

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université El Hadj Lakhdar - Batna



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Français
École Doctorale de Français
Antenne de Batna

Thème

"HARRAGA" DE BOUALEM SANSAL
ÉTUDE D'UNE POÉTIQUE POSTCOLONIALE

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère
Option : Sciences des textes littéraires

Dirigé par :

Pr. Said KHADRAOUI

Présenté et soutenu par :

M. Hamza HADJAR

Membres du jury :

Président : ***Pr. Saddek AOUADI, P.R. Université de Annaba.***

Rapporteur : ***Pr. Said KHADRAOUI, M.C. Université de Batna.***

Examineur : ***Dr. Rachida SIMON, M. C. Université de Batna.***

Année universitaire

2007/2008

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères vont :

**A mon directeur de recherche Dr. Khadraoui. Saïd grâce
auquel ce mémoire a pu voir le jour et dont les qualités
humaines débordent souvent sur la relation professionnelle**

**A tous ceux qui veillent à ce que l'école doctorale de
français soit à la hauteur de nos attentes à commencer par**

**Dr. Abdelhamid. Samir ainsi que tous les professeurs
algériens et français**

**A tous mes collègues de l'école doctorale toutes
promotions confondues**

Spécialement Harfouch Fouad

Slimani Ismail

Ainsi que Zerara Abdou et toute sa famille

Sans oublier mon cousin Rachid, sa femme et ses enfants

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail :

A la mémoire de mon père Ahmed

**Dont je suis à mi-chemin de ce qu'il prédisait toujours
pour moi**

A Ma mère Bia

**En profitant de l'occasion pour lui rendre un hommage
vibrant**

**Pour son courage d'avoir assumé impeccablement,
depuis la disparition de mon père, deux rôles pour moi**

A toute ma famille, mes frères Rostom et Abbas

Mes sœurs, leurs maris ainsi que leurs adorables enfants

A mon directeur de recherche Dr Saïd Khadraoui

A mes amis Walid, Fares et Adel

Et un petit clin d'œil malicieux à mes amies du net

Kristine Menkovska

Angélique de Conti

INTRODUCTION GENERALE

L'expérience de colonisation française en Algérie a, avant et après l'indépendance, profondément marqué la vie politique, sociale et culturelle des algériens. Sur le plan artistique, les traces de cette expérience demeurent encore jusqu'à nos jours très visibles, comme en témoignent le foisonnement des productions littéraires et le nombre toujours en croissance d'écrivains algériens qui choisissent le français comme langue d'écriture. Parmi ces derniers figure le nom de Boualem Sansal qui a fait une spectaculaire entrée littéraire en 1999 avec une œuvre majeure *le serment des barbares*, d'autres publications s'en suivirent jusqu'en 2005 où l'auteur publie son quatrième roman intitulé *Harraga*.

En choisissant d'écrire en français Boualem Sansal s'inscrit dans un mouvement d'envergure mondiale, qui a vu le jour pendant la période coloniale et qui a continué d'exister après les décolonisations. Ce mouvement n'est rien d'autre que celui des colonisés ou ex-colonisés qui écrivent dans la langue du colonisateur ou ancien colonisateur, donnant ainsi naissance à un type de littérature très particulier. Ce faisant l'auteur algérien est face à une expérience problématique qui le met dans une situation complexe à bien des égards, c'est pourquoi nous avons choisi l'un de ses romans *Harraga* comme corpus d'étude afin de pénétrer dans l'univers de l'écrivain et de son écriture en vue d'explorer cet univers rendu plus complexe en raison de la condition postcoloniale dans laquelle se trouve Sansal et qui affecte par conséquent son écriture au niveau de sa poétique, de sa thématique, de sa symbolique et sans oublier l'une des questions centrales de la littérature postcoloniale, la question du choix de la langue.

Harraga devient ainsi le lieu de rencontre de référents culturels différents parfois conflictuels et dont les questions de l'identité, de la religion, de l'histoire, et même de la politique constituent un fond où puisent l'auteur, le tout nous est livré à travers le parcours tourmenté d'un personnage problématique celui de Lamia. Faut-il encore que le personnage principal soit une femme ? Ajoutant de la sorte une autre question celle de la condition des femmes dans la société algérienne.

Dans un autre ordre d'idée, *Harraga* a été publié en France chez Gallimard, une grande maison d'édition française dont la réputation internationale et les moyens financiers sont à prendre en compte, comme c'est le cas d'ailleurs pour la plupart des

écrits de Sansal. La France étant l'ancienne puissance coloniale elle joue à présent le rôle de centre de reconnaissance pour *Harraga* et offre à l'écrivain un public lecteur autre que celui des algériens.

Tous ces éléments que nous venons d'exposer constituent autant de paramètres que Sansal est forcé de prendre en considération dans son entreprise d'écriture ce qui nous pousse à nous interroger comment, dans des conditions postcoloniales, un roman francophone comme *Harraga* parvient-il à s'articuler sur le monde extérieur tout en permettant à des univers symboliques divers, renvoyant à des modèles culturels différents, de coexister en son intérieur ?

Jean-Marc Moura l'initiateur de la théorie postcoloniale en France souligne que :

« Les littératures francophones s'inscrivent dans une situation d'énonciation (réelle) où coexistent des univers symboliques divers [...]. Dans cette situation de coexistence, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus important que dans une situation de monolinguisme relatif (par exemple, en France) »¹

Une bonne partie du roman se déroule dans une maison vieille de deux cents ans : « La maison, ma maison, [...]. Elle a deux siècles bien sonnés, ... »². A cette demeure des pages entières de description du roman y sont réservées et c'est Lamia, à qui l'auteur cède ses droits de narration « Autant dire que ce fut une épreuve pour moi de me mettre dans la peau de Lamia, de lui passer ma plume. »³, qui relate son histoire depuis l'époque ottomane jusqu'aux heures de Lamia dans les années 2000 en passant naturellement par les temps des français. Mais le roman nous raconte pour l'essentiel l'histoire de Lamia « Ce texte est l'histoire de Lamia »⁴ et c'est elle qui le fait « Le mieux

¹ - MOURA. Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 110.

² - SANSAL. Boualem, *Harraga*, Paris, Gallimard, 2005, p. 65.

³ - BARRADA. Hamid, GAILLARD. Philippe, *Entretien avec Sansal. B " Tout ce que j'écris est vrai"*, Algérie, Jeuneafrique, 23 octobre 2005, disponible sur le site : www.jeuneafrique.com. (consulté le 24.05.2007).

⁴ - SANSAL. Boualem, *Harraga*, op. cit, p. 11.

est de l'écouter dire elle-même son histoire »¹. Ainsi *Harraga* situe une bonne partie de son espace d'énonciation dans un lieu chargé d'histoire, une histoire façonnée par le passage d'hommes venus d'horizons et de cultures divers créant par là même un monde où coexistent des symboles reflétant ces cultures différentes.

De par son statut d'écrivain francophone algérien qui écrit dans des conditions postcoloniales, Boualem Sansal est contraint de faire face à un certains nombres de difficultés que Jean-Marc Moura nous les énumère dans le passage suivant :

« Pour l'auteur francophone, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes, et de le faire reconnaître sur une scène littéraire occidentale qui lui est peu propice. »²

Il est vrai que le milieu dans lequel l'auteur compte établir *Harraga* est instable pour reprendre les termes de Moura. A l'origine de cette instabilité on retrouve des raisons historiques, politiques et culturelles. Sur le plan linguistique la réalité algérienne correspond parfaitement à ce milieu où trois langues l'arabe, le berbère et le français coexistent, parfois dans des situations diglossiques, et Sansal est bien conscient que cette question divise et tourmente les algériens, il le signale dans un entretien réalisé par Ahmed Hanifi au salon du livre de Paris :

Ahmed Hanifi : « Quel lien y a-t-il entre Boualem Sansal du *Serment des barbares*, de *Harraga* et Boualem Sansal du dernier livre- réquisitoire " *Poste Restante : Alger* " publié cette semaine ? »

B. Sansal : « Dans tous mes romans , [...], j'ai abordé des questions qui tourmentent mon pays et les Algériens, c'est la question de l'identité, **des langues**, [...]. »³

¹ - Ibid.

² - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p. 110 .

³ - HANIFI. Ahmed, entretien avec Sansal. B, Salon du livre de Paris, 20 mars 2006, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html> (consulté le 24.05.2007).

L'hétérogénéité des publics lecteurs est un autre élément qui rend un peu plus complexe l'établissement de *Harraga*, l'horizon d'attente du public français n'est pas le même du public algérien. L'auteur est bien astreint dans de telles circonstances de prévoir un équilibre rendant lisible son œuvre par ce public composite, il est amené également à s'expliquer sur son œuvre par le biais d'entretiens successifs, de soirées littéraires, de l'organisation des conférences, ... etc., et il semble que Sansal n'aime pas trop s'adonner à ce genre d'activité, pour lui c'est une tâche pénible comme il le confie au quotidien d'Oran :

B. Sansal : « Tu sais, [...] et après la parution du livre commence pour moi une tâche qui m'est pénible, la promotion du livre. »

Q. d'Oran : « Pénible, pourquoi ? »

B. Sansal : « [...], il faut encore parler, C'est ça qui m'angoisse, il faut parler et je ne sais pas parler de mes livres. Pourtant, il faut le faire, c'est le service après-vente on n'y coupe pas si on veut rester sérieux. »¹

Nous arrivons maintenant à la dernière difficulté signalée par Moura, celle de la reconnaissance sur la scène littéraire occidentale notamment française, qui n'est pas toujours tendre avec les auteurs étrangers, considérant tout ce qui s'écrit hors de l'hexagone comme de la littérature périphérique lorsqu'elle n'est pas réduite à un simple témoignage ou un écrit documentaire dépourvu de littéarité. Ceci installe et Sansal et *Harraga* dans une situation précaire à laquelle l'auteur, pour garantir le succès de son œuvre, doit trouver les bonnes manœuvres et les stratégies efficaces pour légitimer son texte.

Tout cela nous amène à émettre l'hypothèse suivante ; Pour pallier à tant de difficultés, nous pensons que seule une scénographie précise est en mesure d'assurer l'articulation de *Harraga* sur son monde et de permettre aux différents univers symboliques et modèles culturels de coexister au sein d'un même cadre énonciatif, celui de *Harraga*.

¹ - GHANEM. Ali, Entretien avec Sansal. B in « *Boualem Sansal, ou le "Paradis d'écrire"* », Quotidien d'Oran, 8-10 mai 2003, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html> (consulté le 24.05.2007).

« A partir de cette situation d'énonciation présumée par l'œuvre se développent certaines options formelles. C'est la description et l'étude de celles-ci qui fondent le projet d'une poétique postcoloniale. »¹

Nous allons donc dans notre travail de recherche soumettre *Harraga* à une étude de poétique postcoloniale en s'appuyant essentiellement sur les travaux de Jean-Marc Moura. Cette poétique vise la description d'un dispositif littéraire appelé scénographie, concept forgé par un analyste du discours, Dominique Maingueneau qui le définit ainsi : « A la fois condition et produit, à la fois "dans" l'œuvre et "hors" d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde. »², ensuite ce nouveau concept a été repris pour le compte de la théorie postcoloniale francophone.

La poétique postcoloniale de *Harraga* nous mènera directement à l'étude de sa propre scénographie. Jean-Marc Moura nous propose certaines grandes orientations touchant à deux domaines : « en amont de la scénographie, les stratégies visant à articuler l'entreprise d'écriture sur une culture, un mouvement collectif, une théorie et à la situer par rapport au champ littéraire occidentale »³, ce que Moura appelle la scénographie externe, l'autre domaine « et en aval, la scénographie postcoloniale proprement dite »⁴ laquelle Moura lui réserve l'appellation de scénographie interne. Le choix de cette approche c'est-à-dire la théorie postcoloniale francophone dans notre travail va nous conduire à opter pour une méthode à la fois analytique et descriptive.

Notre travail s'articulera sur quatre chapitres. Nous commencerons par un chapitre intitulé *Harraga, une œuvre de la francophonie littéraire* dans lequel il sera question de délimiter le champ de la francophonie littéraire, notion encore non-stabilisée et mal comprise, et aborder par la suite la littérature francophone algérienne pour clore ce chapitre avec une biobibliographie de Sansal en mettant davantage l'accent sur *Harraga*. Ce chapitre vise, outre les éléments qui nous seront bien utiles dans l'étude de la poétique postcoloniale, à insérer et l'auteur et son roman dans la francophonie

¹ - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. Cit, p. 110.

² - MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire ; Énonciation, écrivain, société*. Paris, Dunod, 1993, p. 121.

³ - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. Cit, p. 110.

⁴ - Ibid.

littéraire et comme celle-ci constitue l'objet d'étude de la théorie postcoloniale, la pertinence du choix de cette nouvelle approche se verrait confirmée. Conscient de la nouveauté de la théorie postcoloniale francophone dans les universités algériennes et même françaises (c'est seulement en 1999 que cette approche y a fait une timide incursion avec la publication par Jean-Marc Moura de *littératures francophones et théorie postcoloniale*) nous ne pouvons donc amorcer notre travail directement par l'étude de la poétique postcoloniale avant de présenter de quelle approche celle-ci relève, c'est pourquoi nous avons jugé bon de consacrer un chapitre à cette théorie.

Dans les deux derniers chapitres, noyau dur de notre travail, nous allons soumettre notre corpus à l'étude et l'analyse de la poétique postcoloniale. Pour ce faire le troisième chapitre abordera la scénographie externe de *Harraga*, celle qui vise à l'articuler sur le monde et à la situer dans le champ littéraire autochtone et occidental, en examinant les dispositifs qui permettent cette articulation essentiellement l'effet thématique, anthologique, de la coécriture ainsi que l'accompagnement théorique. Le quatrième et dernier chapitre portera sur la scénographie interne, où nous aborderons la notion d'ethos c'est à dire la manière dont la scénographie gère son rapport à l'origine énonciative de *Harraga*, nous démontrerons par la suite comment l'œuvre situe son énonciation dans un espace caractérisé par la coexistence des univers symboliques, ce chapitre sera bouclé avec la recherche d'une continuité temporelle.

Arrivé à la fin de notre travail de recherche, une conclusion générale s'impose pour clore ce mémoire où il sera question d'une évaluation de notre travail et une vérification de la validité de notre hypothèse de recherche.

PREMIER CHAPITRE

"HARRAGA", UNE ŒUVRE DE LA

FRANCOPHONIE LITTERAIRE

I – 1- Introduction

La multitude des appellations qu'on emploie souvent pour désigner le champ de la production théorico-littéraire francophone, du type ; littérature (s) francophone (s), littérature du sud, littérature d'expression française ou encore littérature périphérique, nous renseigne bien sur l'embaras, les hésitations voire les réticences ressentis et formulés par les parties prenantes de ce champ. Les frontières de ce champ n'en sont pas moins problématiques que son appellation car non-clairement définies et bordant des espaces géographiques et culturels dont la radicale diversité résiste au regroupement et à l'unité. Ce qui sera encore plus accentué lorsqu'on songe aux manœuvres géopolitiques qui voilent par l'aspect culturel de ce champ leurs intérêts économique-politiques et leurs intentions d'accroître leur influence dans les pays anciennement colonisés.

La langue d'écriture à savoir le français contribue également à cette problématique de différentes manières. Il suffit de la rapporter à son principal facteur d'exportation, c'est-à-dire la colonisation pour bien percevoir la connotation idéologique qui lui est inhérente.

C'est dans ce climat que la littérature francophone algérienne fut produite et continue de l'être et dont l'une des figures emblématiques de la nouvelle génération est, sans doute, Boualem Sansal. Ce dernier, son œuvre et tout particulièrement *Harraga*, celle qui nous occupe dans le présent travail de recherche, subissent les difficultés générées par le concours des éléments exposés plus haut et tant d'autres que nous verrons au cours de ce chapitre.

Nous tenterons alors dans le présent chapitre de définir la francophonie littéraire, de délimiter ses contours et de soulever le problème de son entremêlement avec le linguistique et surtout l'institutionnel. Pour passer ensuite à la littérature francophone algérienne et essayer de démontrer que cet espace est producteur de littérature et donc dépositaire d'une mémoire littéraire, celle-ci participera d'une certaine manière à l'établissement de *Harraga*. Il en sera de même pour notre exposé des éléments biographiques et bibliographiques de Sansal en portant davantage d'attention sur

la présentation de notre corpus. Ce qui nous permettra d'insérer et de situer et l'auteur et son œuvre au sein du champ de la francophonie littéraire.

I – 2 - La francophonie littéraire, concepts définitoires

La notion de francophonie recouvre un vaste ensemble où s'entremêlent, le linguistique, l'institutionnel et le littéraire. Ce caractère hétérogène n'est pas pour autant sans conséquence car source de non-stabilité au sein même de cet ensemble, comme le soulignait déjà M. Beniamino « la notion de francophonie est souvent appréciée comme un concept “non-stabilisé” hésitant entre le culturel et l'économique [...]. »¹ . On mesure bien dès lors les difficultés auxquelles se heurtent chercheurs et spécialistes quant à la délimitation des contours des différents éléments constitutifs de la francophonie, ces derniers intimement liés et entrelacés pour des raisons historiques, politiques, économiques mais aussi et surtout culturelles, nous apprennent qu'il relèverait de l'ordre de l'impossible, sinon de la non-rigueur scientifique, de répondre directement à notre question du titre, en abordant l'aspect littéraire isolément des autres aspects de la francophonie.

C'est pourquoi il nous semble judicieux d'envisager celle-ci dans une double perspective, la première diachronique où il sera question de remonter aux origines historiques de la francophonie et de signaler les moments clés qui ont marqué son évolution sur les différents plans : linguistique, institutionnel et littéraire, la seconde synchronique s'en tiendra aux définitions, aux réalités actuelles et aux enjeux de la (les) francophonie(s) tout en mettant l'accent davantage sur la francophonie littéraire, ses concepts et ses multiples interrogations dans le souci de rester plus en accord avec notre objet de questionnement.

I – 2 -1- Aperçu historique

C'est à Onésime Reclus (1837-1916), un géographe français du XIX^e siècle, qu'on doit l'invention du terme « francophonie ». En effet celui-ci fait son apparition pour la première fois en 1880 dans *France, Algérie et colonies* et plus précisément dans le sixième chapitre intitulé «La langue française en France, en Europe, dans le monde. Langue d'oïl et langue d'oc.» Où le géographe emploie d'abord l'adjectif

¹ - BENIAMINO. Michel, *La francophonie littéraire, essai pour une théorie*, Paris, l'Harmattan, Coll. Espaces francophones, 1999, p. 9.

« francophone » puis le terme « francophonie ». Il est, cependant, intéressant de s'interroger sur le sens que Reclus donne à son néologisme ainsi que sur les réalités qu'il désigne et les objectifs qu'il vise, autrement dit décrire les autres aspects de la francophonie chez Reclus et ne pas la réduire uniquement à une simple attestation d'un nouveau mot dans le vocabulaire français.

Le projet francophone de ce pionnier s'inscrit dans une conception de comptable, il y comptabilise :

«[...], non pas le nombre des gens parlant français, mais celui des hommes parmi lesquels le français règne, en dehors des millions dont il est la langue policée. Ces millions, nous n'en tenons pas compte, non plus que de nos compatriotes dispersés dans tous les lieux du Globe ; nous négligeons même les six ou sept cent mille Canadiens des Etats-Unis,[...], et les Louisianais, perdus au milieu des hétéroglottes. »¹

Les français natifs sont ainsi exclus de ses comptes, il en sera de même pour « le Sénégal, le Gabon, la Cochinchine, le Cambodge, dont l'avenir au point de vue "francophone " est encore très douteux, sauf peut-être pour le Sénégal. »² Ainsi que les belges « nous n'englobons pas tous les Belges dans la " francophonie " »³. En revanche, ceux qui seront retenus ou plutôt acceptés dans ses comptes, il les décrit de la sorte :

« [...], nous acceptons comme francophones tous ceux qui sont ou semblent destinés à rester ou à devenir participants de notre langue : Bretons et Basques de France, Arabes et Berbères du Tell dont nous sommes déjà les maîtres. »⁴

Il est quand même assez révélateur que les francophones ne soient pas désignés comme tel, mais bien au contraire ils sont acceptés, ce qui reflète dans un certain sens une vision franco-centrée, le nous qu'emploi Reclus dans « nous acceptons » attribut uniquement à la France le droit d'appréciation, cette vision sera d'autant plus confirmée qu'en fin de citation où l'auteur dit clairement « dont nous sommes déjà les maîtres.» ce

¹ - ONESIME. Reclus, «*La langue française en France, en Europe, dans le monde. Langue d'oïl et langue d'oc.* », In ; *France, Algérie et colonies*, Paris, Hachette, 1886 [éd. o. 1880], disponible sur le site : <http://www.languefrancaise.net> (consulté le 26.06.2007).

² - Ibid.

³ - Ibid.

⁴ - Ibid.

qui correspond belle et bien au statut de puissance dominante que fut la France à cette époque.

Pour appuyer cette lecture, nous allons nous rapporter à d'autres ouvrages de Reclus, comme par exemple : *Lâchons l'Asie, prenons l'Afrique, où renaître, comment durer?* (1904) Le titre indique clairement les visées impérialistes de Reclus qui consiste en une expansion territoriale censée assurer une pérennité linguistique au français :

« [...], il faut au moins dix ans aux francophones pour augmenter de 2 millions 1/2. Comme la France est inféconde, que la Belgique et la Suisse n'ont plus de place pour les nouveaux venus, nous ne pouvons attendre un rang d'accroissement meilleur que de deux pays plus jeunes que le nôtre, l'Afrique du Nord, âgée de cinquante ans, et le Canada, qui n'a pas encore trois siècles. »¹

Signalons au passage que Reclus fut qualifié par son préfacier-biographe comme « le philosophe de l'impérialisme français ». On perçoit dès lors tout l'intérêt de rapporter la francophonie à son contexte d'origine qui était pour l'essentiel un discours à visée impérialiste. Cependant les termes « francophone » et « francophonie » vont passer un peu sous l'ombre après Reclus. Il a fallu attendre jusqu'à 1962 où la revue *Esprit* publie, en novembre, le célèbre article du président sénégalais Léopold Sédar Senghor intitulé : *Le français, langue de culture* qui marque définitivement la résurrection du terme « francophonie », pour Senghor : « [...], la principale raison de l'expansion du français hors de l'hexagone, de la naissance d'une Francophonie est d'ordre culturel.»². Ainsi le président Senghor nous livre une définition aux accents lyriques de la francophonie :

« La Francophonie, c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre : cette symbiose des « énergies dormantes » de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire. »³

¹ - Ibid.

² - SENGHOR. Léopold Sédar, *Le français, langue de culture*. In : *Le français, langue vivante*, Revue Esprit, nov 1962, disponible sur le site : www.esprit.presse.fr (consulté le 26.06.2007).

³ - Ibid.

Et c'est dans cette ambiance, nous allons le voir, que la Francophonie institutionnelle a vu le jour.

I – 2 -2- La Francophonie institutionnelle

Selon Jacques Barrât, « la Francophonie » s'écrit avec « F majuscule » lorsqu'il est question d'institutions opérant dans l'espace francophone :

« Avec un «F majuscule», «Francophonie» évoque l'ensemble des institutions intergouvernementales ou gouvernementales qui utilisent le français dans leurs travaux, en particulier lorsqu'ils sont destinés à promouvoir l'usage du français et la propagation d'une culture francophone dans le monde. »¹

Sa naissance est en fait une traduction politique de l'envie, chez quelques chefs d'état anciennement colonisés par la France, de se regrouper en une communauté afin de mieux réguler leur rapport avec la France. Il faut souligner que celle-ci était méfiante au départ à l'égard de ce projet, les indépendances à peine achevées dans des circonstances parfois très douloureuses laissant derrière eux des traumatismes encore vivaces, la France ne voulait pas se retrouver une nouvelle fois dans le banc des accusés pour néocolonialisme. Ainsi et contrairement à ce qui est communément répandu la francophonie institutionnelle s'est développée hors de France et ce fut au départ l'œuvre de non-français, le président français Jacques Chirac le reconnaitra plus tard en 1984 au Québec : « La francophonie est le résultat de combats qui ont été menés la plupart du temps en dehors de la France. Cela nous donne à nous autres français, une modestie. »²

Nous pouvons définir la francophonie institutionnelle en une institution politique internationale regroupant 55 états et gouvernement membres et 13 états et gouvernements observateurs avec à sa tête un secrétaire général. Fondée sur le partage du français, elle dispose de quatre opérateurs à savoir : l'Agence universitaire de la francophonie (AUF), TV5 (la télévision internationale francophone), l'Association

¹ - BARRAT. Jacques, Entretien : « *Questions au professeur Jacques Barrât* », réalisé en mai 2004, disponible sur le site : www.ladocumentationfrancaise.fr (consulté le 28.06.2007).

² - Cité par BENIAMINO. M, in : *l'Histoire de la francophonie et son interet pour l'enseignement de la littérature*, disponible sur le site : <http://pnr.crdp-limousin.fr> (consulté le 28.06.2007).

internationale des maires francophones, et l'Université Senghor d'Alexandrie. Notons que l'Algérie ne figure toujours pas sur la liste des adhérents à l'organisation internationale de la francophonie (OIF)¹.

I – 2-3- La francophonie linguistique

On sait que la raison principale de l'exportation du français hors de France, surtout en Afrique est la colonisation qui a débuté au XIX^e siècle pour s'achever au XX^e siècle, ce qui a conféré au français un statut de langue mondialement reconnu. Elle est l'une des langues les plus parlées de la planète et arrive au neuvième rang des dix premières langues avec un total de 264 millions de personnes ayant le français en partage ; près 119 millions ont le français pour langue maternelle ou d'usage courant, 63 autres millions sont des francophones partiels et 82 millions de jeunes ou d'adultes apprennent le français, le Maghreb compte à lui seule plus de 33,4 millions de francophones avec le pourcentage de 57 % en Algérie².

Nous allons nous intéresser un peu au cas algérien en étroit rapport avec notre travail de recherche, nous savons qu'après l'indépendance de 1962 des politiques linguistiques d'arabisation ont immédiatement suivi, à commencer par l'éducation scolaire pour passer ensuite à quelques formations de l'enseignement supérieur et progressivement les secteurs administratifs. La société algérienne quant à elle parle l'arabe dialectal au côté de quelques langues locales regroupées sous la coupole Amazigh ainsi que le français qui est utilisé occasionnellement dans quelques situations particulières par certaines classes sociales. Mais comme en témoigne le fort pourcentage des francophones algériens, le français a su préserver un statut de langue largement répondu, il est toujours langue d'enseignement privilégiée surtout dans les universités et bénéficie du statut de première langue étrangère dans l'éducation nationale.

¹ - Ces informations sont disponibles sur le site : <http://www.auf.org/rubrique12.html> (consulté le 29.06.2007).

² - Ces informations sont disponibles sur le site : www.diplomatie.gouv.fr (consulté le 29.06.2007).

Cette situation de coexistence linguistique n'est pas pour autant sans confrontations, l'arabe proclamé langue officielle et d'identité à la veille de l'indépendance se retrouve souvent en situation conflictuelle avec le français ce qui, nous le verrons plus tard, complique la réception de *Harraga*. L'avis de Sansal sur cette question est tranché allant jusqu'à proposer au gouvernement de « [...] constitutionnaliser l'arabe dialectal et le français. »¹.

I – 2-4- La francophonie littéraire

Littérature d'expression française, littérature du sud, littérature émergente, littérature périphérique, littérature annexe, ou encore littérature francophone, seraient-elles tant d'appellations pour désigner un seul et même objet ou plutôt ne traduisent-elles pas un embarras, des incertitudes ou encore de réelles hésitations face à un objet problématique ? Sans prétendre à une définition consensuelle, on serait tenté d'avancer celle la plus largement répandue sur cette littérature ; « littérature de langue française écrite par des écrivains non-français »², cette définition n'est en fait que le croisement de deux critères l'un linguistique et l'autre territorial. Faisons une halte et examinons de plus près cette définition, l'usage du français serait-il suffisant pour mettre dans une même catégorie des écrivains d'horizons aussi divers que Kateb l'algérien et Beckett l'irlandais dont le premier a subi l'expérience de la colonisation contrairement au second et dont le référent culturel de l'un n'a rien à voir ou presque avec celui de l'autre. Pour Sansal les choses sont un peu différentes, il reconnaît au français une formidable capacité d'adaptation et rejette toute catégorisation des écrivains francophones, c'est dans l'entretien que nous avons cité plus haut qu'il nous livre son opinion :

Ahmed Hanifi : « Peut-on considérer que des écrivains francophones de pays tels que la Hongrie, le Canada, la Suisse ou l'Espagne font la même littérature,

¹ - SANSAL. B, *Poste restante. Alger : Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, Paris, Galliamrd, 2006, p 42.

² - Cité par Bonn. Charles & Garnier. Xavier, in *Les littératures francophones : un objet problématique*, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Cours/C2Francoph/IntroManHatRevue.htm> (consulté le 29.06.2007).

ont les mêmes choses à dire que des écrivains de pays africains, de Haïti, des Antilles... ? »

B. Sansal : « La francophonie a une dimension culturelle, une langue en partage, il est intéressant de constater comment chacun, Marocain, Malien, Québécois... joue avec cette langue qui s'adapte à tous les imaginaires, à tous les univers. Je pense qu'il faut sortir de cette typologie des auteurs. On ne peut classer les auteurs en francophones du sud, du nord... Nous écrivons dans la même langue que nous déclinons chacun à sa manière quel que soit le lieu d'où nous sommes. »¹

Le second critère n'est pas moins polémique que le premier car on sait que des écrivains pour des raisons multiples ont été amenés à vivre en France, ajoutons à ceux-là des écrivains issus de l'émigration tel Azouz Bagag ou Nina Bouraoui. Un autre problème lié au territoire, c'est à dire l'espace francophone « [...] dans la mesure où la francophonie se pense souvent en terme d'espace francophone [...]. »², a été soulevé par Michel Beniamino :

« Un des multiples problèmes que pose cette métaphorisation est que l'on oublie souvent que l'espace implique la notion de frontière dont j'imagine mal la pertinence en littérature [...]. »³

On se rend compte que la définition qu'on a citée risque d'être inopérante, ce qui ne veut nullement dire que nous allons l'abandonner complètement mais plutôt chercher à la consolider en lui ajoutant d'autres éléments complémentaires. Pour M. Beniamino la francophonie littéraire est :

« [...] une situation de contact de langues et de cultures que nous devons prendre dans sa globalité – ce qui pose le délicat problème de ses limites – et référer à des facteurs de

¹ - HANIFI. Ahmed, entretien avec Sansal. B, Salon du livre de Paris, 20 mars 2006, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html> (consulté le 24.05.2007).

² - BENIAMINO. M, « La francophonie littéraire », in *Les études littéraires francophones : état des lieux. Actes du colloque 2-4 mai 2002*, Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura (éd.), Villeneuve-d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, p. 16.

³ - Ibid.

variations internes devront être abordés de manière comparative, y compris d'ailleurs avec d'autres « aires » europhones.»¹

Nous adhérons à la définition de Beniamino, il est vrai que les littératures francophones sont produites dans un contexte plurilingue (au minimum sur le plan personnel chez l'écrivain), et sachant que toute langue charrie une culture, le contact linguistique serait par conséquent accompagné par un contact culturel. Mais ce qui nous intéresse le plus c'est le fait d'envisager cette littérature dans une perspective comparatiste, là encore la langue joue un rôle de premier plan, dénominateur commun entre les différentes aires culturelles qui constituent la francophonie littéraire ; la maghrébine, la subsaharienne, l'antillaise, ...etc., elle nous permet de mettre en communication et de rapprocher ces différentes cultures les unes des autres. Jusqu'ici nous sommes à l'intérieur de la francophonie mais la perspective comparatiste met également la francophonie en relation avec les autres europhonies littéraires telles la littérature du Commonwealth, la littérature latino-américaine (hispanophone, lusophone) et la littérature lusophone d'Afrique, qui entretiennent avec elle bien des similitudes.

Nous allons maintenant examiner un autre aspect de la francophonie littéraire qui nous semble crucial et dont nous sentons déjà la grande utilité pour notre travail, c'est son rapport avec la littérature française : « [...], à tort ou à raison, la francophonie se définit le plus souvent en se différenciant de la littérature française, [...]. »², on se retrouve une fois de plus avec la définition du début où la littérature française y est exclue de la francophonie littéraire ou plutôt c'est le contraire. Les littératures francophones s'écrivent dans une langue dont le centre est ailleurs, elles doivent aussi leur reconnaissance à ce centre ce qui les met dans une situation périphérique surtout lorsqu'on sait que ce centre (la France et plus spécialement Paris) juge ces littératures à partir d'une vision franco-centrée, Jean-Louis Joubert ne s'interrogeait-il pas, sans doute, avec raison sur cette vision franco-centrée : « [...] est-ce que les français ne seraient

¹ - Idem, p. 21.

² - BONN. Charles, « *Littérature comparée et francophonie : un mariage à risque ?* », in Mdarhri-Alaoui. Abdallah & Bonn. Charles : *Littérature comparée & didactique du texte francophone* Paris 13. Paris, l'Harmattan, Coll Itinéraires et contacts de cultures, Vol 26, 1999, p. 8.

pas victimes de leur perception du monde comme une toile d'araignée, comme un réseau centralisé remontant nécessairement à Paris ? »¹. Cette situation périphérique est d'autant plus aggravée par plusieurs autres facteurs, nous retiendrons les principaux ; En raison de leur tardive émergence, les littératures francophones, surtout celles des pays anciennement colonisés par la France, ont une courte mémoire littéraire :

« Et de fait cette mémoire, que partagent les textes et leurs lecteurs, est essentielle pour que s'établisse tout un jeu de références intertextuelles implicites sur quoi repose bien souvent la richesse des œuvres. »²

Ce qui va rendre leur lisibilité encore plus difficile qu'une littérature dont l'histoire littéraire est conséquente. Autre facteur concerne le contexte d'émergence où s'origine cette littérature, on sait que la véritable naissance de celle-ci coïncide avec la période des décolonisations comme c'est d'ailleurs le cas pour la littérature francophone algérienne, elle était pour l'essentiel à cette époque une littérature de contestation du colonialisme, ce qui lui a permis d'avoir un lectorat plus large surtout parmi les milieux intellectuels qui soutenaient la cause des peuples colonisés aspirant à l'indépendance, ceci va installer cette littérature dans la logique de l'engagement affectant nuisiblement sa littérarité et cette perception durera longtemps avant de céder la place à une autre celle qui consiste à n'y voir dans cette littérature qu'un simple témoignage, le cas algérien est sans doute des plus parlant à cet égard, les événements tragiques des années quatre-vingt dix ont fait que les lecteurs étrangers ne s'intéressaient à cette littérature qu'à titre informatif, c'est à dire qu'ils voulaient uniquement s'informer sur ce qui se passait dans cette région du monde reléguant ainsi la littérarité au second plan.

Tous ces facteurs et bien d'autres installent la littérature francophone dans une situation précaire, celle d'une périphérie tributaire de sa légitimité à un centre qui lui refuse parfois le statut même de littérature au sens premier du terme.

¹ - JOUBERT. Jean-Louis, « *Littératures francophones : détours et détournements* », in Bonnet. Véronique (dir), *Frontières de la francophonie : francophonie sans frontières*, Paris 13, Paris, l'Harmattan, Coll. Itinéraires et contacts de cultures, Vol 30, 2002, p. 34.

² - BONN. Charles & GARNIER. Xavier, in *Les littératures francophones : un objet problématique*, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Cours/C2Francoph/IntroManHatRevue.htm> (consulté le 30.06.2007).

Au risque de se condamner à l'incomplétude, notre réflexion sur la francophonie littéraire devra également porter sur l'écrivain francophone. L'un des concepts les plus en vogue dans ce champ théorique encore en constitution est celui de la surconscience linguistique de l'écrivain, développé surtout par Lise Gauvin :

« Il m'apparaît en effet qu'un commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur parcours identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langue/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donne lieu à cette surconscience dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. »¹

Ce qui correspond parfaitement à la situation de Sansal et de son écriture, l'une des questions réflexives centrales chez lui est celle de la langue dont les positions lui ont valu d'être limogé de son poste au ministère de l'industrie, nous y reviendrons en détail dans sa biobibliographie. Il faut dire aussi que la réalité algérienne constitue un terrain fécond pour ce genre de questionnement en raison du plurilinguisme qui s'y trouve, où l'arabe et le français ne font pas souvent bon ménage : « La francophonie et l'arabophonie sont probablement les espaces culturels où la question de la langue revêt l'aspect le plus idéologique, [...] »² et ceci se répercute sur la conscience de l'écrivain faisant de la langue un lieu de réflexion privilégié « les écrivains francophones reçoivent ainsi en partage une sensibilité plus grande à la problématique des langues. »³.

Ainsi Lise Gauvin nous apprend que la notion de surconscience linguistique recouvre : « [...] un *sentiment de la langue*, une *pensée de la langue* et un *imaginaire de la/des langues*. »⁴. Le sentiment de la langue c'est « [...] le sentiment d'exil par rapport à la

¹ - GAUVIN. Lise, « *La notion de surconscience linguistique et ses prolongements* » », in *Les études littéraires francophones : état des lieux. Actes du colloque 2-4 mai 2002*, Lieven D'Hulst et J-M. Moura (éd.), Villeneuve-d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, p. 99-100.

² - BONN. Charles & GARNIER. Xavier, in *Les littératures francophones : un objet problématique*, op.cit, page web, (consulté le 30.06.2006).

³ - GAUVIN. Lise, « *La notion de surconscience linguistique et ses prolongements* », op. cit, p. 100.

⁴ - Ibid.

littérature-mère, seule détentrice de la légitimité langagière. »¹ Mais cette perte engendre « l'affirmation d'une hétérogénéité qui n'est plus dépréciative mais renvoie à une complexité réelle et assumée. »².

L'écrivain francophone se retrouve alors face à deux extrêmes, ce que Gauvin appelle la pensée de la langue, le premier serait d'intégrer purement et simplement la norme littéraire du centre donnant naissance à une littérature néo-classique, le deuxième serait la valorisation excessive de l'exotique ce que Gauvin nomme l'*irrégularité*, mais entre ces deux extrêmes il y a un lieu d'équilibre celui de la *variance*. Au demeurant l'imaginaire de la/des langues toujours selon Gauvin ne peut se concevoir sans la pensée de la langue, c'est à partir de celle-ci que se développe chez l'écrivain francophone une nécessité à « revoir les modalités de représentation des discours sociaux et à élaborer des stratégies susceptibles de mettre en scène l'hétérogène. »³.

Après tout ce qui vient d'être exposé, on se rend bien compte que la notion de francophonie littéraire est d'une incomparable complexité, dont les contours n'ont pas été jusqu'à présent clairement délimités, recouvrant des espaces aussi vaste que divers, mettant en contact des langues et des cultures dans un rapport souvent de domination, et soumettant les écrivains francophones à des expériences de création inédites.

¹ - Idem, p 102.

² - Idem, p 103.

³ - Idem, p 110.

I – 3 - La littérature francophone algérienne

L'Algérie est sans doute l'un des espaces les plus producteurs de littérature francophone, comme en témoigne le grand nombre d'écrivains et de productions littéraires en langue française ainsi que le nombre d'anthologies sur cette littérature, ce qui relève de l'ordre de l'évidence lorsqu'on se rapporte à son passé colonial dont la durée est l'une des plus longues au monde. En effet, la présence coloniale française en Algérie, qui a débuté en 1830 pour se solder 132 ans plus tard dans la douleur et la violence, n'a pas été pour autant sans conséquence surtout sur le plan culturel. Connue pour sa politique d'assimilation, le système colonial français a usé de canaux institutionnels tel l'école, la justice, les administrations, et la presse pour la diffusion de sa langue parmi la population autochtone marginalisant du coup langues et cultures locales. C'est dans cet ambiance qu'est née ce qu'on va appeler provisoirement la littérature algérienne d'expression française.

C'est pourquoi nous allons passer en revue un survol historique sur cette littérature depuis sa naissance afin de mettre en exergue ses conditions d'émergence, les moments clés qui ont marqué son évolution, ses thématiques et son rapport avec les changements sociaux et politiques qu'a connus l'Algérie.

I – 3 – 1- Naissance d'une littérature

Une grande majorité de spécialistes s'accordent pour qualifier la littérature algérienne francophone qui a vu le jour à partir des années 20 de littérature d'assimilation, d'acculturation ou encore de mimétisme ou tout simplement littérature de l'entre-deux-guerres. En effet après la première guerre mondiale, des algériens qui ont appris la langue du colonisateur dans les écoles et les lycées se sont mis à écrire dans les journaux, apportant leurs témoignages sur des sujets de société et de politique où certains critiquaient implicitement le système colonial et son influence, d'autres au contraire vantaient la mission civilisatrice de la colonisation. Quant aux productions romanesques, il faut dire qu'elle était d'une faible quantité à peu près une douzaine de romans que Jean Déjeux qualifie de « médiocres et décevants » en raison de « La

faiblesse de l'intrigue et de la pauvreté psychologique des personnages [...]. »¹. On peut citer à titre d'exemple ; *Ahmed Ben Mustafa, le gommier* (1920) de Caïd Ben Cherif, *Zohra, la femme d'un mineur* (1925) d'Abdelkader Hadj-Hamou, *El Euldj, captif des barbaresques* (1929) de Chukri Khodja, *Myriem dans les palmes* (1936) de Mohamed Ould Cheikh et bien d'autres.

Rappelons que cette littérature algérienne était en co-présence avec une littérature d'européens d'Algérie beaucoup plus conséquente et consacrée, ce qui nous met une fois encore devant la délicate question d'intégrer ou pas ces écrivains d'origine française mais qui écrivaient hors de France, c'est pourquoi nous avons jugé bon de leur réserver un bref aperçu non pas dans l'intention de les intégrer à la littérature francophone algérienne mais en raison de leur influence directe sur celle-ci.

I – 3 -2- La littérature algérienne des français (littérature coloniale)

C'était d'abord une littérature de voyage, d'exotisme, de mémoire et de témoignage qui commence en 1830 avec les premiers venus principalement des militaires et des aventuriers arrivés en Algérie. Mais c'est à partir de 1900 que des écrivains français vont écrire à partir de l'Algérie dont les plus illustres sont sans nul doute ceux du cercle algérianiste tel Louis Bertrand (1866-1941) et Robert Randau (1873-1946).

Elle restera certainement la plus représentative des littérateurs français d'Algérie, c'est l'Ecole d'Alger dont le lauréat du prix Nobel Albert Camus (1913-1960) faisait partie. Les écrivains de cette école prenaient le parti des algériens en dénonçant l'injustice coloniale et en explorant le réel donnant ainsi une existence littéraire aux algériens. L'une de leurs principales caractéristiques fut la revendication de l'autonomie par rapport à la métropole, Albert Memmi dira à leur sujet : « si l'un des signes communs dominants des écrivains maghrébins était la révolte, celui des écrivains

¹ - LANASRI. Ahmed, Mohammed Ould Cheikh : Un Romancier algérien des années trente, Alger, O.P.U, 1986, p 42.

français du Maghreb fut la séparation. »¹. Dans cette école on retrouve des noms comme celui de : Gabriel Audisio, de René-Jean Clot, de Marcel Moussy, de Jules Roy, d'Emmanuel Roblès et de Jean Pelegri.

L'intérêt de cette Ecole pour la littérature francophone algérienne ou plutôt son influence sur elle était d'ouvrir des horizons littéraires pour les écrivains algériens afin qu'un climat de dialogue s'instaure entre deux communautés en contact que Feraoun décrit si bien :

« A mon avis un parallèle intéressant à établir était celui des écrivains d'origine européenne et ceux d'origine musulmane. Ce sont les premiers, Camus, Roblès, etc., qui par leur talent ont su nous ouvrir un horizon littéraire qui nous était fermé. Je n'avais jamais cru possible de faire véritablement entrer dans un roman un vrai bonhomme kabyle avant d'avoir connu le docteur Rieux et le jeune Smail. Vous nous avez dit : voilà ce que nous sommes. Alors nous, nous avons répondu : voilà ce que nous sommes de notre côté. Ainsi a commencé entre vous et nous le dialogue. »²

C'est ainsi et à partir de ce climat de dialogue entre écrivains d'origine européenne et algériens, que ces derniers vont s'initier à une littérature algérienne francophone proprement dite et qui jouissait d'une certaine autonomie par rapport à celle des européens surtout au plan thématique.

I – 3 -3- De l'après guerre jusqu'à l'indépendance

C'était une étape cruciale qui commençât après la fin de la seconde guerre mondiale pour la littérature francophone algérienne marquant définitivement la rupture avec la littérature d'imitation de l'entre-deux-guerres. L'activité littéraire se faisait de plus en plus intense jusqu'au début des années cinquante où on assiste à un véritable essor d'une littérature de qualité.

¹ - Cité par : Vauthier. Bénédicte, in *Mémoire(s) d'Algérie : Balises pour une anthologie de littérature francophone – française et algérienne – au service de l'histoire*, Expressions Maghrébines, été 2003, vol 2, n° 1, p 177.

² - Idem, p 176.

Mouloud Feraoun publia *Le fils du pauvre* (1950) et *La terre et le sang* (1953), Mouhamed Dib s'est fait connaître par *La grande maison* (1952), Mouloud Mammeri avec *La Coline oubliée* (1952). Ce qui distinguait le plus cette littérature était sans doute son caractère ethnographique, d'ailleurs on la nomme ainsi. Ils y décrivent la vie traditionnelle en dressant un portrait collectif de la société algérienne, ce qui est, notons le au passage, l'une des dimensions principales que la théorie postcoloniale prend en charge, et Jean Déjeux nous apprend même à propos de *L'incendie* (1954) de Dib qu'il est basé sur : « un reportage effectué par le romancier lui-même sur une grève d'ouvriers agricoles dans la région d'Ain Taya »¹.

Cependant cette littérature dite ethnographique ne fait pas l'unanimité entre spécialistes, alors que certains y voient en elle un simple prolongement de la tradition des algérianistes français ou pire encore en l'intégrant à la littérature d'assimilation, d'autres en revanche comme Jean Déjeux pensent que ces romans possèdent : « un sens du dévoilement et de contestation »², où encore Irina Nikiforova qui considère ces romans comme « idéologique par excellence » et ceci à cause de leur caractère ethnographique, pour elle :

« La description affectueuse toute seule de la vie traditionnelle agressée par le colonialisme avec sa politique d'assimilation témoignait de l'opposition de l'écrivain à cette époque-là. »³

Dans *L'incendie* que Dib publia juste six mois avant le début de la révolution de novembre 1954, on retrouve cette phrase révélatrice et prophétique : « Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait. »⁴. Le déclenchement de la guerre de libération va encore accentuer davantage la dimension contestataire de la littérature francophone

¹ - Cité par : Siline. Vladimir, in *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, 1999, 262 p, thèse de doctorat (nouveau régime), Etudes littéraires francophones et comparées, Paris 13, 1999, p 7, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Siline.PDF> . (consulté le 30.06.2007).

² - Ibid.

³ - Ibid.

⁴ -Cité par Bonn. Charles, in *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, 1982, 1428 p, thèse de doctorat, Bordeaux-3, 1982, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/TheseEtatIntro.htm>. (consulté le 30.06.2007).

algérienne. Dans un autre ordre d'idée et d'un point de vue purement littéraire, 1956 verrait la publication d'un texte fondateur et qui influencera plutard un grand nombre d'écrivains algériens et francophones, c'est *Nedjma* de Kateb Yacine le « roman algérien le plus important d'avant l'indépendance [...] ». ¹.

La guerre terminée, l'Algérie accède à l'indépendance, le colonisateur est parti mais les algériens continueront à écrire dans cette langue « le français est à nous c'est un butin de guerre. » disait Kateb.

I – 3 -4- La littérature francophone algérienne post-coloniale²

Après l'indépendance fallait-il continuer à écrire dans la langue de l'ancien colonisateur, fallait-il l'abandonner pour la substituer ensuite par la langue arabe, ces interrogations ont fait planer lourdement l'incertitude et le doute sur cette littérature. Le jeune état indépendant soucieux de renouer avec une culture et une identité ancestrale que le colonisateur a fortement perturbées, va mettre les moyens étatiques au service de cette politique culturelle. C'est l'époque des mensuels *Novembre* et *Promesses*, de l'hebdomadaire *Algérie Actualité*, du supplément littéraire au quotidien officiel *El-Moudjahid*, et surtout des éditions SNED. Dans cette ambiance seul Mohammed Dib qui a choisi l'exile et s'est installer en France a continuer de publier, Malek Haddad s'est tu refusant d'écrire en français, au demeurant Assia Djébar, Kateb Yacine, Mouloud Mammeri ont publié chacun un roman puis ont changé d'activité, Mammeri a choisi l'enseignement et la résurrection de la culture berbère, Djébar s'est occupé du cinéma et travaillait à la télévision nationale, Kateb a fondé une troupe théâtrale en arabe dialectal.

Mais contrairement aux pronostiques pessimistes, la littérature francophone algérienne ne s'est pas essoufflée à cette période, une nouvelle génération d'écrivains dans la veine de Kateb et Dib va redonner du souffle à cette littérature surtout vers la fin des années soixante et le début des années soixante-dix.

¹ - BONN. Charles, *Anthologie de la littérature algérienne 1950-1987*, Paris, Hachette, Le Livre de poche, 1990, p 43.

² - l'explication du tiret dans le terme « post-coloniale » se trouve dans la page : 40.

L'une des figures les plus connues de cette génération est Rachid Boudjedra qui s'est fait connaître en 1969 par *La Répudiation* puis *L'Insolation* (1972) qui ont :

« [...] choqué le lecteur national par une contestation violente et la transgression des tabous traditionnels [...], le romancier analyse plusieurs problèmes de la vie sociale algérienne d'un point de vue personnel particulier, sous forme d'obsession d'un narrateur aliéné. »¹

On peut également citer dans cette nouvelle génération Nabil Fares avec *Yahia pas de chance* (1970), *Un Passager de l'Occident* (1971) ou encore *La Mort de Salah Baye* (1980). Ainsi que Rachid Mimouni, l'ami de Sansal et celui qui l'incitera plus tard à écrire, qui publia *Le Fleuve détourné* (1982), *Tombéza* (1984), *Une Peine à vivre* (1991) et *La Malédiction* (1993).

Les années quatre-vingt dix, où toute une société bascule dans l'horreur et la violence, vont mettre la littérature algérienne à rude épreuve développant une écriture différente comme le souligne Charles Bonn : « [...] : cette horreur quotidienne va nécessairement développer une écriture différente. »². Le fait littéraire, indissociable de l'actualité politique qui l'occulte parfois, s'est caractérisé par une écriture référentielle et un retour en force du réel.

Ne pouvant restés indifférents au drame qui déchire leur pays, les écrivains algériens ont réagi pour dénoncer cette cruauté sans égale et apporter leur témoignage sur cette tragédie. Boudejdra et Mimouni sont sans doute les premiers à réagir, dans son pamphlet *Fils de la Heine*, Boudjedra assume son rôle d'intellectuel : « Avoir peur, reculer, c'est faire avancer la gangrène, la vermine. »³. Mimouni quant à lui raconte, dans son essai *De La barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (1992), l'histoire de l'Algérie depuis l'indépendance jusqu'à la montée de l'islamisme et du fanatisme, il y explique avec lucidité comment les choses en sont arrivées à ce point.

¹ - SILINE. Vladimir, *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, op.cit., p 16-17.

² - BONN. Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie?*, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org>. (Consulté le 01.07.2007).

³ - BOUDJEDRA. Rachid, *FIS de la haine*, Saint-Amand, Denoël [éd. Originale 1992], Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1994, p 16.

Dans cette conjoncture de chaos, la littérature francophone algérienne a continué d'exister et surtout à se renouveler. Les femmes se mettent massivement à écrire comme la note Charles Bonn : « Or les témoignages de femmes, dans une littérature où elles étaient longtemps très minoritaires, se sont soudain multipliés au contact éditoriale de l'horreur algérienne. ». Citons également Yasmina Khadra, l'incontournable figure de cette décennie, qui, outre ses romans policiers, publie *Les agneaux du Seigneur* (1998) où il porte un regard incisif sur la société algérienne et le drame qui la déchire.

C'est dans ce climat de désarroi et de violence extrême que Boualem Sansal fait une entrée spectaculaire en littérature avec la publication de son premier roman *Le Serment des Barbares* (1999).

I – 4 – Biobibliographie de Boualem Sansal

La présentation d'éléments biographiques et bibliographiques de B. Sansal est d'une importance capitale pour notre travail de recherche. Dans la scénographie externe qui constitue l'articulateur privilégié de *Harraga* et du monde, les éléments en question contribueront, avec d'autres éléments que nous exposerons plus tard, dans une dynamique de synergie à l'établissement de *Harraga* dans le champ littéraire occidentale principalement français mais aussi maghrébin principalement algérien.

Dans l'entretien qui suit, réalisé par Hamid Barrada et Philippe Gaillard pour la revue *Jeune Afrique*, B. Sansal nous parle de lui en détail :

Jeuneafrique : « Parlons un peu de vous, si vous voulez bien. D'où venez-vous ? »

B. Sansal : « Je suis né en 1949 dans la région de Téniet el-Haad, dans l'Ouarsenis, région berbère, montagneuse. Mais nous y avons peu vécu. Mon père est mort, et nous sommes partis vivre à Tiaret chez mes grands-parents, puis à Oran et, finalement, à Alger. »

Jeuneafrique : « Vous avez été élevé par vos grands-parents... »

B. Sansal : « Oui. Mon grand-père, [...]. Cultivé et pédagogue, mordu de géographie, sévère. Il nous faisait apprendre tout par cœur. À l'heure de la sieste, il nous rassemblait avec nos cousins : « Quel est le chef-lieu de l'Ain ? La longueur de la Seine ? Le numéro de la Gironde ? Le 45, quel département ? » Nous devions réciter des fables de La Fontaine. Il pleuvait des coups de bâton. Il nous obligeait à lire des livres pour enfants, Jules Verne... J'étais passionné de lecture. Je lisais aussi des livres qui n'étaient pas pour moi, que je ne comprenais pas, mais j'y prenais plaisir. Quand nous sommes arrivés à Alger, il ne restait qu'une place en sixième au lycée, en section classique. J'ai donc étudié le latin et le grec. »¹

¹ - BARRADA. Hamid, GAILLARD. Philippe, *Entretien avec Sansal. B " Tout ce que j'écris est vrai"*, op. cit., (consulté le 01.07.2007).

Un simple calcul nous montre que Sansal a vécu 13 ans en période coloniale, ce qui veut dire qu'il est passé par l'école française qui inculquait aux jeunes écoliers algériens (très inférieurs en nombre par rapport aux européens scolarisés) une éducation métropolitaine assimilationniste du genre « nos ancêtres les gaulois », d'autant plus que le jeune Boualem trouvera un environnement semblable à celui de l'école à la maison chez son grand-père qui, comme il le dit lui même, leur faisait réciter de la littérature française et les interroger sur la géographie de la France. Ce genre d'éducation imprègne forcément l'esprit de l'auteur surtout à un âge aussi précoce et laisse des traces dans sa façon de penser, son imaginaire et sa conception du monde et de l'histoire ce qui, loin d'expliquer l'œuvre par la biographie de son auteur, sera quand même assez perceptible dans son écriture.

Sansal est ingénieur de formation, docteur en économie, tour à tour enseignant à l'université, chef d'entreprise puis haut fonctionnaire au ministère de l'industrie. Il entre en littérature à un âge tardif sous l'influence de son ami l'écrivain Rachid Mimouni : « Dans mon cas, c'est l'influence de mon ami Rachid Mimouni qui m'a poussé à écrire [...]. »¹.

En 1999, l'auteur publie, chez le prestigieux éditeur français Gallimard, son premier roman *Le Serment des Barbares*, une œuvre saluée unanimement par la presse et la critique et décrite par son éditeur comme une épopée rabelaisienne dans l'Algérie contemporaine. Sous la forme d'une enquête policière, l'auteur nous dévoile les dérives telles la corruption et le trafic qui sévissent en Algérie. Ce roman vendu à 55000 d'exemplaires a reçu dans la même année de sa parution deux prix littéraires le Prix Tropic et le Prix du Premier Roman.

En 2000, c'est avec *L'enfant Fou de l'arbre Creux* que Sansal croise le destin de deux hommes dans la prison de Lambèse, un français qui représente l'observateur extérieur dont le regard est selon l'auteur plus objectif que celui d'un algérien, détenu parce qu'il a découvert de sordides affaires d'avant l'indépendance, l'autre condamné

¹ - BENABOUDA. Lebdaï, Entretien avec Sansal. B in « *Dans une quête perpétuelle. Le douloureux accouchement* », Salon du livre africain d'Angers, Quotidien El Watan, 19 octobre 2006, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html> (consulté le 04.07.2007).

un algérien confronté aux maux de son pays il a choisi la violence et le crime. Dans la cours du prison un enfant fou qui symbolise le peuple algérien « ce peuple rendu fou par une politique absurde. »¹. Comme son premier roman, le second est consacré par le Prix Michel Dard 2001.

En 2003, Sansal revient avec *Dis-moi le Paradis* qui a reçu un formidable accueil, Pierre Assouline écrivain et critique littéraire dira alors à la sortie de ce roman : « Il faut s'habituer à ce nom, il faudra du temps certainement pour reconnaître que le meilleur écrivain actuel de langue française est Algérien ! moi, je trouve cela plutôt réconfortant ! »². Et c'est encore un enfant mutique qui symbolise le désarroi du peuple algérien. Toujours critique envers les politiques algériens, les archaïsmes de la société algérienne et surtout l'intégrisme religieux, Sansal est limogé de son poste au ministère de l'industrie en 2003 en raison de ses positions contre l'arabisation de l'enseignement.

En 2005, Sansal publie *Harraga* que nous avons choisi comme corpus à notre étude de poétique postcoloniale, il convient donc de lui réserver une présentation relativement importante. Mais avant de pénétrer dans l'univers de *Harraga*, il est à signaler que ce paratexte est à prendre beaucoup plus dans son sens symbolique, car le roman ne raconte pas le périple d'un *Harraga* qui signifie littéralement un brûleur de route bien qu'il y a eu effectivement un départ pour une immigration clandestine, et c'est l'auteur lui-même qu'il le souligne :

« Harraga c'est partir, brûler la route au sens symbolique du terme, alors il y a l'aspect réel donc géographique, on quitte l'Algérie pour venir en France ou ailleurs, mais il y a aussi l'exil intérieur, il y a aussi ceux qui brûlent la route qui rompent avec la vie dans leur pays, s'enferment dans la solitude dans ..., ils vivent en cercle fermé »³

¹ - GHANEM. Ali, Entretien avec Sansal.B, Paris, Quotidien d'Oran, 24 septembre 2000, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html> (consulté le 04.07.2007).

² - ASSOULINE. Pierre, *Etat limite*, in Actualité littéraire, 22 mai 2003, disponible sur le site : http://andre.bourgeois.9online.fr/actualite_litteraire.htm. (Consulté le 05.07.2007).

³ - Ce passage est une transcription que nous avons faite de l'émission : Sang d'encre Hebdo, Entretien avec Sansal. B, réalisée par Heiniger Florence de la télévision suisse romande TSR, lors de la sélection du Prix TSR du roman, émission diffusée dimanche 5 février 2006, disponible sur le site : <http://www.tsr.ch>. (Consulté le 05.07.2007).

Ainsi Lamia le personnage principal du roman et dont le frère est un "harraga" au sens littéral du mot, dit : « Je me sens du coup harraga dans le cœur. »¹.

Ce roman raconte l'histoire de Lamia femme de 35 ans et docteur pédiatre, elle a perdu ses parents, son frère Yacine, et son ami d'enfance et sœur de lait Louiza mariée trop tôt, le seul proche qui lui reste est son jeune frère Sofiane un "harraga" qui un beau jour décide de disparaître pour Tanger, la perte de ses proches l'a poussée dans la solitude et l'isolement d'autant plus que la société avec ses archaïsmes, ses inégalités surtout envers les femmes, et son islamisme lui inspirent la méfiance et ne font que renforcer cette solitude, Lamia trouve refuge dans sa grande maison de Rampe Valée, vieille de deux siècles chargée de souvenirs, d'histoire et peuplée par des fantômes imaginaires. Un jour Chérifa une adolescente libertaire de seize ans et enceinte, envoyée par Sofiane débarque chez Lamia et sème la pagaille dans l'ordre et bouleverse les habitudes de celle-ci. Lamia l'a renvoyée puis regrette son geste et Chérifa revient, c'est alors que se noue une véritable romance de quartier, voulant l'éduquer Chérifa refuse et un beau jour elle disparaît à nouveau, Lamia sur le bord de sombrer elle se ressaisit et part mener son enquête pour retrouver Chérifa mais sans succès jusqu'au jour où un appel du 'Couvent des sœurs de notre dame des pauvres' de Blida lui annonce que Chérifa était chez elles, Lamia part vite et fin tragique elle trouve Chérifa morte après l'accouchement mais le bébé est vivant, c'est une fille et sa mère la prénomme Louiza.

Harraga a été retenu lors de la sélection pour le Prix Femina 2005 sans pour autant qu'il lui soit attribué, il en est de même avec le Prix TSR du Roman 2006. De l'autre côté de la rive le ministère de la Culture algérien a refusé la sélection de *Harraga* traduit en arabe dans le cadre de l'année de la culture arabe en Algérie en 2007.

En 2006, Sansal va pousser encore plus loin ses critiques, envers les politiques algériennes, l'arabisation, les constantes nationales, l'islamisme et les archaïsmes de la société algérienne, à leurs paroxysmes en publiant un essai ou plutôt un pamphlet, *Poste restante : Alger. Lettres de colère et d'espoir à mes compatriotes*, ce qui lui vaudra le

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit., p. 205.

refus du visa d'importation et de diffusion délivré par la direction du livre au ministère de la Culture algérien.

En 2007, Sansal revient avec un autre essai *Petit éloge de la Mémoire* dans la collection Folio toujours chez Gallimard. Un récit d'histoire esthétisé de l'Afrique du nord depuis quatre mille ans. On a l'impression qui tend à être confirmé que dans les écrits de Sansal, l'élément historique est entrain de devenir une constante qui revient toujours.

L'année 2007 est également celle où Sansal est récompensé pour l'ensemble de son œuvre du Prix Edward Glissant.

Nous n'avons pas tenu compte des écrits techniques de Sansal, ainsi que de nombreux textes et articles qui ne représentent pas vraiment d'intérêt pour notre étude. Cependant, nous avons préféré de reporter deux de ses écrits, *Journal intime de politique. Algérie, 40 ans après* (2003) coécrit avec quatre autres écrivains algériens et *Les Belles étrangères* (2003) avec treize écrivains algériens, au troisième chapitre et précisément dans un sous-chapitre intitulé *L'effet anthologique et de la coécriture*, ce qui nous sera plus utile là-bas qu'ici.

I – 5 - Conclusion

Plus haut dans la francophonie littéraire, nous avons cité une définition simple de la littérature francophone qui postule comme critères d'insertion la langue et le territoire. Pour Sansal ainsi que pour *Harraga* l'appartenance à la littérature francophone ne pose pas de problèmes, le roman est écrit en français et Sansal vit toujours à Boumerdes.

La littérature francophone algérienne, l'ensemble de l'œuvre de Sansal, ses prises de position et plus tard d'autres éléments que nous exposerons le moment venu, sont autant d'éléments que la poétique postcoloniale interroge et prend en charge pour ensuite nous permettre de connaître comment tous ces éléments s'agencent dans une dynamique synergétique pour articuler *Harraga* sur son monde.

DEUXIEME CHAPITRE
LA THEORIE POSTCOLONIALE
FRANCOPHONE

II – 1 - Introduction

Harraga, la littérature francophone algérienne et plus généralement les littératures francophones dans leur ensemble, de par leurs situations à la croisée des langues et des cultures ont développé des traits spécifiques que les démarches d'analyse des théories esthétiques occidentales semble ne plus en mesure d'en rendre compte. Destinées lors de leur élaboration première à être appliquées à des productions relevant de cultures et de langues plus ou moins homogènes, ces approches littéraires risquent de passer à côté de ce qui fait la singularité des productions francophones et de ne pas porter suffisamment d'attention à leurs conditions particulières de création.

Faut-il alors procéder à une refonte définitionnelle des concepts d'analyse et des notions théoriques pour les rendre plus opératoires et bien adaptés lorsqu'on traite de la question des littératures francophones ?

Lorsqu'on pense aux littératures francophones l'une des premières questions qui nous vient à l'esprit est sans doute l'expérience de colonisation et ses suites ; bilinguisme, rapports dominant/dominé ou encore hybridité culturelle, en tant que tel et par conséquent ne serait-il pas plus abouti d'intégrer le fait colonial aux interrogations et aux procédés d'analyse du fait littéraire francophone comme le font les études postcoloniales outre-Atlantique ? Ou encore faire appel à d'autres disciplines voisines de la littérature pour leurs emprunter quelques concepts analytiques et leurs apporter par la suite les modifications nécessaires dictées par des exigences pratiques liées aux conditions de productions particulières des littératures francophones.

Le caractère problématique des littératures francophones en tant qu'objet d'étude dont nous avons examiné quelques aspects au chapitre précédent, appelle à ce titre la formulation de nouvelles interrogations et la prise en compte d'autres éléments historiques, sociales, culturels et politiques dans leurs rapports avec le fait colonial, un fait que la critique traditionnelle a souvent minimisé l'intérêt et relégué jusqu'ici au second plan, rendant du coup impossible de cerner la littérature francophone dans sa spécificité globale. C'est en réponse à cette inaptitude et cette non-prise en charge totale ou partielle des éléments cités ci-dessus qu'une nouvelle approche du fait littéraire postcolonial a vu le jour. D'abord dans les universités nord-américaines puis récupérée

par quelques universitaires français et transposée aux littératures francophones postcoloniales.

Il nous semble donc impératif, avant d'appliquer le concept de poétique postcoloniale à notre corpus d'étude, d'aborder cette nouvelle théorie et d'exposer son appareillage conceptuel théorique à savoir la poétique postcoloniale nécessaire à notre travail de recherche.

II – 2 - Naissance d'une théorie

« Ignorer ou négliger l'expérience superposée des orientaux et des occidentaux, l'interdépendance des terrains culturels où colonisateurs et colonisés ont coexisté et se sont affrontés avec des projections autant qu'avec des géographies, histoires et narrations rivales, c'est manquer l'essentiel de ce qui se passe dans le monde depuis un siècle. »¹

Dans ce passage Edward Saïd, originaire de Palestine et professeur de littérature comparée à l'université de Columbia à New York, met en garde contre la négligence d'un phénomène déterminant dans la compréhension de ce qui se passe dans notre monde depuis un siècle. Ce phénomène n'est rien d'autre que celui du contact des civilisations orientale et occidentale, né suite à l'entreprise des conquêtes européennes du monde qui ont débuté au XV siècle pour s'achever au XX siècle. Les suites et les séquelles de cette expansion impériale sont encore perceptibles et persistent même après la fin du processus de décolonisation que le monde a connu vers la fin de la première moitié du XX siècle et le début de la seconde moitié du même siècle.

Sur le plan culturel les traces générées par ce grand mouvement de colonisations sont des plus visibles, en particulier au niveau de la production littéraire des deux coté celui du colonisateur et du colonisé. Cette littérature postcoloniale devient alors le lieu privilégié de tension entre langues, de coexistence entre univers symboliques différents et le foyer idéal pour les stéréotypes et les perceptions que tout un chacun se fait de l'autre, bref ce que Edward Saïd appelle « narrations rivales ».

C'est sur cette littérature que, vers la fin des années soixante-dix, que des théoriciens enseignant dans des universités américaines et souvent issus de pays anciennement colonisés ont élaboré une réflexion nouvelle sur ces littératures, réflexion qui envisage le fait littéraire tout en étant attentif à sa dimension historique et politique donnant naissance à ce qu'on appelle outre-Atlantique les *Postcoloniale studies*.

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

Parmi les noms les plus illustres et les plus influents de ce champ d'étude interdisciplinaire on cite Edward Saïd avec la publication en 1979 de son ouvrage fondateur *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*¹, dans lequel Saïd entreprend de déconstruire le canon occidental de représentation de l'autre en l'occurrence l'orient. On peut également citer le nom de l'indien Homi Bhabha pour qui : « les analyses des stéréotypes et des discours coloniaux et néocoloniaux doivent constituer une ethnologie critique de l'occident. »², il réfute les oppositions binaires du soi et de l'autre chez Saïd et plaide pour le concept très fécond d'hybridité culturelle et de l'imitation grâce auquel le colonisé introduit chez le dominant un sentiment d'angoisse tout en bénéficiant d'une double identité l'une qui lui est propre et l'autre acquise par imitation. L'autre figure emblématique de la pensée postcoloniale est l'indienne Gayatri Spivak qui reprend les arguments de Derrida et de Bhabha dans : « une perspective plus marxiste et féministe. De plus elle s'interroge sur le rôle de la production culturelle dans l'opposition aux forces dominantes. »³, Pour elle la domination dépasse le couple colonisé/colonisateur pour englober toutes les situations de domination tel les minorités ou les femmes qui sont en quelque sorte aussi colonisées.

Il faut attendre 1989 pour que des universitaires australiens et canadiens mettent à l'ordre du jour une théorisation cohérente des études postcoloniales avec la publication de *The empire writes back*⁴ (l'empire contre-attaque par l'écriture).

Dans les universités françaises, pourtant directement concerné par ce type d'études en raison du passé colonial de la France et du grand nombre de publications venu d'espace autrefois colonisé, il faut attendre jusqu'à 1999 date à laquelle Jean-Marc Moura publie son ouvrage *Littératures francophones et théorie postcoloniale* qui va introduire les préoccupations postcoloniales dans la pensée universitaire française lorsqu'elle traite de la question des littératures francophones.

¹ - SAID. Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, préf. de Tzvetan Todorov ; trad. de l'américain par Catherine Malamoud . - Paris : Seuil, 1980.

² - BARDOLPH. Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris : Honoré Champion, 2002, p.41.

³ - Ibid

⁴ -BILL. Ashcroft, GARETH. Griffiths, HELEN. Tiffin : *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New York: Routledge, 1989.

Nous devons d'abord distinguer le terme « post-colonial » avec tiret du « postcolonial » sans tiret, le sens du premier est : « un sens historique, donnant un repère pour les années qui à partir de l'indépendance de l'Inde en 1947 marquent une rupture radicale dans les rapports entre les gouvernements européens et le reste du globe [...]. »¹, c'est à dire la période qui vient après les indépendances. Dans le cas algériens la période post-coloniale débute en 1962, c'est pourquoi dans un sous-chapitre précédent à propos de la littérature francophone algérienne de l'après indépendance nous avons employé le terme « post-colonial » avec tiret. Le sens du second, celui qui nous intéresse le plus, « [...] définit l'ensemble d'une production littéraire ou même culturelle en ce qu'elle a en commun une langue donnée héritée de la colonisation et à cause de ce passé un certain nombre de traits partagés [...]. »². Ainsi le corpus postcolonial désigne l'ensemble des littératures, durant et après la période coloniale et qui dans sa totalité n'existaient pas avant la colonisation, écrites dans la langue de l'ancien colonisateur et que le processus impérial a foncièrement affecté dans la mesure où elles ont développé un certain nombre de caractéristiques communes avec d'autres littératures ayant connu l'expérience coloniale.

Mais le terme postcolonial ne désigne pas seulement cet ensemble de production littéraire, il est également un :

« [...] ensemble théorique interdisciplinaire ou pluridisciplinaire – sociologie, psychanalyse, histoire, sciences politiques – qui s'interroge sur les discours, la réécriture de l'histoire, l'évolution des mentalités et des imaginaires et se sent concerné par une quantité croissante de données touchant à l'identité – diasporas, immigrés, appartenance plurielle, nativisme, nationalisme – ou encore au couple domination/résistance [...]. »³

On voit bien que le postcolonial est aussi un champ théorico-critique qui fait appel à toute sorte de disciplines relevant des sciences humaines et sociales et qui s'intéresse presque à toutes les formes de la vie culturelle contemporaine, car dans son sens plus large le postcolonialisme est un courant de pensée philosophico-politique, une

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

² - Ibid.

³ - Ibid, p 11

réflexion sur un phénomène qui a marqué l'histoire de l'humanité tout entière et a bouleversé les habitudes et les comportements des hommes, ce phénomène n'est rien d'autre que le fait colonial qui : « [...], avec la révolution néolithique et la révolution industrielle, est l'une des ruptures majeures de l'histoire de l'humanité. »¹. En ce sens la littérature est particulièrement symptomatique en ce qu'elle est l'une des manifestations culturelles majeures directement et fortement affectée par ce processus. De ce fait la littérature constitue un laboratoire idéal pour l'observation des réactions, des stratégies discursives, des procédés stylistiques et des modes de représentations que le phénomène impérial a suscité, perturbé, infléchi ou modifié.

Nous devons également opérer une seconde distinction ou plutôt démêler le postcolonialisme du débat tiers-mondiste militant qui risque de s'y greffer en raison d'un certains nombres de fausses similitudes. En effet, le tiers-mondisme né après les indépendances dans les années soixante est une idéologie qui porte la responsabilité du sous-développement des pays du sud sur l'occident à cause de la colonisation, le risque est de voir le tiers-mondisme saisir l'occasion du développement de la thématique postcoloniale pour se recycler et détourner par la suite le postcolonialisme de ses objectifs initiaux le cantonnant ainsi dans l'engagement et le militantisme politique. Il est à noter également que le postcolonialisme se confond parfois avec le postmodernisme en raison d'un certain nombre de traits communs, l'un comme l'autre s'intéresse aux écrits marginaux, les situations minoritaires ou encore la question de l'engagement politique qui est centrale dans leurs interrogations.

On peut se demander alors quel intérêt représente cette nouvelle approche pour les œuvres postcoloniales, dans quel sens oriente-t-elle ses réflexions et ses questionnements, qu'est-ce qu'est pris en charge par elle dans ce type de littérature, c'est ce que Jean-Marc Moura nous révèle dans ce passage :

¹ - BOUDA. Etemad : *La Possession du monde. Poids et mesures de la colonisation*, Bruxelles: Complexes, 2000, p.13.

« [...], le postcolonialisme est l'une des rares théories littéraires actuelles qui s'efforce de rendre justice aux conditions de production et aux conditions socio-culturelles dans lesquelles s'ancre ce que nous appelons littérature. »¹

La première chose à noter est le caractère contemporain de cette théorie ce qui est dû à la récente émergence de son objet d'étude. En effet, les littératures postcoloniales sont directement ou indirectement le produit de la colonisation et dont l'existence pour l'essentiel d'entre elles n'avait pas eu lieu avant le vingtième siècle. En second lieu Moura nous renseigne sur l'intérêt que le postcolonialisme porte aux conditions de production de ces littératures c'est-à-dire « [...] les conditions matérielles et humaines vécues par les écrivains,[...] »², il s'agit du champ littéraire qui domine la production de l'œuvre à savoir la vie de l'auteur, les institutions concernées et tout ce qui constitue l'univers extérieur qui enveloppe la production de l'œuvre et qui entretient avec elle des rapports plus ou moins directes. Au demeurant les conditions socio-culturelles dans lesquelles l'œuvre s'ancre représentent le référent culturel de l'œuvre postcoloniale et dans ce cas-là celle-ci se distingue des autres littératures non-postcoloniales par une mixité culturelle dont l'un (le référent culturel) a été hérité de l'ancien colonisateur et l'autre autochtone.

On doit également signaler que le postcolonialisme porte un intérêt particulier aux écrits coloniaux et pas seulement à ceux des colonisés ou ex-colonisés car d'une manière ou d'une autre ceux-là (les colonisateurs) ont été eux aussi influencé à leur tour par les dominés et leur cultures, à cet égard rien n'est plus révélateur que les écrits exotiques qui porte en eux l'image que se fait l'européen des autres cultures et peuples les mythifiant ou tout simplement les dévalorisant. C'est dans ce sens que Saïd a mené sa réflexion en déconstruisant le canon occidentale de représentation de l'autre et en portant le soupçon sur les théories esthétiques européennes surtout les orientalistes.

¹ - MOURA. J-M, « *Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone* », in *littératures postcoloniales et francophonie*, textes réunis par Bessière. Jean & Moura. Jean-Marc, Paris, Honoré Champion, 2001, p 148-149.

² - MOURA. J-M, *L'Europe Littéraire et L'ailleurs*, Paris, PUF, Coll. Littératures européennes, 1998, p 175.

Reste à savoir que la théorie postcoloniales est en continuelle formation « [...] la démarche postcoloniale, loin de correspondre à un système clos, est en formation, [...] »¹ en raison des enrichissements et des apports venus d'horizons divers, ainsi que les désaccords et les controverses entre chercheurs dont elle fait l'objet, elle est pour reprendre le terme de Jacqueline Bardolph un « chantier »² dont les concepts et les notions n'en sont pas encore définis avec précision. On peut dire que ce statut problématique et controversé des études postcoloniales ajouté à leur origine anglo-saxonne a fortement retardé leur intégration aux horizons de recherches et aux préoccupations des universités françaises, il a fallut attendre 1999 pour qu'un premier livre *Littérature francophone et théorie postcoloniale* de Jean-Marc Moura tente un premier mariage entre les études postcoloniales et la francophonie littéraire et ouvre des pistes pour une théorie postcoloniale francophone.

¹ - MOURA. J-M, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, Coll Ecriture, 2003, p 193.

² - BARDOLPH. J, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.10.

II – 3 - Pour une théorie postcoloniale francophone

Dans un article intitulé postcolonialisme et comparatisme publié sur le site vox-poetica, Jean-Marc Moura attire l'attention sur l'intérêt que représente le transfert des études postcoloniales de leur contexte d'origine c'est-à-dire le monde anglo-saxon au champ francophone :

« Si elles perdent en quittant leur contexte d'origine une partie de leur force politique qui y motiva leur irruption, les « théories voyageuses » (Edward Saïd) peuvent aussi gagner à l'arrivée une puissance nouvelle, grâce à des décalages féconds entre champs d'origine et d'accueil. »¹

Il est vrai que malgré les multiples similitudes entre les productions littéraires postcoloniales anglophones et les productions francophones, celles-ci se distinguent par un certain nombre de traits qui lui sont propres, rendant quelque peu inopérante la transposition littérale de l'approche postcoloniale anglo-saxonne sur les littératures francophones. Ce décalage qui appelle à l'acclimatation et à l'adaptation de ce type d'étude, « [...] son importation dans le domaine francophone détermine une série d'inflexions critiques [...]. »², constitue un enrichissement et une source de diversification féconde pour les études postcoloniales dans leur ensemble. C'est en gros ce que nous dit Moura dans le passage su cité comme quoi la théorie postcoloniales gagnerait en puissance à son arrivé dans le monde littéraire francophone.

Toutefois cet intérêt que représente l'accouplement de la notion du postcolonialisme et de la francophonie ne fait pas l'unanimité parmi les universitaires français. Ainsi Jean-Louis Joubert ne dira-t-il pas au sujet de la notion du postcolonialisme que « [...] c'est une notion dont je n'ai pas encore vu l'efficacité théorique. Je la vois comme classificatrice, nominaliste. »³. Par ailleurs, nombreux sont les écrivains francophones, pour qui cette nouvelle approche est réductrice en ce qu'elle les rapporte

¹ - MOURA. J-M, *Postcolonialisme et comparatisme*, Bibliothèque comparatiste, Vox-Poética, 20.05.2006, disponible sur le site : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>. Consulté le (07.07.2007).

² - MOURA, J-M, *Exotisme et lettres francophones*, op. cit, p 193.

³ - BONIFACE. Mongo-Mboussa, Entretien avec Joubert. Jean-louis, *Le français langue africaine*, revue Africultures, 15.08.2007, disponible sur le site : <http://www.africultures.com>. (Consulté le 20.08.2007).

exclusivement à leur condition postcoloniale « Nous n'existerions que parce qu'il y a eu la colonisation. »¹, on comprend bien les réticences de ces écrivains francophones, leur travail d'écriture et la littéarité de leur écrits seront relégués au second plan pour ne mettre l'accent que sur le phénomène qui a suscité ces productions c'est-à-dire la colonisation, c'est contre quoi Jean-Louis Joubert met en garde « Il ne faut pas mettre la notion de colonialisme à toutes les sauces. »². Comment alors contourner ces obstacles en vue d'intégrer les questionnements postcoloniaux au champ des études littéraires francophones ? pour ce faire Jean-Marc Moura propose de croiser les deux notions celle de la francophonie et celle du postcolonialisme, le résultat de ce croisement est une première différence qui apparaît, entre la francophonie qui « [...] coupe les littératures de leur environnement socioculturel pour privilégier le médium linguistique (et le rapport à l'ancienne métropole coloniale)[...] »³, et la théorie postcoloniale qui « [...] insiste sur une détermination historique (et l'affirmation d'une autonomie politique et culturelle) [...] »⁴, cette différence donne lieu à quatre ordre de questionnements parfois concomitants :

II – 3 – 1- L'identification des littératures postcoloniales

Lorsque les littératures francophones sont prises en charge par la théorie postcoloniale, elle le sont sous l'angle de ce que Moura appelle la « détermination historique » c'est-à-dire la mise en relief du fait colonial dans ce type de littérature, ce qui offre un intérêt majeur dans la distinction entre francophonie européenne telle les littératures de la Belgique francophone et de la suisse romande qui n'ont pas connu l'expérience de la colonisation, ainsi que le cas du Québec qui est à ce titre un cas particulier en raison d'un certain nombre de facteurs et de conditions qu'il serait long d'exposer ici, et entre les littératures francophones des ex-colonisés comme celle de l'Afrique noire, du Maghreb, de l'océan indien, ... etc. Cependant de la littérature française qui représente le centre ne sera retenu dans les préoccupations postcoloniales que celle des écrivains coloniaux comme ceux par exemple que nous avons exposé au chapitre premier dans *La littérature algérienne des français*.

¹ - Ibid. (Cité par Joubert. J-L, auteurs non-mentionnés).

² - Ibid.

³ - MOURA. J-M, *Exotisme et lettres francophones*, op. cit, p 195.

⁴ - Ibid.

Prises sous cet aspect (le fait colonial), les littératures francophones développent une autre spécificité par rapport aux autres littératures, c'est qu'elles s'insèrent dans une problématique transnationale c'est-à-dire qu'elles dépassent leur propre cadre national contrairement aux autres engagées dans une problématique nationale par exemple la littérature nationale française ou belges.

On arrive donc à l'identification des littératures francophones postcoloniales grâce à la prise en compte du fait colonial, qui engendre par la suite chez ces mêmes littératures le développement d'une problématique transnationale par différenciation des autres problématiques nationales des littératures francophones européennes ou de la littérature hexagonale. On peut également identifier ces littératures en faisant appel à la notion de surconscience linguistique chez les écrivains francophones « conscience de la multiplicité des langues, expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage [...]. »¹, ce sentiment de co-présence de deux langues voir plus chez l'écrivain francophone sera perceptible dans ses textes par exemple les arabismes chez Sansal à commencer par le titre de notre corpus *Harraga*, ce qu'on ne trouve pas dans les écrits caractérisés par un monolinguisme relatif en France par exemple. C'est ainsi que les littératures francophones d'Afrique, des Antilles, ... etc. se verront assignés leur statut postcolonial.

II – 3 – 2- Esthétique et contexte socio-culturel

Selon Moura il s'agit d'une socio-critique qui privilégie le critère culturel dans les productions francophones. L'une des caractéristiques les plus apparentes des œuvres francophones postcoloniales et plus généralement l'ensemble des productions postcoloniales, c'est leur branchement sur un contexte socio-culturel plus ou moins autochtone développant ainsi une esthétique de résistance face au model culturel occidental. Seulement pour des raisons historico-politiques bien connues, à savoir la colonisation ou même des raisons plus actuelles tel le néocolonialisme ou la mondialisation dont la domination politique, économique mais aussi et surtout culturelle

¹ - A. Ricard, *Littérature d'Afrique noire*, Cité par MOURA. J-M, in « *Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone* », in *littératures postcoloniales et francophonie*, op. cit, p 161.

est toujours celle de l'occident affecte considérablement ce contexte socio-culturel à divers degrés donnant lieu à une sorte de « Sous-culture spécifique en ce qu'elle n'est ni européenne ni africaine, [...] »¹, en tant que tel et par conséquent l'auteur francophone se retrouve face à une impasse ; « [...] définissant des conditions particulières de création. Elle pousse l'écrivain à une écriture du mimétisme [...] ou du documentaire [...] »², C'est le cas par exemple des débuts de la littérature francophone algérienne, que nous avons vu plus loin dans le premier chapitre, celle de l'assimilation et du mimétisme suivie de la dite littérature ethnographique, on pourrait même dire la même chose à propos de la littérature francophone algérienne des années quatre-vingt dix où les événements tragiques ont fait d'elle une littérature de témoignage.

Cette approche du critère culturel comporte un grand risque pour les littératures postcoloniales. En effet, le travail d'écriture et la littéarité de ces œuvres seront relégués au second plan pour le compte du contenu comme le fait remarquer Charles Bonn :

« Un survol de la majorité des recensions critiques comme des travaux universitaires sur ces écrivains montre que, le plus souvent le travail d'écriture est ignoré ou gommé au profit du contenu. »³

On voit bien que ce type de lecture installe les littératures francophones postcoloniales dans la catégorie du documentaire et de l'informatif, les privant de la sorte de la reconnaissance de leur littéarité, voire même contester par la suite leur statut de littérature.

II – 3 – 3- Les poétiques postcoloniales

Jean-Marc Moura prend soin d'utiliser « poétiques postcoloniales » au pluriel, car selon lui malgré la vocation généralisante de la critique postcoloniale, celle-ci :

¹ - MOURA. J-M, « *Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone* », in *Littératures postcoloniales et francophonie*, op cit, p, 162

² - Idem, p 162-163.

³ - BONN. Ch., *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Edicef/Aupelf, 1996, p 8.

«[...] rend justice à la diversité des situations linguistiques et créatrices [...]. »¹. Il s'agit de répondre à des exigences de terrain, les conditions de production littéraire au sein même de l'espace francophone qui diffèrent d'une région à l'autre en fonction du référent socio-culturel, ajoutons à cela l'usage du français qui n'est pas le même chez un écrivain algérien par exemple Sansal que chez un écrivain malgache ou antillais, c'est à quoi répond la marque du pluriel dans « poétiques postcoloniales », à chaque situation de création particulière correspond une poétique particulière tout en ayant des axes communs pour assurer ce qu'on pourrait appeler l'unité dans la diversité.

L'étude de la poétique postcoloniale qui constitue le cœur de notre travail de recherche mérite une plus grande attention de notre part c'est pourquoi nous allons nous y attarder un peu. On pourrait se demander d'emblé à quoi consiste l'étude d'une telle poétique ? Quelles sont les dimensions prises en charge par elle dans les textes postcoloniaux francophones ? C'est à quoi nous répond Moura dans le passage suivant :

« Une étude de poétique postcoloniale se concentre [...] sur la situation d'énonciation que s'assigne l'œuvre elle-même (situation que l'œuvre présuppose et qu'en retour elle valide), et dont l'ensemble des signes déchiffrables dans l'œuvre peut être appelé la scénographie. Celle-ci articule l'œuvre et le monde et constitue l'inscription légitimante d'un texte. »²

Ainsi l'étude de la poétique postcoloniale est cadrée sur la situation d'énonciation que l'œuvre construit par elle-même et non pas sa situation d'énonciation c'est-à-dire le concept « [...] linguistique transféré au plan socio-historique, [...] »³. Cette situation d'énonciation construite par l'œuvre développe des signes repérables qui peuvent être appelés scénographie, un concept relevant du domaine de l'analyse du discours et qui a été développé par Dominique Maingueneau chez qui elle est : « A la fois condition et produit, à la fois "dans" l'œuvre et "hors" d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde. »⁴. Ensuite le concept de scénographie a été

¹ - MOURA. J-M, « *Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone* », in *Littératures postcoloniales et francophonie*, op cit., p 163.

² - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 109.

³ - Ibid.

⁴ - MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'oeuvre littéraire ; Énonciation, écrivain, société*, op. cit, p 121.

repris par Jean-Marc Moura pour le compte de la théorie postcoloniale francophone comme le fait remarquer Charles Bonn :

« Il faut peut être préciser que la notion de scénographie postcoloniale, et la relation binaire qu'elle suppose, ont surtout été développés par Moura, à la suite de Maingueneau, alors que les anglosaxons développent davantage la notion d'hybride, ou du moins celle de l'entre-deux, [...]. »¹

On voit bien qu'il s'agit de théorie postcoloniale francophone et d'un appareillage conceptuel nouveau, c'est en gros ce que nous avons exposé un peu plus haut au sujet de l'acclimatation des études postcoloniales au champ francophone. L'intérêt de l'étude postcoloniale de la scénographie des œuvres francophones réside dans le fait que celles-ci « [...] s'inscrivent dans une situation d'énonciation (réelle) où coexistent des univers symboliques divers [...]. »², l'un de ces univers symbolique est hérité de la colonisation, tandis que l'autre est autochtone, c'est ce que nous verrons dans le quatrième chapitre de notre travail où *Harraga* devient le lieu de rencontre où s'entremêlent des symboles relevant de cultures différentes, l'une algérienne arabo-musulmane et l'autre française occidentale. Moura nous apprend par la suite que « dans cette situation de coexistence, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante [...]. »³, ce qui semble évident lorsqu'on se réfère à l'ancrage référentiel de ces œuvres. Mais la scénographie ne se résume pas uniquement à la construction intrinsèque de la situation d'énonciation par l'œuvre, elle est aussi « [...] dominée par la scène littéraire, qui confère à l'œuvre son cadre pragmatique, associant une position d' « auteur » et une position de « public », [...]. »⁴, et dans le cas de l'écrivain francophone « [...], il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable [...]. »⁵, à commencer par le plan linguistique qu'on sait très bien qu'il est caractérisé par l'hétérolinguisme chez un public récepteur mixte comme c'est le cas pour Sansal, l'autre question à laquelle fait face l'écrivain francophone consiste à faire reconnaître son texte « [...] sur

¹ - BONN. Ch., *Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française*, disponible sur le site : www.limag.refer.org, p 2, (consulté le 10.07.2007).

² - MOURA. J-M : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. Cit, p 110.

³ - Ibid.

⁴ - Idem, p 109.

⁵ - Idem, p 110.

une scène littéraire occidentale qui lui est peu propice.»¹, ainsi l'ancienne puissance coloniale devient le centre de reconnaissance et de consécration des productions littéraires provenant de la périphérie avec tout l'arsenal de stéréotypes et d'idées préconçues que peut avoir le canon occidental (principalement la France) à l'égard de ces productions.

La scénographie que développe l'œuvre postcoloniale francophone et dont le principal objectif est de répondre à toutes les exigences que nous avons exposé ci-dessus, suscite un certain nombre de stratégies et d'options formelles dont la description et l'étude « [...] fondent le projet d'une poétique postcoloniale. »².

Jean-Marc Moura nous renseigne que l'étude de la poétique postcoloniale touche à deux domaines :

« [...] en amont de la scénographie, les stratégies visant à articuler l'entreprise d'écriture sur une culture, un mouvement collectif, une théorie et à la situer par rapport au champ littéraire occidental, [...]. »³

C'est ce que Jean-Marc Moura appelle la scénographie externe, appellation que nous retiendrons désormais dans notre travail, le second domaine et en aval : « [...], la scénographie postcoloniale proprement dite. »⁴, que Jean-Marc Moura lui réserve l'appellation de scénographie interne. Mais avant d'exposer les grandes orientations théoriques de la poétique postcoloniale nous passerons brièvement en revue la scénographie en analyse du discours.

II-3-3-1- La scénographie en analyse du discours

Nous avons déjà signalé que le concept de scénographie relevait au départ du domaine de l'analyse du discours, où il a été forgé par l'imminent analyste du discours le professeur Dominique Maingueneau dans son ouvrage ; *Nouvelles tendances en analyse du discours* paru en 1987, pour réapparaître ensuite dans différents ouvrages du

¹ - Ibid.

² - Ibid.

³ - Ibid.

⁴ - Ibid.

même auteur tel ; *Le contexte de l'œuvre littéraire ; Énonciation, écrivain et société* (1993), ou encore ; *Le discours littéraire ; Paratopie et scène d'énonciation* (2004)¹, on se demande alors qu'entend Maingueneau par la scénographie ?

La scénographie ou scène d'énonciation d'une œuvre est « A la fois condition et produit, à la fois "dans" l'œuvre et "hors" d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde. »², condition parce qu'elle légitime l'inscription du texte dans le monde, et produit parce qu'elle est présupposée par l'œuvre qui définit le statut d'énonciateur et celui du coénonciateur, ainsi que l'ancrage spatio-temporel de l'énonciation ce que Maingueneau appelle *topographie* et *chronographie* : « [...] à partir desquels se développe l'énonciation. »³, ce qui l'installe à l'intérieur de l'œuvre, mais elle est aussi " hors" l'œuvre :

« La scénographie d'une œuvre est elle-même dominée par la Scène littéraire. C'est cette dernière qui confère à l'œuvre son cadre pragmatique, associant une position d'"auteur" et une position de "public" [...]. »⁴

Nous avons déjà dit que la scénographie constitue l'inscription légitimante d'un texte, c'est-à-dire son insertion dans le champ littéraire (scène englobante), celle-ci correspond dans notre étude à ce qu'on a appelé plus haut la scénographie externe à laquelle on rattache également la scène générique qui est « [...] définit par les genres de discours particuliers. »⁵, le roman, le théâtre par exemple chacun d'eux implique une scène spécifique, définit son mode de circulation ainsi que le support matériel qui diffère d'un genre de discours à un autre.

¹ - Nous avons choisi les ouvrages où Maingueneau aborde la scénographie dans le discours littéraire plus en rapport avec notre travail de recherche.

² - MAINGUENEAU. D, *Le contexte de l'oeuvre littéraire ; Énonciation, écrivain, société.*, op.cit, 121.

³ - MAINGUENEAU. D, *Le discours littéraire ; Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, Coll. U. Lettres, 2004, p 192.

⁴- Idem, p 123.

⁵ - MAINGUENEAU. D, « *Scène d'énonciation* », in CHARAUDEAU. P & MAINGUENEAU. D, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p 516.

Reste à savoir que la scénographie s'identifie ; « sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, [...] »¹, on dispose donc d'un certain nombre d'indices repérables dans le texte ou le paratexte de l'œuvre qui nous aident à identifier la scénographie, c'est ce que nous verrons avec *Harraga* dans les deux derniers chapitres de notre travail.

II-3-3-2- L'œuvre et le champ littéraire (la scénographie externe)

C'est là le premier domaine auquel s'intéresse la poétique postcoloniale. Il est à noter que l'articulation de l'œuvre postcoloniale francophone sur le monde ne va pas de soi, il s'agit en réalité d'un processus de légitimation complexe qui répond à un nombre considérable d'exigences, forçant d'un côté l'auteur à adopter des stratégies qui vise à rendre possible l'inscription de son texte sur le monde, et de l'autre intégrer le champ littéraire qui préexiste à l'œuvre mais qui contribue d'une manière ou d'une autre à son établissement. Il est question ici de la scénographie externe de l'œuvre postcoloniale, comment dans ce cas là l'œuvre parvient-elle à s'articuler sur son monde ?

Répondre à cette question implique la convocation d'un certain nombre d'aspects, à commencer par l'esthétique de la résistance, l'une des caractéristique majeures des littératures postcoloniales surtout celles écrites avant les indépendances, cette résistance vise en fait la défense et l'illustration de la culture autochtone dévalorisée face à l'imposant et glorieux model culturel européen. Aussi paradoxale que cela puisse paraître cette esthétique de la résistance et cette volonté de ressusciter une culture originelle a été inspiré par les travaux et les recherches des anthropologues européens sur les civilisations des peuples auxquels appartiennent ces auteurs, comme ce fut le cas de la négritude par exemple. Pour Moura :

« Cette articulation de la création sur une anthropologie [...] reçoit dans les œuvres la formes d'un dispositif poétique de soudure [...], qui a pour horizon la fondation d'une communauté. »²

¹ - MAINGUENEAU. D, *Le discours littéraire ; Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit, p 192.

² - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op cit, p 114.

C'est exactement ce qui s'est passé avec la négritude où certains ethnologues européens ont encouragé les noirs de tous les pays à « [...] se sentir membre d'une communauté négro-africaine culturellement homogène. »¹, la littérature devient alors un moyen d'existence culturelle et d'affirmation identitaire d'une communauté longtemps dévalorisée et considérée comme primitive.

L'autre aspect consiste à ce que peuvent avoir les anthologies de ces œuvres comme effet sur la construction de leur lieu d'énonciation. En effet, l'anthologie comme le fait remarquer Moura est « [...] un moyen dynamique de construire le lieu d'énonciation d'une œuvre. »², c'est-à-dire que la construction du lieu d'énonciation par l'œuvre est influencé par les œuvres qui proviennent naturellement du même espace qu'elle, qui lui préexistent et qui sont regroupées dans des anthologies, l'exemple des anthologies négro-africaines sont sans doute les plus parlantes à cette égard. Cependant l'intérêt des anthologies ne se résume pas uniquement à influencer la construction d'un lieu d'énonciation d'une œuvre, elles visent en premier lieu la reconnaissance de l'œuvre postcoloniale sur la scène occidentale, même si celle-là ne figure pas dans une anthologie. En effet, par les anthologies on dote un espace périphérique d'une qualité précieuse, c'est la reconnaissance que cette espace est producteur de littérature et par conséquent les œuvres en provenance de cet espace seront considérées comme telle.

Le dernier aspect est ce que Moura appelle « l'accompagnement théorique », il s'agit pour l'écrivain postcolonial, en raison de sa situation périphérique, de s'exprimer sans cesse sur sa création, de donner des explications et de dévoiler le sens de son œuvre pour des publics dont l'horizon d'attente doit être en quelque sorte préparer pour recevoir son œuvre, ceci s'accomplit par différents moyens tels les interview journalistiques, les soirées littéraires ou encore l'organisation de conférences. L'accompagnement théorique concerne également le discours critique sur ce type de production, dans le cas des littératures francophones postcoloniales, il s'agit du discours critique des deux cotés de la rive méditerranéenne, à titre d'exemple on cite pour la littérature maghrébine francophone des noms de critiques comme Abdelkebir Khatibi

¹ - Idem, p 113.

² - Idem, p 115.

(1938-), Ahmed Lanasri (1947-), et de l'autre coté de la rive ; Jacqueline Arnaud (1934-1987), Jean Déjeux (1921-1993), Charles Bonn (1942-), ...etc. pour n'en citer que les plus illustres.

C'est ainsi que l'œuvre postcoloniale francophone s'articule sur son monde par le biais de la scénographie externe dont nous avons abordé les principaux aspects.

II-3-3-3- La scénographie postcoloniale (scénographie interne)

Le deuxième domaine qu'interroge la poétique postcoloniale est la scénographie interne aux œuvres postcoloniaux, il s'agit de la construction par celles-ci de leurs propres contextes énonciatifs, contexte qui constitue le support de la coexistence des univers symboliques différents, on pourrait donc se demander sur quels axes se positionne l'œuvre pour construire son propre cadre énonciatif ?

Jean-Marc Moura, nous apprend qu'il s'agit de trois principaux axes selon lesquels l'œuvre postcoloniale présuppose et construit son contexte énonciatif. Au delà de ces trois axes, Moura explore une autre piste dans la scénographie postcoloniale, qui consiste à prendre en considération une donnée importante des œuvres postcoloniales, celle de *l'hybridité générique*.

Il s'agit en premier lieu de ce que Moura appelle « Une voix des limites »¹, comme tout texte l'œuvre postcoloniale est rapportée « [...], à une origine énonciative, à une voix qui atteste ce qui est dit. »², ça pourrait être le personnage principal, ou l'auteur lui-même qui raconte l'histoire. La manière dont la scénographie gère son rapport à cette voix est appelée *l'ethos*, comme le note Moura : « L'ethos peut être tenu pour la manière dont la scénographie gère son rapport à cette voix. »³. Dans les œuvres postcoloniales cette voix est généralement assignée à un personnage typique, exemple ; griot africain, conteur arabe ou tout simplement un personnage représentatif d'une catégorie dominée, ... etc. Face à la domination du colonisateur ou encore les nouveaux puissants qui lui ont succédé après les indépendances, cette voix est naturellement

¹ - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 122.

² - Ibid.

³ - Ibid.

précaire, elle amenée pour compenser sa précarité à s'exprimer d'une manière (L'*ethos*) plus éclatante, caractérisée par une forte sensibilité, c'est-ce qui explique selon F. Fanon le : « [...] style heurté, fortement imagé [...] »¹ De l'intellectuel colonisé, remarque qu'on peut généraliser sans risque aux autres opprimés qui se retrouvent dans des situations de dominés et pas seulement les intellectuels colonisés, par exemple les opposants aux régimes corrompus et totalitaires qui ont succédé aux colonisateurs ou encore les femmes dans les sociétés plus masculines. Cette voix selon Moura est celle d'un personnage problématique, elle est « [...] située sur une limite, une frontière renvoyant à une fondamentale précarité liée aux bouleversements coloniaux puis postcoloniaux [...] »².

Le second axe renvoie à la construction d'un espace de coexistence par l'œuvre postcoloniale, il s'agit de la manière selon laquelle l'œuvre élabore son espace d'énonciation, selon Moura : « L'œuvre francophone construit d'une manière insistante son espace d'énonciation : c'est l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales et postcoloniales. »³, cette insistance vise rien moins qu'une inscription sur un lieu d'une culture ancestrale. Annexé à l'empire colonial ce lieu se voit envahi et investi par la culture importée du dominateur, qui en s'appropriant ce lieu impose sa culture et écarte du coup la culture autochtone. L'œuvre postcoloniale tente ainsi par *une définition forte de l'espace d'énonciation*⁴ d'établir des liens entre une culture originelle et un lieu, une manœuvre par laquelle l'œuvre tente de se réapproprier et de récupérer ce lieu. En ce faisant, l'espace d'énonciation de l'œuvre postcoloniale devient un lieu de coexistence entre univers symboliques différents renvoyant chacun à une culture différentes dont l'une a été importée et imposée à ce lieu et l'autre autochtone réinvestie dans un lieu qui lui revient de droit. Mais cela n'exclut pas qu'il y ait des œuvres postcoloniales qui tentent d'effacer tout lien de son origine avec cet espace, elles visent « [...] en effet rien moins qu'une inscription dans la tradition européenne, [...] »⁵, ceci est très fréquent surtout en période coloniale et qu'on peut également rencontrer dans des productions d'après

¹ - FANON. Franz, *Les damnés de la terre*, préf Sartre. Jean-Paul, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1961, p 152.

² -MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 127.

³ - Idem, p 129.

⁴ - Ibid.

⁵ - Ibid.

les indépendances, notamment chez les nostalgiques de l'époque coloniale. Cet espace d'énonciation correspond à ce que Maingueneau appelle *la topographie*.

Le troisième et dernier axe désigne ce que Moura appelle : *la recherche d'une continuité temporelle* :

« L'œuvre postcoloniale veut s'inscrire dans le temps dynamique de la recherche, entre tradition culturelle autochtone et tradition littéraire européenne. Elle insère par là son énonciation dans une temporalité de l'appropriation active. »¹

Il est question ici d'une recherche et d'une exploration du passé en vue de renouer avec les traditions culturelles des origines mais aussi d'intégrer ce passé à la vie du présent, un présent marqué surtout par la domination culturelle du colonisateur, ainsi l'énonciation de l'œuvre postcoloniale se branchera sur le temps du ressourcement et de l'appropriation, ce temps de l'énonciation désigne *la chronographie* de l'œuvre. Pour Moura cette recherche et cette exploration du passé donnent lieu à « Trois types narratifs importants :

- la réinterprétation d'anciennes luttes capables d'inspirer le présent ...
- le récit de la communauté perdu, insistant sur la plénitude de la vie traditionnelle ...
- ce qu'on peut appeler « l'autobiographie symbolique » au sens où l'auteur, racontant son passé, résume par là l'accès de tout un peuple à l'indépendance ... »²

On voit bien que la référence au passé vise à éclairer le présent, l'inspirer et probablement trouver des solutions à ses difficultés, ainsi que la tentative de reconstituer une communauté dispersée cherchant à trouver un appui dans le passé de celle-ci, enfin par le recours à l'autobiographie, l'auteur devient une figure représentative de l'histoire d'une collectivité.

Selon Moura : « L'hybridité générique semble la règle pour les œuvres postcoloniales, [...]. »³ il s'agit donc d'une remise en question de la typologie des genres héritée de la tradition littéraire occidentale, car on sait bien que les genres habituels tel le roman ou

¹ - Idem, p 131.

² - Idem, p 134-135.

³ - Idem, p 136.

le théâtre se sont développés essentiellement en occident et par la suite importés dans les pays colonisés. Moura affirme que cette donnée suggère de nombreuses orientations d'études :

- « - passage d'un genre ou d'une forme littéraire autochtone à un genre ou une forme occidentaux ...
- appropriation d'un genre littéraire occidental ... conduit souvent à une hésitation générique ...
- inscription de l'œuvre dans une tradition littéraire francophone [...] : le cas le plus net s'observe sans doute dans les multiples romans maghrébins sollicitant *Nedjma* de Kateb et attestant ainsi son statut de récit fondateur. »¹

En raison du cheminement différent dans le développement de la tradition littéraire autochtone et celle européenne, la typologie des genres respective n'est pas la même, face à cette situation s'offre à l'auteur postcolonial, qui écrit dans la langue de l'autre et qui adresse une grande part de ses écrits à cet autre, l'option de passer à ses genres et de les adopter s'il veut que son œuvre soit plus proche de l'horizon d'attente du public étranger. Ce passage qu'on peut considérer comme une sorte d'appropriation n'est pas pour autant sans conséquences, car il comporte un certain nombre d'infléchissements génériques, dû certainement à des calques qui s'opèrent entre les genres propres de l'auteur et les genres seconds ou importés, on imagine bien les *hésitations génériques* que ressent l'auteur postcolonial dans de telles circonstances. L'auteur postcolonial peut encore, et ceci en dépit de la relative récente émergence des littératures francophones, s'inscrire dans la lignée de celles-ci, Moura nous cite l'exemple de *Nedjma* de Kateb, dont beaucoup d'écrivains maghrébins s'en réclament à commencer par l'un des plus illustres à savoir Rachid Boudjedra.

A noter également que l'étude de la poétique postcoloniale s'intéresse à tout ce que le texte postcolonial ou le paratexte peuvent offrir comme indice à cet égard, comme le souligne Moura : « L'étude postcoloniale s'attache aux indices textuel mais aussi au paratexte [...]. »². Ainsi l'hybridité générique instaure ce que Moura appelle un : « [...] débat intertextuel entre la tradition littéraire générique occidentale et la tradition autochtone,

¹ - Idem, p 136-137.

² - Idem, p 137.

[...]. »¹, ce qui constitue une richesse considérable pour ces littératures ainsi que pour l'ensemble de la littérature mondiale. En inventant des formes nouvelles et des genres hybrides, ces littératures stimulent les théories esthétiques traditionnelles et les obligent à changer leur mode de lecture et leur conception du fait littéraire.

II - 3-4- La rencontre avec d'autres champs critiques

Nous arrivons au quatrième ordre de questionnement, né du croisement de la francophonie et des études postcoloniales. Nous savons déjà que la naissance de la théorie postcoloniale a eu lieu d'abord dans le monde anglo-saxon et qu'en raison des multiples similitudes entre son objet d'étude et celui des littératures francophones, leurs rencontres devraient en principe s'effectuer sans problème, ce qui, nous l'avons vu, n'est pas tout à fait le cas en raison des réserves émises par quelques universitaires français et auteurs francophones. Mais les études postcoloniales, malgré les obstacles et les difficultés, tendent aujourd'hui à s'imposer dans les études francophones, car plus en phase avec l'actualité politique et culturelle d'un monde cosmopolite qui se rapproche de plus en plus dans une logique de globalisation sans frontières. Les littératures francophones pourront également croiser, outre les littératures anglophones, les littératures hispanophones, lusophones et plus largement toutes les littératures europhones dans une perspective comparatiste, faisant du fait colonial commun à toutes ces productions une clé d'entrée puissante à une meilleure compréhension de la spécificité d'un type de littérature dont les stratégies discursives, les modes de représentation et le fonctionnement ne répondent plus aux modes de lectures des théories occidentales traditionnelles, les contraignant ainsi à une révision et une remise en question de leur conception du fait littéraire.

Nous avons également vu que le postcolonialisme rencontre les préoccupations du postmodernisme tout en marquant ce qui le distingue en ce qu'il interroge une expression artistique récente liée au phénomène de colonisation.

¹ - Idem.

II – 4- Conclusion

Au terme de ce chapitre on s'est rendu compte que la particularité des littératures francophones appelle avec insistance à une adaptation théorique capable de rendre compte de ce qui fait leur singularité. La théorie postcoloniale à ses débuts surtout dans le monde francophone, semble être prometteuse en ce qu'elle formule de nouvelles interrogations et intègre à ses questionnements des préoccupations de première importance dans ce type de littérature à savoir le fait colonial, la dimension politique ou encore leur ancrage socio-culturel.

A la lumière surtout des apports de l'histoire et de la politique mais aussi d'autres champs disciplinaires relevant des sciences humaines et sociales, la théorie postcoloniale francophone apporte de nouveaux éclaircissements aux faits littéraires francophones donnant lieu à une nouvelle lecture de ceux-ci. La littérarité de ces productions ne sera pas, cependant, reléguée au second plan, elle sera pleinement prise en charge par l'étude de la poétique postcoloniale.

C'est de l'application de ce nouveau procédé analytique qu'il sera question dans la deux derniers chapitres de notre travail. Ainsi nous espérons grâce à l'étude de la poétique postcoloniale donner une nouvelle lecture à notre corpus *Harraga*, et comprendre mieux les portées de cette œuvre.

TROISIEME CHAPITRE
LA SCENOGRAPHIE EXTERNE DE
"HARRAGA"

III – 1- Introduction

Comme toute œuvre, *Harraga* est dominée par un champ littéraire qui lui confère son cadre pragmatique, la seule différence réside dans son statut de roman francophone postcolonial. Différence que *Harraga* partage évidemment avec d'autres productions littéraires qui ont subi l'expérience de la colonisation et qu'on appelle souvent les littératures émergentes par différenciation des littératures institutionnalisées essentiellement européennes et nord-américaines. C'est sans doute ce statut, qu'on a vu plus haut qu'il est considéré comme périphérique, qui rend un peu plus difficile l'établissement de *Harraga* et complique sa réception, d'où la nécessité d'une scénographie capable de garantir l'articulation du roman sur le monde.

La scénographie externe de *Harraga*, premier volé de notre étude de la poétique postcoloniale, serait donc cet ensemble d'éléments non-littéraires et extratextuels qui sont autant de stratégies et de dispositifs d'appui qui assurent une meilleure réception à *Harraga* par un double public ; occidental principalement français et autochtone principalement algérien. Mais ils permettent aussi de situer le roman dans le monde en le branchant sur un contexte socio-culturel problématique car fortement affecté par des bouleversements tel la colonisation française, le processus de la décolonisation, les nouveaux régimes qui ont gouverné l'Algérie après l'indépendance et enfin le terrorisme qui a frappé de plein fouet la société algérienne dans les années quatre-vingt dix et jusqu'à nos jours.

Il s'agit donc dans ce chapitre d'examiner ces différentes stratégies et techniques d'appui qui assurent à *Harraga* une réception et un positionnement socio-culturel à commencer par l'effet thématique, c'est-à-dire le contenu informatif sur la réalité socio-politique de l'Algérie qu'apporte *Harraga*. Ce qui pose un léger problème de rattachement car selon Charles Bonn l'effet anthropologique¹ relèverait plutôt de la scénographie interne puisqu'il s'agit du contenu de l'œuvre, alors que Moura et dont

¹ - Dans notre cas il s'agit plutôt d'effet thématique, une légère nuance le différencie de l'effet anthropologique qui est beaucoup plus caractéristique des premières œuvres francophones, celles qui reprenaient le savoir anthropologique, initié essentiellement par des scientifiques européens, dans leurs œuvres.

nous avons signalé plus haut qu'on s'appuiera essentiellement sur ses travaux, l'insère plutôt dans la scénographie externe, on pourrait très bien comprendre cette attitude puisque l'actualité politique, les réalités sociales et même l'attente du public récepteur provoquent en quelque sorte et commanditent la thématique et le contenu de *Harraga*, c'est pourquoi nous avons préféré aborder l'effet thématique dans la scénographie externe. Ensuite, nous examinerons comment les anthologies dans lesquelles figure Sansal et les ouvrages co-écrits avec d'autres écrivains participent à l'établissement de *Harraga*, pour terminer avec ce que nous avons présenté dans le chapitre précédent comme accompagnement théorique auquel nous rattacherons d'autres éléments qui participent de la même logique.

III – 2 - L'effet thématique sur la réception de *Harraga*

Pour *Harraga*, il s'agit plus de l'effet de son contenu thématique que de savoir anthropologique, car à la différence des premières œuvres francophones ou même certaines plus contemporaines qui s'appuyaient principalement sur les apports des travaux anthropologiques menés la plus part du temps par des scientifiques occidentaux, comme nous l'avons déjà vu plus haut, *Harraga* par sa thématique très en phase avec l'actualité socio-politique de l'Algérie ainsi qu'une présence plus ou moins forte de l'élément historique, influe considérablement sur sa réception comme nous le verrons dans ce qui suit. Etudier l'effet que peut avoir la thématique de *Harraga* sur sa réception voilà en somme l'objectif de ce sous-chapitre, donc il s'agit plus de la mise en exergue de l'intérêt que représentent les thèmes abordés dans *Harraga* pour sa réception que d'une analyse thématique proprement dite.

Boualem Sansal situe l'histoire de *Harraga* dans le début des années 2000 comme il le confirme lui-même dans un entretien que nous avons déjà mentionné : « Je la situe au début des années 2000, [...] »¹, l'actualité politique et les réalités sociales des algériens de ces années-là sont très présentes dans la thématique de *Harraga*, ainsi que la référence constante à l'histoire, c'est ce que nous nous proposons de voir point par point.

Dans *Harraga*, l'auteur porte un regard incisif sur la société algérienne et ses archaïsmes selon lui, il dénonce l'intégrisme islamiste, le terrorisme qui déchire le pays, le manque de démocratie, la corruption des hommes politiques algériens, bref tous les maux de la société algérienne, ce branchement sur le contexte socio-politique algérien est une dimension essentielle que la poétique postcoloniale prend en charge. En effet, la condition d'écrivain francophone postcoloniale et le statut périphérique de toute production littéraire hors l'hexagone comme c'est le cas de Sansal et de *Harraga*, ont fait que le public étranger ne s'intéresse à ces œuvres que dans le but de s'informer sur ces sociétés, le travail d'écriture, la littérarité cèdent alors le pas au bénéfice du contenu, ce qui dans un certain sens nuit considérablement à la qualité littéraire de *Harraga*

¹ - BARRADA. Hamid, GAILLARD. Philippe, *Entretien avec Sansal. B " Tout ce que j'écris est vrai"*, op.cit, (consulté le 24.07.2007).

d'autant plus que l'actualité politique et l'extrême violence qu'a connu l'Algérie dans les années qui ont suivies l'arrêt du processus électoral n'ont fait que renforcer cette attente chez le public étranger, c'est-à-dire à n'y voir dans *Harraga* qu'un simple témoignage sur ce qui se passe dans cette partie du monde.

A son insu *Harraga* est réduite à un simple écrit documentaire, au mieux elle relèverait de la littérature d'urgence et de circonstance. Il se trouve que Sansal est parfaitement conscient de ce phénomène comme il le confirme dans un entretien ; « [...] les lecteurs étrangers, au delà de l'écriture, c'est peut-être l'aspect documentaire qui les intéresse. »¹, on peut très bien penser que cette conscience chez l'écrivain de la valeur documentaire que représentent ses écrits pour le public étranger influence son écriture et surtout la thématique traitée.

D'un coté on peut voir dans le branchement du roman sur cette ensemble socio-culturel algérien quelque chose de négative, mais de l'autre coté c'est cette vision même qui consiste à n'y voir en lui qu'un simple document informatif qui lui assure sa promotion parmi le public étranger, et il semble que l'auteur n'est pas du tout embarrassé par ce type de réception comme on peut le sentir dans la thématique de *Harraga* très en phase avec l'actualité politique et les réalités sociales de l'Algérie, ainsi que dans les multiples entretiens de Sansal où il affirme traiter volontairement des sujets liés à la culture et aux réalités sociales algériennes comme les questions de la langue, l'identité, l'histoire, la politique, la religion ou encore la question de l'immigration clandestine, c'est ce qu'on trouve si bien résumé dans le même entretien que nous venons de citer juste plus haut :

Lebdaï. Benaouda : « Mais cette Algérie vous obsède quand même, comme nous tous... »

B. Sansal : « C'est mon pays. »²

¹ - BENAOUA. Lebdaï, Entretien avec Sansal. B in « *Dans une quête perpétuelle. Le douloureux accouchement* », op. cit. (consulté le 04.07.2007).

² - Ibid.

Nous avons déjà signalé dans la présentation des éléments biobibliographies de Sansal que *Harraga* est l'histoire de Lamia, et c'est à travers le parcours tourmenté de celle-ci que sont traitées les questions que nous venons de mentionner, nous avons vu également que c'est Lamia qui assure le rôle de narratrice, à notre sens ce détail est de première importance dans la mesure où le choix d'une femme comme personnage principale constitue une porte d'entrée puissante au très délicat sujet de la condition des femmes dans les sociétés arabo-musulmanes, notamment la société algérienne. Mais avant d'examiner l'intérêt que représente ce thème, passons d'abord en revue le paratexte du roman et le vraisemblant thème de l'immigration clandestine auquel il semble renvoyer.

III – 2 – 1- "Harraga" un paratexte, un thème

Commençons par le paratexte "Harraga" dont nous avons déjà expliqué le sens, il s'agit d'un arabisme signifiant littéralement « bruleur de route » ce qui renvoie aux immigrés clandestins. A première vue la première idée qui nous passe par l'esprit est que l'œuvre traite d'un sujet d'actualité, celui de l'immigration clandestine. Ces milliers de jeunes issus des pays pauvres du sud en l'occurrence des algériens, qui tentent par tous les moyens de quitter la misère de leurs pays pour rejoindre l'Eldorado européen ou pour reprendre les termes du roman « la Terre promise »¹, mettant leurs vies en péril et bravant tous les dangers. Un tel sujet d'actualité et qui concerne pratiquement le monde entier, les pays pauvres comme les pays riches capte facilement l'attention du lecteur que nous appellerons également désormais le coénonciateur selon le vocabulaire de l'analyse du discours. Il s'agit donc d'une double co-énonciation, le public français et plus généralement européens très attentifs à ce thème car directement concerné par ce phénomène d'immigration clandestine, ainsi que le public algérien et plus généralement maghrébin voir africain, car il en va de même pour ce public dont les candidats à l'immigration clandestine sont les compatriotes. Mais nous avons signalé auparavant que ce paratexte doit être beaucoup plus considéré dans son sens symbolique², ce qui n'exclut pas totalement la présence d'une entreprise d'immigration

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p. 189.

² - Nous vous renvoyons à la page (34-35) de ce même travail, où il y a l'explication de ce détail.

clandestine dans *Harraga*. Il s'agit de Sofiane le petit frère de Lamia, fermement convaincu de partir au risque d'y laisser sa vie : « Mieux vaut mourir ailleurs que vivre ici ! »¹ à cette histoire Sansal réserve environ trois pages (45-46-47) au début du roman, où il attire l'attention sur le triste sort qui attend les harragas et nous livre une description poignante du destin funeste de ces candidats à l'immigration clandestine :

« On le voit, ce sont les chaînes du satellite qui ramène au pays les images de leurs corps échoués sur les rochers, ballottés par les flots, frigorifiés, asphyxiés, écrasés, [...]. Comme si nous n'en savions pas assez, les harragas ont inventé pour nous de nouvelles façons de mourir. »²

On peut très bien imaginer ce que peut avoir une telle description sur le coénonciateur, celle-ci suscite forcément la compassion voir même provoquer des réactions surtout chez les militants en faveur des peuples du sud. Signalons que des allusions à cette histoire de Sofiane sont faites de temps en temps à mesure qu'on avance dans le texte.

Toutefois le thème de l'immigration clandestine ne se limite pas dans le roman uniquement aux trois pages signalées plus haut, ce sujet revient avec un peu plus de détails à mesure qu'on se rapproche de la fin, où Sansal lui consacre cette fois-ci tout un chapitre (187-205). C'est par l'intermédiaire d'un film documentaire de la chaîne franco-allemande Arte qui traite justement de ce sujet, que la question de l'immigration clandestine refait surface dans le roman. Ce documentaire retrace le parcours des harragas depuis le début de leur périple périlleux, en exposant les motifs qui conduisent à une telle entreprise, en décrivant le paysage africain avec toute la lourdeur de la misère qui pèse sur lui et l'espoir que se font ces candidats sur un avenir meilleur qui les attend là-bas de l'autre côté de la mer, les raisons des harragas deviennent plus fortes et plus convaincantes, même Lamia fut un moment acquise par leur rêve : « Quel beau rêve, nous serions tellement tentés de les suivre. »³ ce rêve va cependant se heurter au mur de la réalité, et les harragas vont se retrouver livrés à la merci des impitoyables et mercantiles

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p. 45.

² - Idem. p 47.

³ - Idem. p 189.

passagers qui les entassent dans des embarcations de fortune pour l'étape finale où certains y laisseront leurs vies, la misère qu'ils tentaient de fuir en a rattrapé plusieurs d'entre eux, pour Lamia ce reportage a ravivé ses chagrins sur Sofiane, son frère, elle dira :

« Jamais un reportage ne m'a autant émue, parce que je suis concernée mais aussi parce qu'il a su montré quelles implacables épreuves la misère impose à ceux qui ont la prétention de vouloir lui échapper. »¹

On retient de ce passage deux choses importantes, la première est que ce qui nous concerne attire plus notre intérêt, Lamia est émue par le documentaire parce qu'il traite d'un sujet qui la concerne, son frère est un harraga, la seconde chose c'est que le thème de l'immigration clandestine est lié à d'autres thèmes, tout aussi actuels que lui, à savoir l'écart entre pays pauvres du sud et pays riches du nord qui a pour conséquence le déplacement des populations. En somme, nous pouvons voir dans le fait que c'est une chaîne occidentale qui réalise ce reportage, une attestation du grand intérêt que représente ce thème chez le public étranger, essentiellement occidental.

L'essentiel pour nous était de souligner l'intérêt que représente l'exploitation d'un tel sujet, certes à un degré relativement moindre comme nous l'avons signalé maintes fois au cours de ce travail puisque il n'occupe qu'un chapitre de 18 pages et quelques pages au début du roman par rapport au volume total du roman qui se chiffre à 272 pages, pour la réception de l'œuvre. Un thème comme celui-là est en soi intéressant, tout simplement parce qu'il est d'actualité et touche à la vie de tous les jours des gens de part et d'autre de la méditerranée, selon une règle très simple qu'on peut formuler en ces termes ; ce qui nous concerne c'est ce qui nous intéresse le plus, c'est pourquoi nous pensons que Sansal visait la captation de l'attention du public récepteur avec un pareil titre, et détourner ensuite l'histoire du roman de ce que laisse supposer le titre pour raconter après une autre histoire qui toutefois concorde avec une autre dimension signifiante du mot "Harraga", celle-ci est symbolique, une sorte de transfert ou glissement sémantique du sens propre du mot vers son sens symbolique.

¹ - Idem. p 189.

Pour terminer notre réflexion sur le paratexte, nous dirons que le mot "Harraga" a une sonorité attirante, c'est du moins l'avis de la présentatrice de l'émission Sang d'encre ; Heiniger Florence, qui dira au sujet du mot que « c'est un très beau mot »¹. On se rend compte qu'à tout égard le choix du titre est une habile manœuvre de Sansal pour garantir une bonne réception à son roman, ce qui semble être, avec le concours d'autres éléments que nous allons voir, un objectif atteint.

III – 2 – 2- La condition des femmes en Algérie

« Or on m'a souvent reproché, en Europe, à propos de mes ouvrages précédents, l'absence de femmes. J'ai voulu donc écrire un roman de femmes. »²

Le moins qu'on puisse dire à propos de ce petit passage, tiré d'un entretien auquel nous avons recouru maintes fois, est qu'il est d'un intérêt considérable pour notre travail de recherche et nous allons voir où réside cet intérêt et dans quel sens peut-il nous être utile ? Dans une page précédente, nous étions confrontés au problème de savoir où mettre l'effet thématique, fallait-il le rattacher à la scénographie externe ou interne, il semble que le passage su-cité apporte un élément de réponse valable à cette question. Sansal nous apprend qu'en Europe on lui fait des reproches, rappelons seulement que l'Europe et spécialement la France constitue le principal centre de reconnaissance et de consécration littéraire pour Sansal et son œuvre, au sujet de ce qui est traité ou pas dans ses romans, cette attitude montre bien que l'attente du public étranger a provoqué en quelque sorte la thématique de *Harraga*, elle l'a commandité et suscité, en tant que tel on peut dire que l'attente précède à la production du roman et influence directement sa thématique et il semble que l'écrivain a répondu favorablement à cette requête et adapté son art aux exigences de cette attente, l'important pour nous est de justifier notre attitude de suivre Moura lorsqu'il rattache l'effet anthropologique (ici il est question plutôt d'effet thématique) à la scénographie externe, de là notre analyse de la thématique de *Harraga* quoiqu'elle est interne au roman vise au contraire d'établir ses rapports avec le monde extérieur à savoir leur articulation sur les réalités sociales,

¹ - Entretien avec Sansal. B, réalisée par Heiniger Florence de la télévision suisse romande TSR op. cit, consulté le (05.07.2007).

² - BARRADA. Hamid, GAILLARD. Philippe, *Entretien avec Sansal. B " Tout ce que j'écris est vrai"*, op.cit, (consulté le 24.07.2007).

l'attente de public et surtout l'intérêt que représentent ces thèmes pour lui, mais aussi de montrer que l'auteur ménage volontairement et intentionnellement la thématique de son roman en fonction de l'attente du public récepteur. Le second détail qu'on retient du passage est quelque chose que nous avons à maintes reprises signalé, c'est-à-dire que *Harraga* n'est pas dans son essentiel une histoire d'immigration clandestine mais comme nous le dit l'auteur lui-même c'est un roman de femmes.

Nous allons à présent tenter d'examiner de plus près cette question de première importance, non pas pour étudier un personnage féminin (chose que nous ferons plus en détail dans le chapitre suivant), mais plutôt en ce qu'elle traite de la condition des femmes dans notre société et comment le fait d'aborder une question comme celle-là constitue un élément déterminant dans la scénographie externe de *Harraga*.

On sait que le public étranger essentiellement occidentale de part sa culture et ses valeurs n'a pas la même conception du rapport entre les hommes et les femmes que dans les sociétés arabo-musulmanes, c'est à cette conception du rapport homme/femme que revient la détermination du statut de l'un et de l'autre, en tant que tel et par conséquent le statut de la femme sera forcément différent de part et d'autre. En dehors des présupposés idéologiques et des différences civilisationnelles, cette question constitue le cheval de bataille pour les nombreuses organisations de défense des droits des femmes et fait l'objet de vives controverses entre cultures différentes, on pourrait facilement imaginer qu'un tel sujet ou plutôt la façon de le traiter et de le considérer reçoit un accueil favorable chez le public étranger et confirme en quelque sorte les griefs faites par les présumés défenseurs des droits des femmes à l'encontre des sociétés arabo-musulmanes quant à la condition de celles-là, surtout lorsqu'on sait que leur situation décrite dans *Harraga* n'est pas du tout rose et laisse à désirer. En effet, Sansal les représente comme étant dominées par les hommes, prises entre le feu croisé d'hommes politiques corrompus et des islamistes intégristes, privées de leurs droits comme la liberté et l'égalité avec les hommes et le plus important selon Sansal c'est qu'elles ont à subir plus le poids des traditions et ses contraintes.

C'est par le parcours et la voix de Lamia que s'opère la mise en situation de la condition des femmes dans la société algérienne, il s'agit là du thème central du roman

ce qui mérite une plus grande attention de notre part et donc nous allons nous y attarder un moment.

La première chose que la roman aborde est le mariage précoce des femmes en Algérie, c'est Louiza, l'amie d'enfance et sœur de lait de Lamia qui a subi cette expérience : « A seize ans, la belle Louiza a été donnée en épousailles [...] »¹ le temps au passé composé passif nous révèle que quelqu'un d'autre a décidé pour elle, et ce ne fut pas de son propre gré encore moins avec son consentement puisque selon Lamia, elle a toujours eu le contraire de ce qu'elle souhaitait, et pour couronner le tout et mettre encore plus en relief la gravité de ce mariage, le choix de l'époux se fait avec soin, il s'agit d'un intégriste « un fanatique hyperdangereux » qui fait peser sur le mariage une ambiance de deuil « [...] il ne voulait ni liesse ni fantaisie. [...] il nous a bombardés de versets tirés chauds du Coran et de promesses funestes puisées dans le manuel du parfait terroriste. »², après le mariage vient la vie de famille où la maison devient une prison dans laquelle les femmes sont enfermées, Lamia va encore plus loin en comparant le foyer à une morgue : « Dans quelle morgue vit-elle ? »³ De même que dans une morgue les cadavres attendent pour sortir qu'on les enterre, de même que Louiza ne quittera sa maison qu'une fois morte pour rejoindre sa tombe. Cette mise en exergue qui consiste à forcer le trait sur certains aspects est un procédé caricatural bien connu qui vise surtout à obtenir un effet sur le coénonciateur, on imagine bien l'effroi ressenti par le public étranger face à cette histoire pour ne rien dire de ceux, essentiellement les féministes, qui y trouveront de la matière pour justifier et appuyer leur militantisme en faveur de l'émancipation des femmes et confirmant par là même leurs reproches et griefs à l'encontre des sociétés arabo-musulmanes quant à la condition des femmes.

La condition des femmes est tout aussi précaire au travail qu'au mariage : « [...], j'ai tout compris de l'économie arabo-islamique : au boulot comme au foyer, les hommes causent, les femmes bossent, [...] »⁴. Le travail, voici un autre domaine où la ségrégation faite à l'encontre des femmes est des plus perceptibles, il semble selon le roman que les

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p. 41.

² - Ibid.

³ - Idem, p 42.

⁴ - Idem. p 43.

femmes algériennes fournissent plus d'effort que les hommes au foyer comme au travail, cette discrimination dessine l'image d'une société patriarcale où les statuts sont distribués en fonction du sexe, aux hommes le statut de dominant avec tous les privilèges qui vont avec et aux femmes le statut de dominé avec tout ce que cela comporte d'abus et de privations.

Nous arrivons au personnage clé du roman, celui de Lamia dont le parcours tourmenté, le caractère et la mentalité constituent une clé d'entrée puissante au très délicat thème de la condition des femmes dans la société algérienne. Lamia est en opposition totale avec tout ce qui est caractéristique de cette société ; les traditions, le fatalisme, l'islamisme pour ne pas dire l'Islam, ...etc. Elle s'insurge et rejette tout en bloc « - Vous voulez dire la tradition, les truc arabo-islamiques, [...], genre code de la famille et les lois raciales ? »¹, l'expression de cette insurrection et de ce rejet se trouve d'abord dans son statut de célibataire, à 35 ans Lamia n'est toujours pas mariée et elle refuse de l'être « Un mari, misère, [...], un Zorro chez moi, un Mohamed avec sa tribu sur le dos et l'imam qui me surveille du minaret, [...]. »², mais surtout dans la solitude, la réclusion mieux encore l'exil intérieur on est bien là dans le sens symbolique auquel renvoie le paratexte du roman *Harraga*. Lamia est fille unique de sa famille, pour elle cela veut dire être « [...] la hantise des papas. »³ Dans les sociétés arabo-musulmanes, cette hantise va cependant poursuivre les filles et se répercuter sur leurs éducations : « [...], les jeunes filles sont éduquées dans la hante... et les garçons dans les pires certitudes. »⁴ en abordant l'éducation au féminin et au masculin, qui est à la base des comportements sociaux qui régissent les rapports entre hommes et femmes, on a l'impression que le roman attire l'attention sur les sources où s'origine la précarité de la situation des femmes algériennes.

Pour Lamia, l'indépendance et la liberté se payent à prix fort « [...], j'entrais de plein pied dans la pire des engeances en terre d'Islam, celle des femmes libres et

¹ - Idem. p 163.

² - Idem. p 170.

³ - Idem. p 94.

⁴ - Idem. p 163.

indépendantes. »¹ en clair, l'indépendance et la liberté pour une femme signifient se mettre dans la catégorie la plus méprisable en terre d'Islam, et là on part du particulier au général car il se trouve que le cas algérien est loin d'être le seul en terme de précarité de la situation des femmes, cette question déborde la société algérienne et affecte le tout monde musulman, et puisque les mêmes causes produisent les mêmes effets c'est au tour de l'Iran des ayatollahs d'être au banc des accusés en matière de droits des femmes. En effet, la république islamique d'Iran, quoique de confession chiite, est quand même dans le même cadre civilisationnel que l'Algérie c'est-à-dire le cadre islamique, les femmes iraniennes n'en sont pas plus choyées et leur situation est plus ou moins analogue à celle de leurs coreligionnaires algériennes. Pour mettre la société iranienne dans le collimateur, le roman recourt à ce procédé littéraire d'intertextualité qu'est la polyphonie, il s'agit d'un film, une production hollywoodienne *Jamais sans ma fille*², ce film raconte l'histoire d'une américaine mariée à un médecin iranien qui partent en vacance avec leur fille en Iran dans le milieu des années 80, avec la révolution islamique toute jeune et l'instauration de la Sharia³, la femme américaine et sa fille se voient prises en otage mais il s'agit d'une « [...] fille de l'Amérique donc une femme d'action. »⁴ qui va tenter par tous les moyens de retrouver sa liberté et celle de sa fille, ce qui sera évidemment chose faite, elle est en Turquie dans un consulat américain et Lamia va pleurer de joie « [...], j'ai pleuré comme seul le bonheur sait nous faire pleurer. »⁵, il est question là d'un détail précieux que nous comptons bien exploiter. En effet, la référence à ce film dans le roman peut être lu comme une mise en confrontation civilisationnelle ; occident vs monde musulman autour d'une question des plus controversantes celle de la condition des femmes et avec des antagonistes symbolisant le mieux cette opposition, une Américaine et un Iranien appartenant tous deux à des nations des plus représentatives de chaque camp, puisque l'une comme l'autre croit en l'universalité de ses valeurs et partant se sent investi d'une mission universaliste, mais ce qui nous

¹ - Idem. p 43.

² - GILBERT. Brian, V O ; *Not Without my Daughter*, Harry. J-Ufland & Al, sortie le 11.01.1991, V F, *Jamais sans ma fille* sortie le 04.09.1991.

³ - La Sharia est le mot arabe pour désigner la loi juridique islamique.

⁴ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p. 171.

⁵ - Idem. p 172.

intéresse le plus dans cette dualité c'est la prise de parti de Lamia, ce qui est par ailleurs tout à fait prévisible, qui signifie adhésion/rejet, adhésion aux supposées valeurs occidentales et rejet des supposées valeurs islamiques et par là accréditer les unes et discréditer les autres¹, ce qui ne manquera pas, à notre sens, d'avoir un impacte décisif sur la réception et la promotion de *Harraga* en France et plus largement en occident.²

Cette lecture est d'autant plus confirmée lorsqu'on se rapporte au deuxième personnage du roman Chérifa, une adolescente libertaire vêtue à la star-Ac et enceinte de plusieurs mois, tout aussi révoltée contre les traditions algérienne que Lamia « [...] ils veulent que je reste à la maison, que je porte le hidjab, que je me terre [...]. Ils veulent qu'on soit musulmanes tout le temps, ce n'est pas une vie ! »³, qui suite à une relation en dehors du mariage tombe enceinte puis fugue de chez elle, part à Oran où elle fait la connaissance de Sofiane pour ensuite rejoindre Alger et s'installer provisoirement chez Lamia pour fuguer encore une fois avec tout ce que cela représente comme danger pour elle dans une société conservatrice « Bon sang, on ne joue pas à la starlette quand la religion est en éruption ! »⁴, on peut dire que ce parcours dessine un portrait atypique par rapport aux jeunes filles algériennes, évidemment le public étranger quant à lui apprécie ce type de portrait et y voit une sorte de combat pour la liberté et l'indépendance des femmes tout en dépréciant les conditions difficiles dans lesquelles se trouvent une fille comme Chérifa, pour attester cette analyse on va se rapporter à une recension sur *Harraga* faite par un professeur émérite de l'université Blaise Pascal, il s'agit de Max Véga-Ritter qui titra sa recension comme suit ; *Une féminité moderne, dévoyée, saccagée par la haine*

¹ - Nous attirons l'attention sur le caractère relativement schématique de cette analyse et pour cause, cette mise en confrontation est l'œuvre d'une partie prenante dans cette confrontation, celle qui parle pour elle et pour l'autre ce qui donne forcément une image schématique et caricaturale de l'adversaire, ceci se répercute par la suite sur notre analyse et affecte ses résultats.

² - Le roman compte beaucoup de ces passages où Lamia s'insurge contre sa condition de femme algérienne mais par contrainte et souci méthodologique nous avons préféré ne pas poursuivre dans ce sens, le risque pour nous est de nous retrouver entraîné d'étudier le personnage principal, ce que nous ferons plus en détail après, alors qu'on visait seulement à travers Lamia de pénétrer dans le thème de la condition de la femme pour mieux cerner ses effets sur la réception.

³ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p. 95.

⁴ - Idem. p 52.

*de la liberté ...*¹, ce titre illustre parfaitement que le coénonciateur (public étranger) est sur la même longueur d'onde avec la manière dont le roman aborde le sujet de la condition des femmes, celle-ci est dévoilée à travers le portrait et le parcours de Lamia et de Chérifa, devenues pour ce public symbole du combat féminin pour la liberté et l'indépendance, de là on peut penser qu'il s'agit d'une stratégie que l'auteur semble bien mettre en œuvre, c'est-à-dire adapter le contenu thématique du roman à l'horizon d'attente du public étranger de sorte à obtenir un effet favorable à la réception et à la promotion de *Harraga*. Revenons au portrait de Chérifa qui semble séduire le public étranger, on doute fort que ça soit le cas pour le public autochtone, maghrébin et principalement algérien, du moins dans sa majorité, pour qui ce type de portrait fait plutôt grincer les dents et donne lieu à des appréciations négatives à l'encontre de cette jeune fille du genre ; fille qui n'est pas de bonne famille ou fille de mauvaises mœurs, notons au passage cette difficulté pour l'écrivain de s'adresser à un public hétérogène et dont les attentes sont souvent différentes lorsqu'elles ne sont pas contradictoires et antagonistes.

Nous allons pousser l'examen de cette question à son extrême, on a déjà dit que l'essentiel de l'histoire de *Harraga* se déroule dans une maison, le lieu d'énonciation est lui aussi au féminin, simple coïncidence ou véritable hommage que fait Sansal intentionnellement à la féminité algérienne, dans un cas comme dans l'autre l'intérêt pour nous d'interroger cette forte présence féminine dans *Harraga* est de souligner l'impacte que peut avoir le traitement d'un tel sujet et la manière de le faire sur la réception et la promotion de *Harraga* et donc étudier un peu plus l'effet thématique dans la scénographie externe de notre corpus.

III – 2 – 3- La référence à l'histoire

L'élément historique est une dimension essentielle que la théorie postcoloniale prend en charge, ce qui coïncide parfaitement bien avec le cas de Sansal puisque il en fait une question favorite dans presque tous ses écrits. Dans *Harraga* la référence à

¹ - MAX. Véga-Ritter, *Une féminité moderne, dévoyée, saccagée par la haine de la liberté ...*, 23.09.2005, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html>, consulté le (15.08.2007).

l'histoire est l'une des caractéristiques les plus manifestes, d'autant plus que l'histoire mouvementée de l'Algérie offre une matière féconde à la réflexion et à l'interrogation.

La France étant l'ancienne puissance colonisatrice en Algérie elle joue à présent le rôle de centre de diffusion, de reconnaissance et de consécration littéraire pour *Harraga* et plus largement pour Sansal et l'ensemble de son œuvre, on sent déjà ce que peut avoir la référence à l'histoire comme impacte sur la réception du roman, puisque le centre de reconnaissance et par conséquent une grande partie du public récepteur y sont impliqués par le passé et jusqu'au présent à cette histoire, l'article 4 de la fameuse loi du 23 février 2005 portant sur les aspects positifs de la colonisation française est probablement la meilleure illustration à cet égard. Toutefois ce qui représente de l'intérêt pour nous ce n'est les faits historiques en soi, mais plutôt l'interprétation qu'en fait le personnage principal, le sens qui leur soit attribué et surtout la sélection, car on sait qu'une attitude sélective pourrait très bien être lue comme un parti pris ou du moins l'expression d'une certaine subjectivité.

Revenons à cette maison qui semble être intéressante à bien des égards, nous avons déjà signalé dans notre introduction générale que cette demeure est vieille de deux siècles. Outre le fait que la maison est du genre féminin ce qui nous intéresse à présent c'est le fait de situer l'essentiel de l'espace de l'énonciation dans un lieu chargé d'histoire. Dans cette maison, Lamia se livre à ses monologues d'insomniaque solitaire, tantôt elle parle de ses soucis quotidiens tantôt elle se livre à une description architecturale de cette demeure, parle aux fantômes qui la peuplent et dont chacun d'eux appartient à une période différente de son histoire, d'abord son premier propriétaire un turc, celui qui la bâti, ensuite des colons français, des juifs d'Algérie pour le plupart des intermédiaires entre propriétaires et acheteurs et enfin des algériens dont la famille de Lamia et dont chacun y a laissé des traces tangibles de sa culture. Il en découle que cette demeure devient un endroit où s'accumule plusieurs strates de l'histoire de l'Algérie, impliquant de la sorte d'autres acteurs qui ont contribué à façonner cette histoire dont les principaux sont sans doute la France et à un degré moindre l'empire ottoman sans oublier les autochtones c'est-à-dire les algériens, il faut reconnaître que c'est une habile manœuvre littéraire que de situer l'essentiel du roman dans un lieu qui se trouve

intimement lié avec l'élément historique au point d'en faire qu'un avec lui, avec tout ce que ce dernier peut charrier de sous-entendus.

Cette maison date de l'époque de la régence ottomane juste avant la colonisation française, son propriétaire est un certain Moustafa Al Malik, un officier de la cour. Ce qui importe pour notre analyse c'est la façon dont Lamia relate le passage du turc à savoir la réputation qu'il a laissée et l'architecture première de la maison puisqu'il s'agit de son bâtisseur. Notre réflexion portera donc sur la vision de Lamia sur tout ça dans le but de débusquer d'éventuelles prises de positions culturelles et par la suite les effets générés sur la réception de *Harraga*.

Nous allons donc interroger les appréciations de Lamia quant au passage du turc et d'abord sur le plan architectural où les pièces et les fenêtres sont présentées comme étant très minuscules et les portes basses, l'appréciation se fera plus négative avec les escaliers « [...], de vrais casse-gueule, ont été taillés par des artistes ayant [...] l'esprit certainement très étroit. »¹. Ensuite, c'est au tour de la réputation de Mustapha que le jugement sera porté, le turc a laissé derrière lui une gênante réputation pour la famille de Lamia « C'est gênant, l'homme a laissé derrière lui une épouvantable réputation de pédophile, [...] »² en allant plus loin encore, Lamia prétend qu'un tel crime à cette époque « [...] avait sa place dans les bonnes mœurs. »³ ce qui veut dire qu'on part du particulier vers le général, le comportement du turc n'est pas un cas individuel isolé mais plutôt une pratique sociale répandue voire appréciée à cette époque. Par ailleurs, et aussi étrange que cela puisse paraître Lamia semble ne plus trop en vouloir aux ottomans de nous avoir « colonisés, brimés, ratiboisés et laissés en legs leur coutumes barbares : l'intrigue, la flibuste, et le goût de l'extermination. »⁴ finalement ne plus en vouloir aux ottomans ne veut pas dire grand-chose, ce qui est plutôt intéressant c'est la façon de considérer leur héritage et le bilan de leur présence en Algérie, à lire cette description on a l'impression qu'il ne s'était pas agi d'une régence où le rôle des ottomans fut d'abord protecteur ensuite administrateur, mais plutôt d'une colonisation

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p. 65-66.

² - Ibid.

³ - Ibid.

⁴ - Idem. p 177.

forcée où la population autochtone était maltraitée sans parler des mauvaises qualités que nous tenons des ottomans et dont la plus intéressante à nos yeux est « le gout de l’extermination » il est fort probable qu’il s’agit là d’une allusion faite au présumé génocide arménien perpétré par les turcs pendant la grande guerre de 14-18 et dont les turcs n’en finissent pas de nier catégoriquement l’ampleur du massacre et récuse qu’il y eu une quelconque intentionnalité de crime, alors qu’en France par exemple cela constitue un fait historique avéré et unanimement admis au point qu’il a été reconnu comme tel par l’assemblée nationale française, à notre sens ce parti pris qui va dans le sens de la reconnaissance et donc s’aligner sur la position officielle française, quoiqu’il n’est pas avoué mais plutôt sous-entendu, ne manquera pas d’avoir un effet positif pour la réception du roman surtout sur la plus grande composante du public récepteur c’est-à-dire la composante française, par ailleurs la composante turque très rare voir inexistante dans le profil du public récepteur et donc il n’y aurait aucun effet négatif sur la réception du roman, ce qui nous laisse à penser que ménager la sensibilité turque serait une question accessoire dans le roman. Nous serions tentés de pousser cette analyse encore plus loin et faire un parallèle avec celle déjà faite un peu plus haut autour de la condition de la femme mais nous avons jugé bon de nous arrêter à ce stade de l’analyse car le risque de glisser vers une lecture idéologique du roman se fait de plus en plus grand ce qui ne manquera pas d’entacher l’objectivité de cette étude à laquelle nous aspirons¹.

Toutefois, le legs turc est bonnement apprécié lorsqu’il s’agit de l’art culinaire qu’ils nous ont laissé « Nous tenons d’eux la chorba, la dolma, le chiche-kebab et les loukoums [...]. »². Le moins qu’on puisse dire c’est que Lamia donne une image très négative, du moins dans son ensemble, des ottomans, de Mustapha, de son époque ainsi que le style architectural de la maison lors de son séjours, mais on ne saurait percevoir l’intérêt de cette stigmatisation qu’une fois mise en relation avec les appréciations de Lamia sur ceux qui lui ont succédé c’est-à-dire les colons français ou européens. En

¹ - Nous attirons donc l’attention qu’il n’est nullement dans notre intention de faire une lecture idéologique du roman, mais il semble plutôt et sans quelconque prétention que nous sommes de plein pied dans les présupposés de la théorie postcoloniale qui stipule une lecture du fait littéraire à la lumière des apports de l’histoire et de la politique, c’est ce que nous nous proposons de faire dans nos analyses.

² - Ibid.

effet, c'est en comparant le portrait du turc avec ceux des colons français qu'on arrivera à mieux dégager, par effet de contraste, les aspects négatifs et positifs attribués à tout un chacun, une fois dégagés grâce à cette procédure de comparaison, on sera plus en mesure de comprendre et de cerner l'impacte et les effets que peuvent avoir ces éléments sur la réception du roman.

Le second locataire de cette maison est un colon français, un certain Louis-Joseph de la Buissière, de sa carrière militaire il avait le grade de colonel ce qui laisse à penser qu'il a participé à la conquête française de l'Algérie, et en même temps il avait comme titre de noblesse celui de vicomte de son état, titre qu'il perdra avec la chute de Charles X et l'arrivée des républicains. Cette première présentation annonce clairement qu'on a affaire à un grand homme, ce qui ne tardera pas longtemps avant d'être confirmé, c'est ce que nous allons voir dans les descriptions de Lamia et l'image qu'elle se fait de lui. Mais avant cela nous aimerions nous attarder un moment sur un détail de première importance.

Dans le roman, la demeure de Lamia est souvent, pour ne pas dire tout le temps¹, est désignée comme celle de Rampe Valée, du nom de la rue où se trouve la maison, ce nom est celui d'un maréchal français, l'histoire du roman étant eu lieu dans les années 2000 et donc la période coloniale est loin derrière nous, cependant l'auteur préfère maintenir le nom de Rampe Valée à celui qui l'a substitué après l'indépendance un certain Louni-Arezki. C'est dans le passage de l'entretien qui suit que cette remarque a été faite à l'auteur :

Jeuneafrique : « N'y a-t-il pas un peu de provocation de votre part quand vous situez la maison dont nous parlons en haut de la « rampe Valée », du nom de l'un des conquérants français et des premiers gouverneurs de l'Algérie après 1830, alors que cette voie s'appelle Louni-Arezki depuis des lustres ? »

¹ - La seule fois où la maison a été appelée : « *La maison Mustapha* » c'est à la page 66, le reste elle est désignée comme celle de Rampe Valée.

Boualem. S : « On continue à dire « la rampe Valée ». Enfin, chacun est libre de lire ce qu'il veut dans mes livres, [...]. »¹

En effet, l'attitude de maintenir ce nom à cette voie est fortement connotée au grand dam des anticolonialistes et des nationalistes algériens puisqu'il s'agit d'une personnalité symbolique et fortement emblématique de la colonisation française en Algérie. On peut donc interpréter cette attitude de différentes manières, d'autant plus que l'auteur laisse la porte ouverte aux multiples lectures sur ce choix, celle qui nous semble la plus pertinente serait le prolongement d'une présence française autre qu'effective, celle-ci étant terminée avec l'achèvement du processus de décolonisation en 1962, elle sera cependant supplantée par une présence symbolique, spirituelle qui se perpétue en Algérie grâce à des noms de rue. Là encore il faut dire que les nostalgiques de l'Algérie française, on pense surtout aux pieds-noirs et à un moindre degré certains algériens qui partagent cette sensibilité, y trouveront une certaine consolation. Ce qui à notre sens contribue au succès du roman du moins auprès de cette catégorie du public.

Revenons au locataire français, et pour rester fidèle à l'image que propose le texte mieux vaut donner longuement la parole à Lamia quant à la description de celui là :

« Là, une croûte représentant le maître des céans en pied et tenu d'apparat, j'ai nommé le colonel Louis-Joseph de la Buissière alias Youssef le maure, alias le chrétien converti. Le regard dit bien la dignité des guerres d'empires. Bel homme ma foi, grand, élancé, tirant sur le roux, pourvu de rouflaquettes abondantes qu'on devine chères à son cœur, d'un lorgnon cerclé d'or qui grossit son œil droit et d'un sabre richement ciselé au flanc. Chapeau à plumes et plastron tressé. La pose se veut altière, rein cambré, poing sur la hanche, l'autre main tenait la rapière par le pommeau. C'est ma foi le genre de chevalier servant en compagnie duquel j'aurais aimé faire des galops dans le bois ou du canotage sur le lac sous le regard de mon chaperon. Je vois bien ma rousse chevelure flamboyer dans le vent et iriser la surface cristalline du lac. Dans le fond du tableau, une forêt dense d'apparence humide et aussitôt,

¹ -BARRADA. Hamid, GAILLARD. Philippe, *Entretien avec Sansal. B " Tout ce que j'écris est vrai"*, op.cit, (consulté le 24.07.2007).

conséquence de cela, l'atmosphère, le silence, les odeurs de moisi, le jeu d'ombres, l'attitude martiale du sujet, on imagine un château riche de secrets d'état, campé dans une vallée embrumée derrière l'horizon. La toile laisse aussi entendre bien des messes basses et voir de grandes marches loin du sanctuaire avec l'héroïsme comme souci pour les trouffions et les affaires immobilières pour les gens en face et gibus. Un air carmagnole me vint aussitôt à l'esprit, [...]. »¹

Voilà une description des plus poétiquement éclatantes, qui dessine un portrait chevaleresque de ce qu'il y a de plus enviable au point que Lamia succombe à son charme et s'adonne à des rêveries fantasmagoriques. Faisons remarquer également la conversion de Louis- Joseph de la buissière à l'Islam, mais avant d'exploiter ces éléments nous allons en convoquer d'autres afin d'avoir une image plus complète du colonel et ainsi nous espérons obtenir une analyse plus accomplie. Pour rendre l'image du colonel français encore plus radieuse rien n'est plus efficace que d'ajouter à sa carrière militaire une carrière scientifique. C'est en effet ce que nous dit le texte, le monsieur était un imminent naturaliste dont le nom se trouve dans les honorables catalogues de la discipline, c'est ainsi que l'Algérie devient pour le naturaliste un immense réservoir de flore à explorer, cette destinée de Louis-joseph de la buissière retrace en fait un parcours type de l'installation coloniale française en Algérie, celle que Stora appelle le passage « Du militaire au colon »² peu importe après l'activité de celui-ci, dans le cas que nous propose le roman il s'agit d'une reconversion à la science. Un portrait embelli, une carrière exemplaire dans ses deux versions, il faut donc s'attendre à de bonnes œuvres de la part d'une personne comme celle-ci, c'est effectivement ce que Lamia va nous révéler et d'abord sur le plan architectural où ce locataire va remédier aux lacunes laissées par Mustapha le turc et dont nous retenons que les principales modifications, le hammam est transformé en salle de bain et le four à pain en cuisine moderne, les problèmes de l'eau et de sa canalisation seront également astucieusement réglés ainsi que l'installation d'une fontaine public dans la rue, marque de chaleur et de miséricorde qui n'étaient que les bonnes qualités reconnues à l'homme selon Lamia.

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p 179-180.

² - STORA. Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale 1830-1954*, Paris, La découverte, Coll. Repères, 1991, p 22.

De là on peut affirmer avec certitude que le portrait de Mustapha n'a aucune chance de rivaliser avec son successeur, l'écart est tellement grand et le contraste est tellement éclatant entre les deux hommes qu'une quelconque comparaison s'avérerait inutile.

Nous allons faire une halte et examiner de plus près l'impacte d'une telle représentation sur la réception de *Harraga*. A son public hétérogène l'auteur offre une personnalité composite dont l'appartenance pourrait se révéler sujette à dispute, c'est-à-dire que le public autochtone peut très bien le disputer au public étranger et ceci est en raison de sa conversion à l'Islam, une fois devenu musulman sa nouvelle foi donne automatiquement droit au, on sait que pour les arabo-musulmans l'Islam constitue un élément puissant de cohésion communautaire, public autochtone de se réclamer de toute sa bonne œuvre et de ses qualités¹. Alors que le public étranger continu certainement à le considérer de part son origine comme étant un des leurs et de voir en sa conversion juste un aspect de sa personnalité. On peut voir là une extraordinaire stratégie mise au point par l'auteur dans le but de trouver un certain équilibre entre les attentes divergentes d'un public récepteur composite, sans doute une habile manœuvre que de proposer un personnage dont l'appartenance problématique même peut constituer un outil efficace pour ménager la sensibilité des deux principales composantes réceptrices de l'œuvre et par conséquent assurer une bonne réception à celle-ci de part et d'autre de la méditerranée.

Ensuite c'est au tour d'un juif d'occuper la maison, celui-ci est souvent un intermédiaire dans la l'achat et la revente de la maison, puis le passage d'un immigré roumain dont nous ne voyons pas dans l'analyse du séjour un réel intérêt pour la réception de *Harraga*, c'est pourquoi nous allons passer au docteur Montaldo, celui qui occupa la maison juste avant la famille de Lamia. A cause de lui la maison aura comme nom dans la mémoire des vieux qui s'en souviennent encore de son passage ; *la maison*

¹ - Notons que cette conversion n'est pas du gout de Lamia, elle dira à ce propos : « [...], torturé par on ne sait quelle fièvre, il embrassa l'Islam, épousa une de ses filles [...]. » p 68, à notre sens cette appréciation n'affectera pas beaucoup l'effet que peut avoir cette conversion auprès du public autochtone. Le mariage avec une musulmane peut également servir d'argument pour justifier une appartenance commune.

du pauvre, car le docteur faisait preuve de bonne œuvre et y soigner les miséreux. Son passage influencera également Lamia dans le choix de sa carrière de médecin, ses livres lui seront utiles lors de sa formation et surtout ce que Lamia retiendra de lui c'est l'éthique dans l'exercice de son métier.

Récapitulons quant aux locataires de cette maison, nous pensons que la manière avec laquelle l'auteur présente et peint ces personnages n'est pas la résultante d'une pure coïncidence mais relèverait plutôt d'une conscience chez l'auteur des effets que peut avoir celle-là pour la bonne réception de l'œuvre, agissant par conséquent on ne serait plus étonné de voir un portrait stigmatisé d'un certain Mustapha le turc et des portraits brillants réservés aux colons français.

Cependant la référence à l'histoire va prendre de nouvelles formes et au lieu de s'exprimer à travers des personnages essentiellement appartenant à l'époque coloniale comme nous venons juste de le voir en haut, elle se fera cette fois-ci grâce au jardin d'Essai d'Alger, où Lamia emmène Chérifa dans l'espoir de lui ouvrir les yeux sur les merveilles de la connaissance malheureusement pour elle ce fut une grosse déception car « [...] un coin de paradis a été pulvérisé comme le reste. »¹ et c'est là que Lamia se rappelle de cet endroit autrefois envoutant lorsque son père les y emmenait « c'était un rituel, les familles algéroises d'alors, [...], tenaient à perpétuer cette tradition purement coloniale du dimanche au bois. Nous en revenions la cervelles en ébullition, débordante d'images extraordinaires, de senteur bouleversantes, [...]»² rien qu'à lire les souvenirs d'émerveillement et d'enchantement de Lamia on a idée de quoi il s'agissait, en même temps on mesure bien l'ampleur du gâchis causé après le départ des français. On ne saurait ignorer l'impacte d'une telle description d'une tradition relevant de l'héritage du colonialisme français, car il s'agit belle et bien ici d'une tradition coloniale chère aux familles algéroises d'après l'indépendance, sur le public étranger mais aussi quelques instances institutionnelles françaises qui croient aux aspects positifs du colonialisme.

En concluant sur l'intérêt que pourrait avoir la référence à l'histoire sur la réception de *Harraga*, nous dirons que l'auteur, conscient de l'intérêt et de l'importance

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p 143.

² - Ibid.

que peut prendre l'histoire dans les rapports entre l'Algérie et la France et pas seulement sur le plan artistique, fais appel dans son roman à l'histoire, manipule ses faits et leur donne des significations personnelles qui concordent souvent avec ce que l'attente du public étranger est disposée à apprécier.

III – 2 – 4- Islam, islamisme et religion

D'emblé on peut avancer sans crainte d'être contredit que tout ce qui s'écrit sur l'Islam de nos jours se vend bien, en raison sans doute de la brûlante actualité politique que le monde connaît depuis le 11 septembre. Ainsi l'Islam et sa variante politique militante constitueraient un sujet de prédilection pour beaucoup en raison de la forte demande du public avide de savoir de quoi il en est question.

A cet égard l'Algérie de part sa tragique situation de guerre civile déclenchée au début des années quatre-vingt dix et qui continue malheureusement de faire encore des dégâts, a fait que les regards extérieurs se sont tournés vers elle et une plus grande attention lui est portée. Sollicités par cette attente, des écrivains algériens se sont mis à écrire pour dénoncer, tenter de comprendre, apporter leurs témoignages sur le drame qui déchire leur pays et aussi à prendre position parfois radicale, nous allons voir quant est il de *Harraga* au sujet de son ancrage sur cette question socio-politique et les effets que peut avoir celle-ci pour son articulation sur le monde.

Il semble que la question de l'islamisme se trouve au centre des préoccupations du roman, c'est à partir de là que l'interrogation déborde le cadre de l'Islam politique pour atteindre l'Islam au sens général et plus encore d'autres religions à savoir le christianisme.

En effet, *Harraga* compte tellement de passages autour de l'Islam et ses expressions politiques et sociales, abordés de différentes manières qu'il serait impossible d'en rendre compte dans leur totalité en raison des contraintes méthodologiques, c'est pourquoi nous allons limiter notre analyse aux quelques passages les plus parlants et dont le degré de perceptibilité de ses effets est plus ou moins élevé.

Il est sans surprise et logiquement attendu dans *Harraga*, déclaré comme un roman de femmes, de voir l'islam connecté à la question de la condition de celles-ci, nous avons déjà vu les insurrections de Lamia et de Chérifa contre des traditions à tort ou à raison considérées comme caractéristiquement islamiques et jugées comme obstacle à leur émancipation. Nous avons pu dans un premier temps démontrer l'intérêt pour la réception de l'œuvre d'aborder la condition de la femme sous l'ongle d'un combat pour la liberté et l'indépendance, cette intérêt sera plus grand encore une fois combiné aux questions ayant trait avec l'islam qui pour leur part représentent des sujets d'actualité tout aussi intéressant que tout ce que nous avons déjà vu auparavant. L'idée que nous voulons explorer consiste en quelque sorte à additionner les intérêts que représente chaque sujet pour la réception du roman, il en résulte après cette opération mathématique que la somme des intérêts obtient plus d'effets sur le public récepteur.

Nous avons choisi un passage où l'islam, l'islamisme voire le terrorisme sont conjugués à la question de la femme et pour couronner le tout rien de plus efficace que d'impliquer le public étranger par l'effet d'une globalisation du phénomène. Il s'agit d'un passage où Lamia revient sur la fugue de Chérifa qui, on le sait déjà, le fait par révolte contre les traditions islamiques, selon Lamia cette fugue n'est rien d'autre qu'« Une histoire comme il y en a des cents et des mille dans ce pays et bientôt partout dans le monde. »¹ Déjà une première généralisation est à prévoir, le phénomène des filles fugueuses, pour les raisons qu'on connaît déjà, déborde le pays pour affecter le monde entier, et Lamia continue dans ce sens « La peste verte n'a pas de frontières. »² cet énoncé mérite une halte de notre part, on sait que le vert est la couleur qu'on associe souvent à l'islam comme c'est le cas par exemple avec le rouge pour le communisme ou encore le jaune pour l'empire du milieu, on peut donc penser que la peste verte désigne un islamisme conquérant et expansionniste qui transcende les frontières, mais outre la connotation négative que charrie le mot peste, une maladie épidémique virulente, c'est la vitesse de propagation par contagion de la peste qui est racolée à l'islamisme, donc il n'est pas seulement question d'expansion mais celle-ci se fait avec vitesse. On continue donc avec notre passage avant d'évaluer la portée globale. Pour impliquer le public

¹ - Idem, p 117.

² - Ibid.

étranger, le roman nous dit ceci « Un jour, on brûlera des filles en Californie, je vois ça d'ici [...]»¹, la globalisation de l'islamisme atteindra le point le plus à l'ouest de l'occident c'est-à-dire la Californie, est-ce là une alerte donnée à l'occident pour réagir et contrer cette poussée de l'islamisme pour préserver ses filles de finir au bucher ?, il faut dire que le passage dresse un portrait des plus noirs de l'islamisme sinon de l'Islam quant au traitement des femmes, cette caricature poussée à son extrême ne fait que reconforter et renforcer les préjugés les plus obscures de l'islamophobie. Mais on retient une chose importante pour la réception du roman, on pense qu'il s'agit là d'une stratégie qui, en dehors de l'intentionnalité derrière ça², en cultivant les peurs chez l'autre donne plus de chance au succès du roman.

Une autre explication tout à fait plausible, on peut très bien soutenir l'idée qu'il s'agit, par cette image sur-talibanisée³ des sociétés arabo-islamiques, d'obtenir un succès de scandale pour le roman, à l'image du *Les Versets sataniques* (1988) de Salman Rushdie où *La Répudiation* (1969) de Rachid Boudjedra, qui par le choc et le heurt des sensibilités, les réactions qui s'ensuivent feront que le roman aura sans doute plus d'écho.

Nous allons passer à un autre ordre d'idées. Dans *Harraga* Les expressions de l'Islam⁴ sont tenues pour les principales responsables de la précarité de la condition des femmes. Or le dénouement de l'histoire viendra d'un endroit tout à fait inattendu, alors que toutes les tentatives de retrouver Chérifa que Lamia a entreprise se sont soldées par des échecs, impuissante et désespérée, l'heureuse nouvelle à son plus grand étonnement lui viendra d'une Eglise « [...], l'intervention de l'Eglise. Je croyais ce pays sous le seul

¹ - Ibid.

² - L'élaboration d'une stratégie suppose qu'une intention lui préexiste, mais nous nous sommes limités à l'examen de la stratégie et les effets qu'elle peut obtenir ignorant par la même l'intention de l'auteur.

³ - Il semble que ce mot n'existe pas, mais nous l'avons utilisé quand même car il exprime mieux notre pensée.

⁴ - L'Islam étant un ensemble de préceptes révélés, il ne vit cependant qu'à travers des manifestations socio-culturelles, c'est-à-dire que c'est dans les sociétés qui s'en réclament qu'il trouve ses expressions effectives différentes, sous la coupole desquelles on peut mettre les traditions, l'architecture, les modes de pensées, l'islamisme, ...etc.

empire de la mosquée. »¹ Il s'agit du Couvent des Sœurs de Notre-Dame des Pauvres à Blida où Chérifa a été accueillie et a accouché d'une fille qu'elle nomma Louiza avant de mourir. Le ton paisible remplace le véhément auquel Lamia nous a habitué jusqu'ici sans doute à cause de la forte spiritualité qui enveloppe cet endroit, sœur Anne lui remet le nouveau né, Lamia se recueille sur la tombe de Chérifa, prie puis part avec Louiza. Cet histoire coïncide avec la fin du roman, ce qui nous pousse à croire qu'il s'agit là d'un aboutissement d'une pensée, la pensée du roman tout entier. Le parcours du combattant de Lamia qui prend fin dans la joie au seuil d'une Eglise n'est autre chose qu'une révolte contre des traditions sociétales essentiellement islamiques, on peut penser qu'il est question ici d'une mise en relation culturelle Islam/chrétienté qui débouche sur une mise en valorisation, en gros le roman nous dit clairement ceci ; ce que l'Islam a endommagé, l'Eglise l'a réparé puisque qu'il s'agit de deux vies brisées, chacune à sa manière, représentatives d'une féminité opprimée en terre d'Islam et qui trouvent un dénouement salutaire dans un lieu de culte chrétien. L'intérêt de cet histoire pour la réception du roman en occident est décisif, d'abord parce que cette Eglise est quelque part le témoin de la présence coloniale française en Algérie par le passé, il en découle que ses bonnes œuvres vont dans le sens des aspects positifs du colonialisme auxquels la droite institutionnelles françaises y croit toujours, on peut dire qu'auprès de ceux-là, le roman ne manquera pas d'avoir du succès puisqu'il en justifie les prétentions. Deuxièmement, on sait que le public occidental est majoritairement de tradition judéo-chrétienne, il n'en demeure pas moins incertain que cette représentation du dénouement heureux de l'histoire ne chatouille les sensibilités religieuses de ce public, ce qui participe à notre sens à la bonne réception de *Harraga*.

III – 2 – 5- De la politique et des langues

Harraga s'articule également sur l'actualité politique de l'Algérie, les critiques y sont tout aussi acerbes envers les politiques algériens et le système qu'elles le sont envers les traditions sociétales. Avec les prétentions de démocratisation politique que les puissances occidentales européennes et nord-américaines veulent propager aux pays du sud, il faut dire que l'attente est forte de toutes reproches à ces systèmes surtout

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p 245.

lorsque la voix qui les formule vient de ces pays-là, parce qu'elle justifie en quelque sorte cette démarche de démocratisation. *Harraga* est dans ce cas de figure, selon qui, l'entreprise des harragas est particulièrement révélatrice et symptomatique de la faillite du système politique algérien. Il y a également des allusions faites ici et là dans le roman à tous les maux de l'Algérie et dont les principaux responsables sont les politiques de ce pays, telles la corruption, le crime, le système juridique défavorable aux femmes, le choix du système socialiste après l'indépendance...etc. Mais là où le roman s'attaque non allusivement mais directement au gouvernement, c'est lorsqu'on apprend que c'est un jeune ministre qui a abusé de Chérifa et l'a enceinté pour l'abandonner par la suite.

Un autre point, qui a valu à Sansal d'être limogé de son poste au ministère de l'industrie par le passé, c'est les positions critiques quant à l'arabisation du système « Je saute l'arabe, il me rappelle la méchante paperasse avec laquelle notre fabuleuse administration nous malmène du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année civile. »¹ sachant que l'arabe a supplanté la langue de l'ancien colonisateur c'est-à-dire le français dans l'école et l'administration, il faut dire qu'une telle position critique vis à vis d'une politique linguistique qui a marqué une rupture avec l'héritage linguistique de l'ancien colonisateur, ne manquera pas d'être appréciée surtout dans l'hexagone où le français est une langue à connotation fortement idéologique et institutionnelle, et même chez quelques algériens que l'auteur appelle dans d'autres de ses écrits *hizb frança*, d'autant plus que les positions de Sansal sur la question sont connues, il en appelle d'ailleurs ouvertement, comme nous l'avons déjà vu auparavant, le gouvernement à constitutionaliser le français et l'arabe dialectale, ce qui participe à notre sens à susciter un accueil favorable au roman du moins auprès de ceux qui regrettent le recul du français en Algérie.

Arrivés au terme de ce sous-chapitre, nous pensons être sorties avec de nombreux points essentiels pour l'articulation de *Harraga* sur le monde, d'abord par son inscription dans le réel, nous avons déjà signalé les prétentions réalistes du roman, la thématique abordée est en soi intéressante, cet intérêt est d'autant plus accru par la

¹ - Idem, p 29.

façon de l'exposer, on serait donc tenté de définir l'effet thématique généré par *Harraga* comme suit : l'effet thématique serait ce mouvement de va et vient, cette interaction entre l'attente réceptrice et les thèmes proposés par le roman, nous nous sommes placé plutôt du côté de l'attente, qui, elle est extérieure au roman, raison pour laquelle nous l'avons rattaché à la scénographie externe de *Harraga* même si nous sommes passés quelque peu par une analyse thématique, qui semble être un passage obligé pour pouvoir en détecter les effets qui donnent plus de visibilité littéraire à l'auteur et surtout au roman.

Le second point que nous avons retenu est que la façon avec laquelle le roman traite de ses thèmes nous renseigne un peu plus sur la mosaïque du public récepteur. Il semble en effet, que le public étranger arrive, et de loin, en tête des publics visés, les raisons en cela semblent dues au fait qu'il s'agit du public du centre où la diffusion, la reconnaissance voire la consécration littéraire sont censées avoir lieu, le public autochtone, certes à un degré moindre, figure également dans cette mosaïque puisqu'il constitue en quelque sorte l'objet du discours.

III – 3 - L'effet de l'anthologie et de la coécriture

En raison de sa tardive entrée en littérature, déjà signalée auparavant, Boualem Sansal ne figure que dans une seule anthologie, celle *Des nouvelles d'Algérie* (2005) dirigée par Christiane Chaulet-Achour avec 24 autres écrivains algériens des trois dernières décennies, mais comme son nom l'indique il s'agit de nouvelles et pas de romans, *Harraga* n'y figure donc pas dans cette anthologie. L'intérêt de l'anthologie est qu'elle offre plus de visibilité à l'auteur et à son œuvre dans le champ littéraire et éditorial en le présentant dans une dynamique d'émergence groupale et même si *Harraga* ne fait pas partie de cette anthologie elle sera tout de même affectée dans le sens où il s'agit de son même auteur référencé dans celle-là, une fois établi et reconnu comme littérateur, son roman le sera aussi par un effet de rapprochement et de mise en rapport.

Ce n'est pas des anthologies au sens classique du genre, mais c'est un mode de recueil particulier qui participe de la même dynamique d'émergence groupale, il s'agit de la coécriture, plusieurs écrivains regroupés publient ensemble leurs productions dans un seul ouvrage, cette pratique offre à Sansal ainsi qu'à l'ensemble de son œuvre une plus grande visibilité dans le champ littéraire essentiellement occidental et principalement français. En effet, Sansal semble être acquis à cette pratique qui consiste à se présenter en groupe. C'est en 2003, qu'a lieu la parution simultanée de deux ouvrages : *Journal intime et politique ; Algérie, 40 ans après* et *Les belles étrangères ; 13 écrivains algériens* édités respectivement chez Littera 05/Aube et Aube/Barzakh. Le premier regroupe cinq écrivains algériens ; Maïssa Bey, Mohamed Kacimi, Nourredine Saadi, Boualem Sansal et Laïla Sebbar, la contribution de Sansal est intitulée ; *L'âge de raison*, le second ouvrage regroupe comme c'est indiqué dans le titre treize écrivains algériens ; El Mahdi Acherchour, Habib Ayyoub, H'mida Ayachi, Mustapha Benfodil, Maïssa Bey, Sofiane Hadjadj, Rachida Khouazem, Bachir Mefti, Arezki Mellal, Yasmina Salah, Boualem Sansal, Mohamed Sari et Amin Zaoui, la contribution de Sansal est intitulée ; *La femme sans nom*. L'un comme l'autre, ces deux ouvrages consiste à faire découvrir aux français la littérature algérienne et à chaque fois une notice bibliographique précède la contribution des écrivains, on voit bien le mécanisme de reconnaissance groupale qu'offre ce genre de recueil qui rejoint quelque part le

mécanisme anthologique et qui génère les mêmes effets sur champ littéraire étranger. *Harraga*, peut très bien profiter de ces effets car une fois son auteur est reconnu comme tel c'est l'ensemble de son œuvre qui sera considéré comme de la littérature et dont fait partie *Harraga*.

III – 4 - De l'accompagnement théorique, journalistique et de la consécration littéraire

Sans doute pour la même raison qu'on a évoquée plus haut, c'est-à-dire l'entrée tardive de Sansal en littérature, que les travaux universitaires sur son œuvre et encore plus sur *Harraga*, son dernier roman en date, sont de faible quantité. Nos recherches n'ont abouti à aucun travail scientifique ; thèses, contributions, acte de colloque,...etc, sur *Harraga*, excepté peut être une courte recension, de Max Véga-Ritter, un professeur émérite de l'université Blaise Pascal, que nous avons déjà citée¹, publiée sur le site de la littérature algérienne : *Une féminité moderne, dévoyée, saccagée par la haine de la liberté ...* . Toutefois, la critique journalistique est beaucoup plus conséquente que celle des scientifiques. Les articles de presse dans les suppléments littéraires abondent sur *Harraga*, nous retiendrons quelques uns, et d'abord de la presse algériennes ; *Boualem Sansal, le conteur insolite* ; *La rentrée à quels titres ? (I), C'est Shéhérazade qui doit être contente ! (II)*², publiés par le quotidien francophone El Watan à la sortie du livre, et *Boualem Sansal revient avec un roman attendu pour le 1^{er} septembre*³ publié par le quotidien francophone Liberté, ensuite de la presse française ; *Sansal, la magie des mots, le démon des maux*⁴ publié par Le Monde, ainsi que *Les « folles » d'Alger*⁵ publié par L'Express. A la presse écrite nous ajouton la critique télévisuelle, d'abord avec la célèbre émission de France 3 ; *Un Livre, Un jour* où Olivier Barrot consacre un numéro à *Harraga*, ensuite et sur la même chaîne où Sansal a été l'un des invités pour le même roman, sur le plateau de l'émission *Culture et Dépendance* intitulée ; *Faut-il vraiment être moderne ?* avec des personnalités politiques et intellectuelles, entre autres Yasmina

¹ - Nous vous renvoyons à la page (76) de ce travail où il y a la première mention de cette recension ainsi que la note de bas de page.

² - HADJADJ. Sofiane, *Boualem Sansal, le conteur insolite ; La rentrée à quels titres ? (I), C'est Shéhérazade qui doit être contente ! (II)*, publié respectivement le 15/22.09.2005 in El Watan, disponible en accès libre sur le site www.elwatan.com (consulté le 10.08.2007).

³ - BELLOULA. Nassira, *Boualem Sansal revient avec un roman attendu pour le 1^{er} septembre*, publié in La Liberté le 14.08.2005, disponible sur le site <http://dzlit.free.fr/serbar.html> (consulté le 15.08.2007).

⁴ - ROUSSEAU. Christine, *Sansal, la magie des mots, le démon des maux*, publié le 23.09.2005 in Le Monde, disponible sous abonnement sur le site www.lemonde.fr (consulté le 17.08.2007).

⁵ - LE MAIRE. Olivier, *Les « folles » d'Alger*, publié le 29.08.2005 in L'EXPRESS, disponible sous abonnement sur le site www.lexpress.fr (consulté le 17.08.2007).

Khadra. On peut également citer l'émission de la chaîne Suisse romande TSR lors de la sélection de *Harraga* pour le Prix TSR du Roman. Sans oublier bien sûr les multiples entretiens que l'auteur a été amené à donner sur son roman, dont le plus intéressant à nos yeux et auquel nous avons recouru plusieurs fois est celui de la revue Jeune Afrique, intitulé justement ; *Tout ce que j'écris est vrai* où il donne des explications, des justifications, des informations supplémentaires sur le roman et d'autres détails plus ou moins en rapport avec lui, ce qui correspond parfaitement aux écrivains francophones pour pallier à leur statut périphérique. On peut également et à titre indicatif évaluer la visibilité de *Harraga* sur la toile. Pour ce faire, une technique simple qui consiste à taper : Harraga Boualem Sansal sur les plus puissants moteurs de recherche, les résultats sont comme suit : Google : 550, Yahoo : 473, Altavista : 473, Accoona : 112, Exalead : 830, en signalant bien sûr que les critères de recherche et d'affichage par pertinence diffèrent d'un moteur à un autre.

Tous ces éléments que nous venons d'exposer représentent un intérêt majeur pour la visibilité de l'œuvre dans le champ littéraire français et algérien, peut-être leur intérêt lui est beaucoup plus vital et décisif en raison de son statut périphérique d'œuvre postcoloniale francophone.

Toujours dans la même logique mais dans un autre ordre d'idées, personne n'ignore que les prix littéraires constituent un appareil de légitimation textuel puissant. Or *Harraga* n'a pas été primée mais retenue pour deux prix littéraires que nous avons déjà signalé lors de la présentation biobibliographique de Sansal au premier chapitre, toujours est-il le fait d'être retenue constitue, à un degré certes moindre, une représentativité et une visibilité. Par ailleurs Sansal est récompensé pour l'ensemble de son œuvre par le Prix Edward Glissant en 2007, ce qui affecte naturellement *Harraga* car elle fait partie de cet ensemble. On peut également penser à la maison d'édition et son rôle dans la consécration et surtout la promotion du roman, il faut dire qu'il s'agit de Gallimard, la plus prestigieuse maison d'édition française, sa notoriété et ses moyens financiers sont à prendre en considération dans la visibilité éditoriale et littéraire de l'œuvre.

III – 5 - Conclusion

En guise de conclusion sur la scénographie externe de *Harraga*, nous dirons que tout ce qui contribue de peu ou de prou, de près ou de loin, directement ou indirectement à offrir une plus grande visibilité au roman dans le champ littéraire et éditorial occidental mais aussi autochtone, pourrait être rattaché à cette scénographie sans difficulté.

Nous avons vu également la part de l'auteur dans tout ça, les stratégies qu'il élabore à cet égard et dont nous avons mis davantage d'accent sur la thématique traitée et la façon avec laquelle elle le fut. D'une part cela nous a permis de vérifier l'articulation du roman sur les réalités socio-culturelles algériennes, et de l'autre part son articulation sur le champ littéraire occidental et autochtone, c'est-à-dire sa reconnaissance et sa bonne réception. Nous allons voir qu'en est-il de la scénographie interne de *Harraga* dans le chapitre suivant.

QUATRIEME CHAPITRE
LA SCENOGRAPHIE INTERNE DE
"HARRAGA"

IV – 1 - Introduction

Dans le précédent chapitre nous avons établi les rapports qu'entretenait *Harraga* avec le monde extérieur, c'est-à-dire une mise en situation d'énonciation de l'œuvre avec son public récepteur en s'appuyant sur différents stratégies et dispositifs de communication littéraire allant de l'intérêt qu'offre son ancrage socio-culturel à la mobilisation de cette vaste institution qu'est la littérature. Mais à présent nous allons transférer nos analyses à l'intérieur de *Harraga*, c'est-à-dire le second volé de l'étude de la poétique postcoloniale du roman.

Il s'agit en fait d'étudier le cadre énonciatif que présuppose l'œuvre et qu'il la valide en retour. De savoir comment une œuvre comme *Harraga* inscrite à la jonction des mondes et à la croisée des langues et des cultures construit son propre cadre énonciatif qui va permettre aux univers symboliques divers renvoyant à ces cultures en contact de coexister souvent dans l'opposition et le conflit.

Pour ce faire et comme nous l'avons maintes fois signalé, nous allons nous appuyer sur les travaux de Moura qui estime que :

« [...] pour élaborer une poétique plus claire que rigoureuse, mieux vaut examiner les trois axes selon lesquels l'œuvre postcoloniale présuppose et construit son propre cadre énonciatif: *l'ethos*, manière dont la scénographie gère sa vocalité, son rapport à une voix fondamentale ; la manière dont elle définit sa situation ; et la temporalité dans laquelle elle prétend s'insérer. »¹

Nous allons donc étudier les trois axes selon lesquels *Harraga* construit son cadre énonciatif à savoir l'ethos de Lamia ; celui d'une voix féminine, son espace d'énonciation caractérisé par la coexistence ainsi que la recherche d'une continuité temporelle qui permet de relier le présent de Lamia au passé.

¹ - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 121.

IV – 2 - Lamia, une voix féminine

Nous avons déjà vu dans notre introduction générale que d'emblé dans le roman, l'auteur nous renseigne que *Harraga* est l'histoire de Lamia, nous avons vu également que l'auteur qui est le narrateur réel de l'histoire délègue sa fonction de narration au personnage principal du roman (Lamia)¹, on a donc un narrateur fictif qui assume la fonction de narration. Mais si on part du principe que le roman se veut réaliste, on risque de confondre le personnage principal de nature fictionnelle avec une personne réelle. Or nous n'allons pas pousser nos analyses très loin dans le sens de la narratologie, notre appel à cette discipline se limitera à donner un statut narratologique qui nous permettra par la suite de mieux détecter la voix du texte c'est-à-dire son origine énonciative, celle qui le profère, ainsi et à un degré qui pourrait être relativement moindre, l'appel à la narratologie nous servira également à connaître sur quel niveau narratif se positionne le narrateur.

On peut donc en s'appuyant sur les indications explicitement données par l'auteur dire que Lamia assume la fonction narrative du récit, et puisqu'il s'agit de son histoire, ce rôle de narrateur correspond à ce qu'on appelle le niveau intradiégétique. Le récit de *Harraga* qui nous raconte l'histoire de Lamia crée un univers à l'intérieur duquel se trouve le personnage principal et narrateur du récit, cet univers s'il on se réfère encore une fois à la terminologie narratologique est désigné sous le vocable de diégèse, voilà donc la raison pour laquelle nous avons assigné à Lamia le statut de narrateur relevant du niveau intradiégétique.

Certes, le rapport de Lamia à l'histoire du texte passe parfois à d'autres statuts narratifs. Mais le principal reste son statut de narratrice autodiégétique, le fait que Lamia est de plein pied dans la diégèse du récit, ce statut sera confirmé puisqu'elle est massivement présente dans l'histoire. Toutefois ceci n'exclue pas le passage à d'autres statuts narratifs à savoir homodiégétique lorsque Lamia nous raconte par exemple l'histoire du mariage de Louiza², elle était certainement présente lors de ce mariage mais en tant qu'invitée, elle ne jouait aucun rôle déterminant dans cette histoire malgré

¹ - Nous vous renvoyons à la page (6) où il y a la mention de ce détail.

² - Nous vous renvoyons à la page (73) où nous avons déjà cité cette histoire.

sa présence, c'est cette faible présence dans une histoire que nous rapporte le texte qui fait qu'on se retrouve avec un statut narratif autre qu'autodiégétique à savoir homodiégétique. On peut également rencontrer dans *Harraga* des passages qui définissent encore un troisième statut narratif, à titre d'exemple lorsque Lamia nous raconte l'histoire de ceux qui ont occupé la maison de Rampe Valée avant sa famille¹ ou encore de ce reportage sur les harragas qu'elle a vu sur la télévision², dans ces deux cas Lamia est totalement absente de l'histoire, son rôle se limite uniquement à narrer des faits dans lesquels elle ne participe aucunement, ceci lui confère le statut narratif hétérodiégétique.

Il est vrai que le récit contient d'autres passages comme ceux que nous venons de voir et qui impliquent des changements de statuts narratifs pour Lamia, mais le statut d'autodiégétique demeure, et de loin, le principal dans le texte, ce qui est d'ailleurs attesté par l'auteur dans une note au lecteur d'emblé dans le roman.

Ce bref exposé narratologique nous a permis de connaître l'origine énonciative du texte, son rapport à l'histoire racontée et à quel niveau celle-ci s'effectue. Changeons à présent de registre disciplinaire mais gardons à l'esprit ces points auxquels nous sommes parvenus. Et c'est du côté de l'analyse du discours et précisément le discours littéraire que nous allons déplacer notre réflexion, évidemment avec tous les infléchissements initiés par Moura dans le sens de la théorie francophone postcoloniale.

On sait maintenant suite à notre exposé sur la scénographie interne dans le deuxième chapitre de ce travail, que celle-ci repose en premier lieu sur la notion d'ethos. Cette notion aristotélicienne relève d'abord du champ de la rhétorique où elle est associée à l'exercice de la parole, il s'agit de l'image de soi qui se constitue par et à travers le discours, en l'occurrence la parole puisque on se situe, lorsqu'on parle de l'ethos rhétorique, uniquement sur le plan oral, sans pour autant que cette image ne soit révélée explicitement.

¹ - Nous vous renvoyons au sous-chapitre intitulé *La référence à l'histoire* où l'histoire de ceux qui ont occupé cette maison est plus détaillée.

² - Nous vous renvoyons à la page (69) où nous avons rapporté cette histoire.

Mais Maingueneau, nous renseigne que « Le texte n'est pas destiné à être contemplé, [...] »¹ il ne s'agit pas de parcourir passivement l'espace textuel du regard de droite à gauche ou l'inverse et de haut en bas, mais plutôt de débusquer derrière le texte une voix qui atteste ce qui est dit « [...], on peut poser que tout texte écrit possède, [...], une « vocalité » spécifique ... »² cette voix rapporté à l'origine énonciative du texte confère un caractère et une corporalité au garant du texte (l'énonciateur) que le coénonciateur (lecteur) est supposé percevoir même s'ils ne sont pas explicitement énoncés. Ceci dit, nous attirons l'attention avec insistance que l'ethos se construit à l'extérieur du texte, c'est-à-dire chez le coénonciateur même si les éléments constitutifs de cette image de soi (l'ethos) se retrouvent au niveau textuel. De là on peut dire que le texte, qui est par définition une énonciation, sera tendu vers un coénonciateur qu'il faut mobiliser pour le faire adhérer à un certain univers de sens, celui que le texte propose.

Transposable à notre corpus et selon les présuppositions de la théorie francophone postcoloniale avancées par Moura, qui suppose que l'ethos qu'offre le texte francophone, ici il s'agit de celui que *Harraga* présente, est tenu pour la manière dont la scénographie interne gère son rapport à la voix de ce texte, en l'occurrence celle de Lamia, c'est ce rapport qu'on se propose d'étudier dans ce sous-chapitre. Pour ce faire nous allons l'aborder sous différents angles.

IV – 2 – 1- Une parole collective

Nous avons démontré dans le chapitre précédent et plus précisément dans le sous-chapitre intitulé *La condition des femmes en Algérie* que *Harraga* est un roman de femmes, rappelons tout de même qu'il n'était pas dans notre but de faire une analyse thématique même si bien malgré nous, nous sommes passé par là, mais plutôt de saisir les effets que pouvaient avoir le traitement d'un pareil thème et la façon de le faire sur la réception du roman. Cette démonstration fondée sur le fait que le personnage principal du roman et autour duquel gravitent tous les éléments constitutifs de l'histoire du texte était une femme à savoir Lamia, celle qui prend en charge la narration du texte,

¹ - MAINGUENEAU. D, *Le discours littéraire ; Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit, p 203.

² - Idem, p 207.

ajouté à cela que le deuxième personnage, celui de Chérifa, est aussi une femme et dont l'importance dans *Harraga* et dans le déroulement de l'histoire est tout aussi capitale, et pour renforcer encore plus cette idée nous avons poussé notre analyse à son extrême lorsque nous avons interrogé le genre du lieu qui occupait l'essentiel du roman à savoir la maison de Rampe Valée, celle-ci aussi au féminin ne pouvait que conforter notre lecture.

Ce rappel nous permet dans un certain sens de féminiser la voix fondamentale du texte et dont l'étude nous occupe à présent. Moura nous apprend que l'ethos de cette voix « [...] est fréquemment associé à un personnage typique [...] »¹, on sait que le personnage typique est généralement censé représenter une catégorie donnée ; sociale, professionnelle, religieuse ...etc, et Lamia est dans ce cas de figure car c'est à travers elle que l'auteur introduit le thème de la condition de la femme en Algérie et sur un plan supérieur dans les sociétés arabo-islamiques où, selon l'auteur, elles vivent une situation d'oppression et dégradante, mais ce statut de personnage typique risque de ne pas tenir longtemps voire s'inverser quelquefois. On peut très bien soutenir l'idée que Lamia, chez l'un des publics récepteurs du roman à savoir le public autochtone, pourrait se voir comme un personnage atypique et nullement représentatif de la catégorie des femmes en Algérie, nous soulevons ici un problème sérieux, c'est-à-dire qu'il faut d'abord savoir de quel côté se placer pour considérer le caractère typique ou l'inverse de ce personnage, insister trop sur ce problème nous mènera directement vers l'impasse des éternelles dichotomies, ce qui ne veut pas dire pour autant que nous allons l'abandonner mais plutôt le contourner, c'est-à-dire essayé de trouver un terrain où la considération sur le caractère de ce personnage pourrait constituer un objet de consensus entre les différents coénonciateurs.

Rapidement on s'aperçoit qu'il s'agit du caractère révolté et insurrectionnel de Lamia ainsi que celui de Chérifa contre les traditions qui gouvernent le milieu socio-culturel dans lequel elles vivent. On pourrait à la rigueur dire que Lamia est représentative d'une certaine catégorie de femmes révoltées qui s'insurgent contre les traditions de leur société et qui se battent pour s'affirmer en tant que telles, la voix de

¹ - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 122.

Lamia serait par conséquent cette parole collective avec laquelle nous avons titré le présent sous-chapitre. C'est cette représentativité que nous allons, grâce à quelques passages dans *Harraga*, tenter d'étudier et de mieux comprendre.

Il faut dire que le roman donne quelquefois des indices explicites sur l'ethos de Lamia, qui joue le rôle du garant du texte c'est-à-dire l'énonciateur, c'est dans le passage suivant que ceci est clairement révélé :

« Ce faisant, j'entrais de plein pied dans la pire des engeances en terre d'islam, celle des femmes libres et indépendantes. Dans cet état il est préférable de se dépêcher de vieillir, d'où mes petites rides. Sous la bannière verte, la vieillesse n'est pas un naufrage pour la femme mais un sauvetage. »¹

Ce passage résume fort bien tout ce que nous avons dit à propos de Lamia, et d'abord son entrée dans ce qu'elle appelle « la pire des engeances en terre d'islam » c'est-à-dire la catégorie des femmes qui s'insurgent contre les traditions de leur société, ici ces traditions sont tenues pour spécifiques à un espace relevant de la géographie du monde musulman, et comme il n'y a pas d'autres femmes dans le texte qui soient représentatives de cette catégorie à l'exception de Lamia, celle-ci devient leur voix unique qui les rend visibles chez le coénonciateur, en un mot elle est le porte-parole qui les représente. Par ailleurs, cette engeance est donnée pour « la pire » de toutes celles qui existent dans le monde musulman, ce superlatif renseigne bien le coénonciateur sur la nature de la condition des femmes qui ressemblent à Lamia, c'est-à-dire l'extrême difficulté.

Moura nous apprend également que « *L'ethos* passe par le lien à un caractère et à une corporalité, ceux du garant du texte. »² ce caractère et cette corporalité sont tendus à travers l'énonciation que propose le texte au coénonciateur, celui-ci va construire dans sa conscience une image aussi complète que possible de Lamia, que le roman offre tant d'éléments constitutifs à la fois psychologiques (caractère) et physiques (corporalité) qui font que ce personnage prenne vie dans la conscience du coénonciateur. D'abord il

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p 43-44.

² - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 123.

s'agit là de deux caractères de cette catégorie de femmes que Lamia est censée représenter, à savoir la liberté et l'indépendance.

On peut prendre ce caractère de liberté comme une forme, comme une expression de révolte et d'insurrection par rapport aux traditions que dicte la société aux femmes. En effet, cette liberté ne s'acquiert par Lamia et par les femmes qu'elle est censée représenter qu'une fois celles-là se libèrent des contraintes que la société leur impose, il en va de même pour l'indépendance, on subit moins la pression de la société lorsqu'on est une personne indépendante mais ceci est à prendre uniquement dans le sens où on respecte moins la norme sociale dès qu'on a pas besoin d'elle, la société ne peut faire chanter Lamia, car celle-ci en est indépendante. Mais dans un autre sens la pression de la société s'exerce avec d'autant plus de force lorsqu'on se met à contre-courant, Lamia ne peut pas même étant libre et indépendante échapper à la pression du milieu dans lequel elle vit, puisque bien malgré elle, ses rapports avec son environnement qui lui obéit à ces normes, l'entraîneront forcément à subir cette pression, d'où son appartenance à ce qu'elle appelle « la pire des engeances en terre d'islam. ». Nous y reviendrons à ce point un peu plus bas lorsqu'il sera question du travail de Lamia comme moyen d'émancipation sociale.

Pour rendre l'image de cette catégorie de femmes que Lamia représente plus complète chez le coénonciateur, il faut également joindre aux caractères psychologiques quelques traits physiques, il s'agit des rides de Lamia « ...d'où mes petites rides. », les rides dans leur interprétation neutre reflètent l'état de vieillesse d'une personne donnée, or ici elles prennent une signification seconde, connotée car Lamia les présente comme la conséquence, la résultante de son appartenance à cette catégorie de femmes libres et indépendantes dans un milieu qui leur est défavorable. Dans leur sens symbolique ces rides précoces reflètent une condition de vie difficile, elles sont une sorte de réaction naturelle dans le but d'échapper à ses malheurs, car la vieillesse que reflètent ces rides signifie qu'on se rapproche de la mort, ce qui pourrait très bien être considéré comme une délivrance, la mort ici est censée mettre fin à une vie difficile. La suite du passage confirme bien cette lecture où la vieillesse en terre d'islam est donnée pour les femmes comme un sauvetage.

On peut s'interroger sur le pourquoi de cette condition difficile en terre d'islam, et nous allons voir quel intérêt nous offre la réponse à cette question. La difficulté et la pression auxquelles sont exposées les femmes que Lamia représente tiennent au fait qu'il y a une incompatibilité entre ce que les sociétés arabo-islamiques offrent comme normes en matière de rapports vis-à-vis des femmes - ce qui définit en même temps leur statut - et ce que ces femmes sont censées avoir comme valeurs et principes qui façonnent leur conception de la vie, de leur rapport à la société et donc de leurs statuts.

Cette incompatibilité débouche forcément sur une opposition conflictuelle avec tout les dégâts qui vont avec dans ce genre de confrontation entre les valeurs qui régissent la vie des sociétés arabo-musulmanes et les valeurs de femmes comme Lamia. Nous savons par ailleurs et suite à notre étude au chapitre précédent que Lamia et une personne plus ou moins occidentalisée, tout ce que nous avons vu jusqu'ici verse dans ce sens là, sa démarche, sa façon d'être et de penser, ses appréciations, ses prises de positions et même ses fantasmes en font d'elle une personne beaucoup plus occidentale qu'une femme typiquement autochtone.

Donc on a une confrontation entre, d'une part, une personne qui charrie un certain nombre de valeurs tenues à tort ou à raison pour occidentales et de l'autre part une société dont les valeurs sont rapportées également à tort ou à raison à l'Islam. C'est à travers la condition des femmes en sociétés arabo-islamiques et plus précisément à travers Lamia que le roman nous situe dans la coexistence des cultures, une coexistence qui est loin d'être pacifique, bien au contraire il s'agit d'une confrontation parfois féroce et qui ne manque pas d'engendrer des dégâts de part et d'autre, à l'image, sans doute, sur un plan supérieur, des rapports civilisationnels entre Islam et occident, il s'agit là d'un début de réponse sur comment *Harraga* par sa scénographie interne et postcoloniale se situe dans l'univers de la coexistence entre le model culturel étranger et celui de la culture autochtone, c'est ce que nous verrons encore plus à mesure de progresser dans ce chapitre.

IV – 2 – 2- Le refuge dans le célibat et la solitude comme expression de révolte

« *Marie-toi et laisse-toi vivre !* Quoi, qui a dit ça ? Un mari, misère, et quoi d'autre ! Un Zorro chez moi, un Mohamed avec sa tribu sur le dos et l'imam qui me surveille du minaret, [...]. »¹

C'est lorsque Chérifa fugue, laissant derrière elle un vide terrible pour Lamia, que celle-ci pour se consoler se livre à ses monologues habituels, cherchant des solutions pour oublier ses malheurs et ses problèmes, elle songe au début à l'immigration pour la rejeter d'aussitôt, changer de quartier, pas question sa maison lui tient trop à cœur, pour finir avec la dernière option qui consiste à envisager le mariage, le refus se fait aussitôt catégorique. Ce qui veut dire le maintien du statut du célibat, et les raisons de ce refus semblent être d'ordre culturel, on se retrouve dans la même logique de confrontation culturelle que tout à l'heure. Partager son toit avec un mari que Lamia refuse les traditions, cela veut dire pour elle être en permanence soumise à la pression qu'exerce la société avec ses normes et ses contraintes.

On peut aussi voir dans le fait que l'idée tout innocente du mariage soit écrite en caractère italique « *Marie-toi et laisse-toi vivre !* » dans un texte en forme standard, une attitude scripturale qui vise à isoler cette idée sur le plan formel de l'écriture, en la présentant comme un corps étranger au corps d'ensemble qui est celui du texte en forme standard. On peut lire dans ce jeu de caractères que l'idée du mariage est tellement refusée et que le Lamia est tellement attachée à son célibat que le texte a eu recours à l'emploi si on peut dire d'un double langage, le premier serait un refus simple exprimé de manière conformiste, c'est-à-dire en exposant les raisons – ici il s'agit de raisons d'ordre culturel comme nous l'avons vu plus haut – qui animent ce refus, le second tout aussi intéressant qu'inédit consiste à exprimer ce refus sur le plan strictement scriptural avec ce jeu de caractères.

Dès lors on peut dire que le célibat est un choix volontairement assumé qui offre à Lamia une sorte d'éloignement par rapport à la société dont elle supporte mal les

¹ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p 170.

normes et les traditions. Le célibat devient un refuge, un lieu où la pression sociale perd de sa puissance sur Lamia, elle échappe par la même à ce qu'elle appelle ailleurs « [...] genre code de la famille et les lois raciales ? »¹ pas d'engagement envers le mari et la famille, cela veut dire qu'on ne s'expose pas du tout à des sanctions juridiquement instituées. Il faut dire également que ce célibat va dans le sens de ce qu'on a vu plus haut, c'est-à-dire la liberté et l'indépendance des femmes comme Lamia, ce qui renforce un peu plus cette image qui se construit chez le coénonciateur sur Lamia puisque le célibat concorde très bien avec l'ethos qui commence à prendre forme dans la conscience du coénonciateur, une femme libre et indépendante le sera plus lorsqu'elle est célibataire.

Le célibat devient alors une manière pour Lamia de signifier et d'exprimer sa révolte contre tout ce que la société algérienne et plus largement les sociétés arabo-islamiques offrent en matière de comportements envers les femmes. Toutefois, le célibat, en général, même pour un coénonciateur étranger risque d'être perçu comme un comportement anormal voire maladif, il pourrait très bien ne pas être lu comme l'expression d'une quelconque révolte mais plutôt comme le refus de la maternité pour toute sorte de raisons et refléter par là même un déséquilibre psychologique ou un engagement féministe radical, et c'est là que nous allons interroger un détail fort intéressant qui va nous permettre de réduire le célibat uniquement à son expression de révolte et pas à autre chose, c'est ce que nous allons voir maintenant :

« Qui l'eût cru, moi Lamia, docteur en pédiatrie et femme de tête, [...], me voila remuant la vie débraillée d'une petite paysanne transformée en fille de rues ! Je ressentais un drôle de sentiment [...] *La jalousie, quoi, la jalousie maternelle !* Oui, c'est dit. Chérifa se donne au premier venu et à moi qui l'aime, qui lui offrait ma vie, ma maison, elle refuse jusqu'à la simple présence. Et pas une visite, pas un coup de téléphone, pas un signe. »²

L'idée que le célibat de Lamia pourrait être perçu comme un refus de la maternité perd tout son sens dès qu'on se rapporte à ce passage. Lamia est capable

¹ - Idem, p 163.

² - Idem, p 219.

d'aimer comme une mère et elle le fait avec intensité comme le laisse entendre le texte. Le départ de Chérifa fut très dur pour elle, même s'il ne s'agissait pas de sa propre fille, elle ne l'a même pas adoptée ou recueillie, la fille s'est introduite par elle-même dans la vie de Lamia. Et c'est en fin de *Harraga* que ce rapport mère / fille devient plus évident et réciproque « Avant de rendre l'âme, elle a murmuré : *ou est ma maman Lamia ? Dites lui de venir, s'il vous plaît !* »¹ Lamia est submergée par l'émotion, elle se ressaisit et dit « Oui, maman. – J'étais en effet sa maman et je ne le savais pas ou elle-même ne le savait pas encore [...]. »², dès lors on peut avancer avec certitude que le célibat de Lamia ne tient pas à un quelconque refus d'être une mère mais il s'agit plutôt d'un refuge qui exprime une révolte contre des traditions jugées trop masculines voire misogynes. Ce qui est intéressant pour nous c'est de constater que le roman tient à préciser avec soin la signification exacte de ce célibat, qui est par ailleurs un élément constitutif entrant dans la construction de l'ethos de Lamia, et éviter ainsi la déformation de ce dernier.

Et c'est du côté de la solitude que nous allons orienter notre réflexion à présent. On pourrait même dire que *Harraga* est un roman de la solitude au même titre qu'il est un roman de femmes. Nous avons déjà dit que le paratexte *Harraga* devrait être pris beaucoup plus dans son sens symbolique à savoir l'exil intérieur, et c'est Lamia qui est la harraga dans ce sens là, elle dira : « Je me sens du coup harraga dans le cœur. »³, Lamia se replie sur elle-même, elle s'exile intérieurement et se réfugie dans de longues solitudes « Je savais tout des longues nuits vouées au silence et au jeu sans fin de l'introspection, [...]. »⁴ Créant par là un monde parallèle à celui de la réalité, une réalité qui lui est douloureuse et contre laquelle elle s'insurge :

« La solitude me console de tout. De mon célibat, de mes rides prématurés, de mes errements, de la violence ambiante, des foutaises algériennes, du nombrilisme national, du machisme dégénéré qui norme la société. »⁵

¹ - Idem, p 258.

² - Ibid.

³ - Idem, p 205.

⁴ - Idem, p 19.

⁵ - Idem, p 34.

En se réfugiant dans la solitude, Lamia trouve de la consolation pour ses problèmes personnels mais c'est aussi une barrière qui la sépare de tous les maux de la société algérienne. La solitude est une expression plus ou moins passive de sa révolte contre sa condition de femme et même de son opposition au système politique algérien qu'elle juge nombriliste. Il faut dire que Lamia prend des positions parfois virulentes sur les questions politiques, nous avons déjà vu ça au chapitre précédent lorsqu'on a parlé *De la politique et des langues* où l'opposition à la politique algérienne est très manifeste, les passages à cet égard ne manquent pas dans le roman, et c'est là où le roman se situe dans une perspective postcoloniale, car la scénographie postcoloniale suppose des oppositions tranchées, alors que les scénographies des premières œuvres francophones développaient des oppositions entre colonisé et colonisateur, beaucoup de celles qui lui ont succédées développent la même opposition, mais cette fois-ci elle est dirigée contre les nouveaux puissants et ceci en raison « [...] d'un monde postcolonial où les oppressions se sont déplacées sans s'éteindre. »¹, l'intérêt pour nous de convoquer la question politique ici est de montrer que le refuge dans la solitude pourrait être lu comme une double opposition, d'abord contre le contexte politique oppressant des nouveaux régimes qui ont succédé aux colonisateurs et deuxièmement l'expression d'une opposition purement féminine, ici on rejoint les suppositions de Spivac que nous avons vu au deuxième chapitre², celle-ci présente les femmes comme étant d'une certaine manière des colonisées, puisqu'elles vivent des situations de dominations semblables à celles des colonisés avec leur colonisateur, il faut bien préciser qu'il s'agit là uniquement des contextes où les femmes vivent des situations d'oppressions, *Harraga* pour sa part se présente sous cette optique.

Le rapport avec l'ethos de cette double opposition qui s'exprime dans le refuge dans la solitude nous le révèle Moura : « L'ethos, en l'occurrence, repose sur des oppositions tranchées clairement manifestées au plan narratif. »³ L'opposition affichée sur le plan narratif entre donc dans la construction de l'ethos chez le coénonciateur.

¹ - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 126.

² - Nous vous renvoyons à la page (39) de ce travail.

³ - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 124.

Pour clore avec l'ethos de la solitude. Nous dirons que ce retranchement de Lamia dans la solitude renvoie à la fondamentale précarité de sa condition de femme dans le contexte de la société algérienne en raison des bouleversements postcoloniaux, les traditions sociales défavorables aux femmes et l'intégrisme religieux qui ne fait qu'accentuer cette précarité, on comprend bien qu'un personnage comme Lamia charriant des valeurs occidentales et vivant dans une société antagoniste à ces valeurs, se retrouve dans une situation de contact et de coexistence entre cultures et univers symboliques différents comme le souligne Moura : « Le garant de l'œuvre investit le terrain précaire de la coexistence des univers symboliques. »¹.

¹ - Idem, p 127.

IV – 2 - 3- Le travail comme moyen d’émancipation et d’affirmation

On sait que Lamia est docteur pédiatre, ce qui concorde parfaitement avec son caractère de femme libre et indépendante, et d’abord sur le plan matériel où le travail assure un revenu qui garantit une certaine indépendance et offre plus de liberté à Lamia. Ceci ne peut que renforcer l’ethos de Lamia en tant que femme émancipée, surtout dans une société où le rôle traditionnel assigné aux femmes est de s’occuper de la maison, de la famille et du mari.

Ceci nous laisse à penser que le fait de travailler pour Lamia prend une double signification, il s’agit en premier lieu de s’affirmer socialement par le travail en tant que femme et du coup démontrer qu’elle peut égaler les hommes sur ce domaine, en second lieu le travail constitue un rejet de la conception traditionnelle du rôle de la femme dans la société algérienne où le travail à l’extérieur est souvent perçu comme relevant de l’ordre du masculin, par là Lamia prend une fois encore position sur un sujet de société.

Le moins qu’on puisse dire sur cet aspect du personnage principal de *Harraga* est qu’il participe à donner une image (ethos) de femme émancipée, indépendante et surtout en décalage par rapport à la conception dominante sur le rôle des femmes qui gouverne la vie sociale dans laquelle elles se trouvent.

Pour conclure ce sous-chapitre, nous dirons que l’image qui se construit chez le coénonciateur à partir des éléments offerts par le texte et pris en charge par le garant de celui-ci, c’est-à-dire l’origine énonciative qui est Lamia, est située dans une dynamique postcoloniale dans la mesure où elle est construite sur des oppositions tranchées entre dominant et dominé, en l’occurrence celle des femmes opprimées contre les traditions et le système politique qui leurs sont défavorables et qui suscitent chez elles des réactions de toutes sortes allant du refuge dans le célibat et la solitude jusqu’à l’affirmation par le travail, et Lamia en est dans tout ça le porte-parole, celle qui représente cette catégorie de femmes dans leurs aspirations, leurs démarches, leurs soucis et leurs malheurs.

IV – 3 - La maison de Rampe Valée, un espace de coexistence

Après l'ethos que nous avons traité juste plus haut, et qui entre dans l'élaboration du cadre énonciatif que présuppose *Harraga*, nous arrivons à présent au second axe selon lequel se développe la scénographie interne du roman à savoir la construction d'un espace d'énonciation caractérisé par la coexistence des univers symboliques. Mais nous aimerions d'emblé préciser une chose, il est vrai que dans *Harraga* se développent plusieurs situations d'énonciations, ces dernières supposent par conséquent plusieurs espaces d'énonciations (leurs topographies) comme par exemple au siège de l'Association algérienne pour l'aide aux familles (108-114) et (162-165) ou encore à l'aéroport d'Alger (221-225), seulement nous n'allons pas tenir compte de ces scénographies secondaires qui offrent au demeurant peu d'intérêt à notre études mais nous allons plutôt nous intéresser à la maison de Rampe Valée.

Nous avons déjà dit que l'essentiel de l'énonciation de *Harraga* est situé dans la maison de Rampe Valée. Moura nous apprend par ailleurs que « L'œuvre francophone construit d'une manière insistante son espace d'énonciation : c'est l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales ou postcoloniales »¹, on peut très bien voir dans le fait de situer l'essentiel de l'énonciation du roman dans cette maison comme une insistance sur cet espace, cette insistance est d'autant plus marquée lorsque Lamia se livre à des descriptions minutieuses de cette maison, raconte son histoire et ceux qui l'ont occupé, c'est ce que nous allons voir dans ce qui suit.

D'abord revenons brièvement sur l'histoire de cette maison, on sait qu'elle est vieille de deux siècles « Elle a deux siècles bien sonnés, [...] »², elle date en effet de l'époque de la régence ottomane, occupée ensuite par des colons européens dont un brillant colonel français pour finir après l'indépendance avec des locataires algériens à savoir la famille de Lamia, et c'est cette dernière qui nous raconte l'histoire de la maisons depuis son premier occupant jusqu'au dernier, faisant du coup une description architecturale minutieuse de la bâtisse, en signalant chaque modification apportée par chaque occupant. Tous ces éléments historiques racontés par Lamia et qui occupent des

¹ - MOURA. J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p 129.

² - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p 65.

pages entières sont énoncés à partir de cette maison, c'est-à-dire que la maison en partie objet de narration, elle est aussi l'espace d'énonciation de cette narration.

On sait également que cette demeure est occupée uniquement par Lamia excepté peut être le passage éclairé de Chérifa qui n'a pas duré longtemps avant sa fugue mais aussi la présence des fantômes des anciens occupants de cette maison avec qui Lamia discute « J'ai croisé les fantômes de la maison, comme moi ils arpentaient les couloirs. »¹, des dialogues sans répliques auxquels Lamia s'adonne avec ces fantômes comme c'est le cas avec le turc (176-177), avec le colonel français (180-181), le fantôme du juif (182) ou encore celui du docteur Montaldo (183). La solitude de Lamia dans laquelle elle se réfugie fuyant sa réalité de femme dans une société qui lui est peu favorable, est devenue une sorte de monde parallèle peuplé par des personnages imaginaires, le tout s'énonce et trouve lieu dans la maison de Rampe Valée.

Cependant la totale solitude de Lamia en l'absence même de ses fantômes n'est pas un néant énonciatif, Lamia se livre à ses monologues d'insomniaque, ses rêves, ses souvenirs d'enfance et de famille, ses soucis quotidiens, ses malheurs et ses jeux sans fin de l'introspection, ce qui est une énonciation faites depuis cette espace qu'est la maison.

On peut également citer le passage de Chérifa dans la maison et les quelques nuits qu'elle a passé chez Lamia, les conversations qu'elle a eu avec cette dernière, les commentaires et la descriptions de Lamia sur cette fille, ainsi que les quelques rares visiteurs à savoir le facteur de Rampe Valée, un vieux voisin bricoleur qui vient lui réparer de temps à autre ses appareils en panne et une vieille voisine indiscreète en quête de secrets de familles.

Mais au-delà du fait que la maison offre un foyer spatial pour l'énonciation, l'espace de cette dernière est articulé sur les univers symboliques qu'a laissé chacun des occupant de cette maison « [...], dans ma vieille demeure deux fois centenaire qui a vu passer du monde et encore du monde, prenant au passage des rides, des habitudes têtues et des odeurs

¹ - Idem, p 175.

spécifiques, [...] »¹ Cette maison devient alors un lieu chargée de symboles relevant de cultures diverses, de celle du turc jusqu'à Lamia en passant par les colons européens. Il faut dire que l'espace d'énonciation de *Harraga* est situé dans un lieu fortement chargé de symboles, ces derniers sont l'héritage du passé, essentiellement de l'époque de la colonisation française puisque c'est cette époque (130 ans) qui occupe la période la plus longue dans l'histoire de cette demeure.

Se réfugier en solitaire dans un lieu pareil est très révélateur dans la mesure où nous avons lu dans ce refuge une expression de révolte contre des traditions sociales amputées à tort ou à raison à l'Islam et aussi contre le régime politique de l'Algérie indépendante, nous allons revenir à ce point important dans peu de temps.

Moura estime que par la définition forte de l'espace d'énonciation relié à une culture originelle, celle de l'autochtonie, les œuvres francophones postcoloniales visent à détacher cette espace du discours dominant du colonisateur qui veut s'en approprier par assimilation, de là on est avec une scénographie de l'opposition et de la contestation, opposition dirigée contre un ennemi identifié dans l'espace (la métropole) et dans le temps (la période coloniale ainsi que les années soixante et soixante-dix, celles du néocolonialisme et de l'impérialisme). On s'aperçoit très vite que *Harraga* n'est pas dans ce cas de figure, on peut se demander alors contre qui est dirigée cette scénographie de l'opposition que développe le roman ?

La réponse se trouve juste plus haut, ce n'est plus contre le discours de l'ancien colonisateur qu'on oppose un contre-discours fortement spatialisé mais c'est plutôt contre celui des nouveaux puissants de l'Algérie indépendante mais aussi et surtout contre les traditions et la conception du statut des femmes contenues dans le discours social dominant. Jusqu'ici nous sommes parvenus à définir dans quelle direction verse l'opposition.

Mais on se heurte vite à un autre problème. Comme le laisse supposer le titre, notre objectif est de démontrer que la maison de Rampe Valée est un espace de coexistence, or on sait à présent que c'est un espace clos, censé offrir un refuge et un

¹ - Idem, p 26.

rempart dans le quel se développe un contre-discours dirigé contre le discours dominant qui lui se trouve à l'extérieur, une première et hâtive conclusion serait de dire que cette maison n'est pas un espace de coexistence puisque seul le contre-discours, celui de Lamia, s'énonce depuis cette maison.

Or il n'en est rien, car le contre-discours de Lamia qui s'énonce à partir de cet espace ne peut se faire qu'une fois un autre discours lui préexiste celui contre lequel il est censé être dirigé. Certes ce discours dominant c'est celui de l'extérieur mais il est énoncé depuis l'intérieur, pour deux raisons très simple, d'abord parce que Lamia est la voix unique de l'énonciation, et celle-ci se fait depuis la maison de Rampe Vallée, deuxièmement le discours dominant peut très bien s'en passer du contre-discours alors que se dernier en est dépendant et ne peut se concevoir ni exister sans celui qui la suscité et contre lequel il se développe en réaction.

On peut dire dès lors que la maison de Rampe Vallée est un espace d'énonciation caractérisé par la coexistence entre univers symbolique divers, le premier est représenté par le discours dominant, celui de la société et des politiques algériens, le second est représenté par le contre-discours , qui sait sa voix précaire se réfugie dans un espace clos, et qui est censé être celui du dominé à savoir des femmes libres et indépendantes vivant une situation d'oppression dans une société masculine et traditionnelle.

Et pour finir nous attirons l'attention sur un détail de cette coexistence, celle-ci est loin d'être pacifique au contraire c'est une coexistence conflictuelle et d'opposition, ceci se trouve perceptible sur le plan formel où les traits sont forcés et caricaturaux inhérent à ce type d'opposition, on peut voir ça par exemple dans l'humour noir, la subjectivité à outrance et le rejet en bloc de l'autre et de ses valeurs.

IV – 4 - La recherche d'une continuité temporelle

Après avoir passé en revue la voix du texte et son ethos, l'espace à partir duquel se développe l'énonciation, il ne nous reste que la temporalité énonciative pour venir à bout de l'étude de la scénographie interne de *Harraga*. Nous avons déjà vu au chapitre précédent que la référence à l'histoire est l'une des caractéristiques les plus manifestes de *Harraga*, mais nous allons maintenant aborder cette dimension temporelle dans l'œuvre sous une nouvelle optique.

En effet, le roman donne une grande importance à l'élément historique ce qui coïncide parfaitement avec les questionnements de la théorie postcoloniale francophone. Il s'agit en fait d'explorer le passé afin de s'en approprier et l'intégrer à la vie du présent, dans ce cas « L'histoire intervient comme une donnée positive, dynamisante, de la construction de la temporalité énonciative. »¹, signalons tout de même que *Harraga* n'est pas un roman historique bien au contraire c'est un roman du présent, celui de l'histoire de Lamia située dans les années 2000. On peut s'interroger dès lors sur le rôle que joue la forte référence au passé dans le roman ? Mais d'abord parlons un peu de cette référence.

Une fois encore et outre le fait que la maison de Rampe Vallée soit un espace d'énonciation caractérisé par la coexistence des univers symboliques, cette demeure constitue une clé d'entrée puissante à l'histoire, c'est à travers elle que l'histoire est convoquée. Cette maison deux fois centenaires est le témoin encore debout de l'histoire de l'Algérie tout au long d'une période qui a vu se succéder des générations représentant chaque époque de son histoire contemporaine, comme le dit Lamia après avoir raconté toute l'histoire de la maison dans presque tout un chapitre de 15 pages (65-80)² : « Une vieille demeure, c'est ça, des histoires en strates plus ou moins épaisses [...]. »³, chaque strate correspond à une période représentée par un locataire qui lui-même représente à son tour une culture plus ou moins différente des autres à

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

² - Ceci ne signifie pas que la référence à l'histoire occupe 15 uniquement pages du roman, loin de là, l'histoire est presque une constante récurrente qui revient plusieurs fois dans le roman, mais il s'agit peut être de la partie du roman qui lui est entièrement consacrée.

³ - SANSAL. B, *Harraga*, op. cit, p 80.

l'image, sans doute, de l'histoire de l'Algérie contemporaine façonnée par le passage et l'entrecroisement des cultures venant d'horizons divers. Mais ce qui nous sera utile c'est surtout la façon dont Lamia se représente cette histoire, car il ne s'agit pas d'une narration neutre de faits historiques, au contraire il y a toute une dimension subjective dans l'énonciation de ces faits-là, ce que nous avons déjà vu en détail au chapitre précédent lorsqu'il était question de la référence à l'histoire.

Nous étions amenés au chapitre précédent à constater que Lamia a une image tout à fait positive sur les colons européens qui ont occupé la maison, les exemples les plus parlants à cet égard sont, sans doute, celui du colonel et naturaliste Louis-Joseph de la Buissière et toute sa bonne œuvre ainsi que celui du docteur Montaldo sur qui Lamia dira : « Son souvenir donne à ma relation au temps une dimension humaniste [...] »¹ et dont les livres de médecine lui ont été d'une très grande utilité dans sa formation de pédiatre, c'est cette façon de remonter le passé que nous allons exploiter dans notre analyse avec bien sur l'intégration de ce passé au présent de Lamia.

Nous avons vu précédemment que le roman développe une scénographie de l'opposition dont les partenaires sont ; d'une part, Lamia et une certaine catégorie qu'elle est censée représenter et de l'autre part, la société et ses traditions, l'intégrisme religieux ainsi que le système politique de l'Algérie indépendante. Dans cette opposition l'histoire joue un rôle déterminant dans la mesure où elle offre un appui à Lamia dans son combat en lui créant un univers réconfortant à l'opposé de celui qui se trouve dans sa vie réelle et qui lui est défavorable. Nous allons développer un peu sur cette idée, c'est-à-dire comment l'histoire joue en faveur de Lamia dans son présent plus ou moins difficile ?

D'abord l'histoire est intimement liée à la maison de Rampe Valée, il s'agit en fait de son histoire, elle en est d'ailleurs incrustée dans ses murs. D'un autre côté Lamia dira sur sa maison : « [...] , entre elle et moi, il y a des liens de sang. »² Par ses liens de sang avec la maison elle s'en approprie inévitablement son histoire, pour confirmer cette lecture et montrer que Lamia fait sienne l'histoire de cette demeure, on se rapporte

¹ - Idem, p 78.

² - Idem, p 169.

à un autre passage : « Ainsi est notre histoire. La maison en est le centre et le temps son fil d'Ariane qu'il ne faut dérouler sans casser. »¹ ce passage achève d'ailleurs le chapitre consacré à l'histoire de la maison et qu'on a déjà vu, donc après avoir raconter celle-ci Lamia s'en approprie en employant le pronom possessif du pluriel « notre histoire », alors que l'essentiel de cette histoire renvoie à la période de colonisation française, et c'est exactement là que l'histoire peut soutenir Lamia, cette dernière fuyant sa condition difficile de femme, elle se réfugie dans la solitude que lui offre sa maison, là elle trouve un monde, celui de l'antériorité (essentiellement la période coloniale) où le discours de la société et ses traditions n'est pas le discours dominant, l'Algérie n'est pas encore indépendante et donc ses maîtres ne le sont pas dans ce monde. L'appui qu'offre l'histoire à Lamia est d'ordre spirituel et symbolique, Lamia se veut le prolongement de cette histoire, sa continuité et grâce à sa maison et son fil d'Ariane, elle arrive à remonter le temps où elle cherche son vrai monde, celui dans lequel elle n'est pas étrangère et qui lui offre une alternative meilleure à sa dure réalité quotidienne.

Au terme de ce chapitre, nous pensons être parvenu, grâce à l'étude de la scénographie interne de *Harraga*, étude de la voix du texte - celle de Lamia - et de son ethos, de l'espace d'énonciation - celui de la maison de Rampe Vallée - caractérisé par la coexistence conflictuelle des modèles culturels et des univers symboliques ainsi que le recours à l'histoire pour chercher un soutien et une alternative au réel, à définir une scénographie de l'opposition, caractéristique type de la littérature postcoloniale. *Harraga* se situe donc dans cette perspective.

¹ - Idem, p 80.

IV – 5 - Conclusion

Au terme de ce chapitre et après avoir examiné la scénographie interne de *Harraga*. Celle qui lui permettait, en construisant son propre cadre énonciatif grâce à la voix de Lamia et son ethos, à l'espace d'énonciation qui est celui de la maison de Rampe Valée et à la temporalité énonciative qui lie le présent au passé, de définir un contexte énonciatif de coexistence entre cultures et univers symboliques différents à l'image, sans doute, de la réalité de l'Algérie contemporaine et le brassage des langues et des cultures qui la tourmente, la divise et l'enrichisse à la fois.

L'étude de la poétique postcoloniale de *Harraga*, et plus précisément celle de la scénographie interne, nous a permis de dégager une scénographie de l'opposition entre un discours dominant celui de la société et ses traditions ainsi que le pouvoir politique de l'Algérie indépendante et son contre-discours celui d'une catégorie dominé, celle des femmes qui se veulent libres et indépendantes et qui trouve leur continuité dans une Algérie autre que celle d'aujourd'hui. De là *Harraga* se situe dans une perspective typiquement postcoloniale.

CONCLUSION GENERALE

En guise de conclusion, nous dirons que l'étude de la poétique postcoloniale de *Harraga* telle présentée dans les travaux de Moura, nous a permis d'interroger une œuvre de la littérature francophone postcoloniale algérienne sous un nouvel angle et avec un nouvel appareillage analytique, en intégrant un fait historico-politique tenu, jusqu'ici, à l'écart des études de la littérature francophone et comparée et ceci, bien malgré son rôle de première importance dans ce type de littérature, à savoir le fait colonial.

Nous étions amenés au cours de ce travail à tenter de délimiter un champ dont l'apparente évidence ne tardera pas à se révéler d'une redoutable complexité dès qu'on s'y penche, à savoir la francophonie littéraire et dont la topographie, si on prend le risque d'employer ce terme à pertinence problématique, du clivage centre et périphérie nous renseigne bien de quel côté se trouve notre corpus et son auteur et nous laisse imaginer la tâche baroque que nécessite son établissement sur le centre. La présentation de la littérature francophone algérienne avait pour but de démontrer que cette espace de la périphérie était producteur de littérature et peut être de littérarité et donc dépositaire d'une mémoire littéraire, même courte celle-ci intervient dans le jeu intertextuel entre œuvre et lecteur. Sansal, son œuvre dont *Harraga* et leur consécration autant d'éléments dont l'intérêt se révélera plus tard dans la scénographie externe de *Harraga*.

Etrangère même dans les universités françaises, la théorie postcoloniale francophone, ses concepts théoriques et ses modes de lectures, elle l'est encore plus dans les universités algériennes, raison pour laquelle nous étions amenés à l'exposer d'une façon plus ou moins détaillée et préparer du coup le terrain à l'application de ses procédés analytiques à notre corpus de recherche à savoir *Harraga*.

Les deux derniers chapitres, noyau dur de notre travail mais contenus en germe dans ce qui les précède, nous ont permis de venir à bout de notre problématique de recherche et de vérifier en même temps la validité de l'hypothèse que nous avons émise dans notre introduction générale.

L'entrée en matière à l'étude de la poétique postcoloniale s'est faite d'abord avec la scénographie externe de *Harraga*, celle-ci nous a permis de répondre partiellement à notre problématique de recherche et de vérifier en même temps la validité d'une partie de notre hypothèse. L'étude des effets thématiques, générés par le choix particulier des thèmes mais aussi et surtout la manière dont ceux-là ont été abordés, sur la réception de *Harraga*, son établissement sur le champ littéraire essentiellement occidental voire sa consécration. Dans la même logique mais d'une manière autre, l'effet anthologique et celui de la coécriture grâce à la dynamique d'émergence groupale participe à offrir plus de visibilité littéraire à l'auteur et par la suite à son œuvre y compris *Harraga*. L'accompagnement théorique, journalistique et la consécration littéraire versent également dans le même sens que ce qui les précède. La scénographie externe nous a permis donc de savoir comment *Harraga* s'articule sur son monde extérieur, jusqu'ici notre hypothèse s'est révélée en partie confirmée.

Le second volé de l'étude de la poétique postcoloniale de *Harraga*, à savoir la scénographie interne nous a permis d'achever ce qui reste et de venir à bout de notre problématique de recherche et vérifier par la même la validité totale de notre hypothèse. Le cadre énonciatif de *Harraga*, par l'étude de son mode de construction énonciative, selon les trois axes avancés par Moura, à savoir la voix féminine de notre corpus et l'éthos qui s'en dégage, la maison de Rampe Valée comme espace de coexistence ainsi que la recherche d'une continuité temporelle qui éclaire et inspire le présent de Lamia en le reliant au passé, essentiellement le passé coloniale de l'Algérie. La scénographie interne nous a permis donc de savoir comment *Harraga*, en construisant son propre cadre énonciatif, permettait le contact et la coexistence des cultures et des univers symboliques.

De là on peut dire sous certaine réserve que l'étude de la poétique postcoloniale de *Harraga* nous a permis de répondre à notre problématique de recherche et de vérifier la validité de notre hypothèse de départ qui s'est révélée, sous la même réserve confirmée.

Reste à ajouter deux derniers points. En premier lieu, l'étude de la poétique postcoloniale de *Harraga* dans ses deux volés, la scénographie externe et interne, nous a

permis de dégager, sur un plan supérieur, une scénographie globale, celle de l'opposition, qui caractérise ce que nous avons vu comme coexistence, parfois violente et féroce entre deux discours, celui du dominant – société traditionnelle, intégrisme religieux et pouvoir politique - et le contre-discours du dominé, celui d'une certaine catégorie de femmes opprimées.

En second lieu la prise en charge du fait colonial dans la littérature francophone algérienne, dans notre cas d'étude il s'agit de *Harraga*, et la nouvelle lecture que suppose la théorie francophone postcoloniale à la lumière des apports de disciplines comme la politique et l'histoire ainsi que d'autres disciplines plus voisines tel l'analyse du discours littéraire, nous ont permis d'explorer des recoins dans le fait littéraire, jusqu'ici négligés car passés sous l'ombre, mais aussi envisager la perspective de mettre en relation la littérature francophone algérienne avec d'autres littératures européennes avec qui elle partage bien des similitudes.

Bibliographique

Ouvrages

- ❖ BARDOLPH. Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris : Honoré Champion, 2002.
- ❖ BENIAMINO. Michel, *La francophonie littéraire, essai pour une théorie*, Paris, l'Harmattan, Coll. Espaces francophones, 1999.
- ❖ BESSIERE. Jean & MOURA. Jean-Marc, Paris, *littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- ❖ BONN. Charles, *Anthologie de la littérature algérienne 1950-1987*, Paris, Hachette, Le Livre de poche, 1990.
- ❖ BONN. Charles & MDARHRI-ALAOUI. Abdallah, *Littérature comparée & didactique du texte francophone* Paris 13. Paris, l'Harmattan, Coll. Itinéraires et contacts de cultures, Vol 26, 1999.
- ❖ BONN. Charles., *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Edicef/Aupelf, 1996.
- ❖ BONNET. Véronique (dir), *Frontières de la francophonie : francophonie sans frontières*, Paris 13, Paris, l'Harmattan, Coll. Itinéraires et contacts de cultures, Vol 30, 2002.
- ❖ BOUDA. Etemad : *La Possession du monde. Poids et mesures de la colonisation*, Bruxelles: Complexes, 2000.
- ❖ BOUDJEDRA. Rachid, *FIS de la haine*, Saint-Amand, Denoël [éd. Originale 1992], Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1994.
- ❖ D'HULST. Lieven & MOURA. Jean-Marc, *Les études littéraires francophones : états des lieux. Actes du colloque 2-4 mai 2002*, Villeneuve-d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003.
- ❖ FANON. Franz, *Les damnés de la terre*, préf Sartre. Jean-Paul, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1961.
- ❖ LANASRI. Ahmed, Mohammed Ould Cheikh : *Un Romancier algérien des années trente*, Alger, O.P.U, 1986.

- ❖ MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire ; Énonciation, écrivain, société*. Paris, Dunod, 1993.
- ❖ MAINGUENEAU. D, *Le discours littéraire ; Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, Coll. U. Lettres, 2004.
- ❖ MOURA. Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, Coll. Ecriture, 2003.
- ❖ MOURA. Jean-Marc, *L'Europe Littéraire et L'ailleurs*, Paris, PUF, Coll. Littératures européennes, 1998.
- ❖ MOURA. Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- ❖ ONESIME. Reclus, *France, Algérie et colonies*, Paris, Hachette, 1886 [éd. o. 1880], édition électronique.
- ❖ SAID, Edward, *Culture et impérialisme*, Traduction française, Paris, Fayard-Le Monde diplomatique, 2000.
- ❖ STORA. Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale 1830-1954*, Paris, La découverte, Coll. Repères, 1991.
- ❖ SANSAL. Boualem, *Poste restante. Alger : Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, Paris, Gallimard, 2006.

Dictionnaire

- ❖ CHARAUDEAU. Patrick & MAINGUENEAU. Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

Revue

- ❖ VAUTHIER. Bénédicte, *Mémoire(s) d'Algérie : Balises pour une anthologie de littérature francophone – française et algérienne – au service de l'histoire*, Expressions Maghrébines, été 2003, vol 2, n° 1.

L'œuvre de l'auteur

- ❖ SANSAL. Boualem, *Le serments des barbares*, Paris, Gallimard, 1999.
- ❖ SANSAL. Boualem, *L'enfant Fou de l'arbre Creux*, Paris, Gallimard, 2000.
- ❖ SANSAL. Boualem, *Dis-moi le Paradis*, Paris, Gallimard, 2003.
- ❖ SANSAL. Boualem, *Harraga*, Paris, Gallimard, 2005.
- ❖ SANSAL. Boualem, *Petit éloge de la Mémoire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2007.

Documents audio-visuels

- ❖ GILBERT. Brian, V O ; *Not Without my Daughter*, Harry. J-Ufland & Al, sortie le 11.01.1991, V F, *Jamais sans ma fille* sortie le 04.09.1991.
- ❖ HEINIGER. Florence, *Le Prix tsr du roman*, Entretien avec Sansal. B, Télévision Suisse Romande (tsr), Emission : Sang d'encre Hebdo, diffusée dimanche 5 février 2006.

Sitographie

- ❖ ASSOULINE. Pierre, *Etat limite*, in Actualité littéraire, 22 mai 2003, disponible sur le site : http://andre.bourgeois.9online.fr/actualite_litteraire.htm.
- ❖ BARRADA. Hamid, GAILLARD. Philippe, *Entretien avec Sansal. B " Tout ce que j'écris est vrai"*, Algérie, Jeuneafrique, 23 octobre 2005, disponible sur le site : http://www.jeuneafrique.com/jeune_afrique/article_jeune_afrique.asp?art_cle=LIN23105toutciarvts0.
- ❖ BARRAT. Jacques, Entretien : « *Questions au professeur Jacques Barrat* », réalisé en mai 2004, disponible sur le site : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/francophonie/jacques-barrat.shtml>.
- ❖ BELLOULA. Nassira, *Boualem Sansal revient avec un roman attendu pour le 1^{er} septembre*, publié in La Liberté le 14.08.2005, disponible sur le site <http://dzlit.free.fr/serbar.html>.
- ❖ BENABOUDA. Lebdaï, Entretien avec Sansal. B in « *Dans une quête perpétuelle. Le douloureux accouchement* », Salon du livre africain d'Angers, Quotidien El Watan, 19 octobre 2006, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html>.
- ❖ BENIAMINO. Michel, *L'Histoire de la francophonie et son intérêt pour l'enseignement de la littérature*, (date non-mentionnée), disponible sur le site : <http://pnr.crdp-limousin.fr/IMG/pdf/M.Beniamino.pdf>.

- ❖ BONIFACE. Mongo-Mboussa, Entretien avec Joubert. Jean-louis, *Le français langue africaine*, revue *Africultures*, (2003), disponible sur le site : http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=3003.
- ❖ BONN. Charles, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, 1982, 1428 p, thèse de doctorat, Bordeaux-3, 1982, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Bonn/TheseEtatIntro.htm>.
- ❖ BONN. Charles & Garnier. Xavier, *Les littératures francophones : un objet problématique*, cours master 2004 – 2006, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Cours/C2Francoph/IntroManHatRevue.htm>
- ❖ BONN. Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie?*, (2000), disponible sur le site : http://www.limag.refer.org/copie_de_Forum/production/00000048.htm.
- ❖ BONN. Charles., *Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française*, (2006), disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf>.
- ❖ France Diplomatie, *Le français dans le monde : une communauté en expansion*, (auteur anonyme, date non-mentionnée), disponible sur le site : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/francophonie-langue-francaise_1040/francophonie_3026/francais-dans-monde_11936/une-communaute-expansion_5229.html.
- ❖ HADJADJ. Sofiane, *Boualem Sansal, le conteur insolite ; La rentrée à quels titres ?* (I), *C'est Shéhérazade qui doit être contente !* (II), publié respectivement le 15/22.09.2005 in *El Watan*, disponible en accès libre sur le site : http://www.elwatan.com/spip.php?page=article&id_article=26674&var_recherche=boualem%2520sansal.
- ❖ HANIFI. Ahmed, Entretien avec Sansal. B, Salon du livre de Paris, 20 mars 2006, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html>.
- ❖ GHANEM. Ali, Entretien avec Sansal. B in « *Boualem Sansal, ou le "Paradis d'écrire"* », *Quotidien d'Oran*, 8-10 mai 2003, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html> .
- ❖ GHANEM. Ali, Entretien avec Sansal. B, Paris, *Quotidien d'Oran*, 24 septembre 2000, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html>.
- ❖ LE MAIRE. Olivier, *Les « folles » d'Alger*, publié le 29.08.2005 in *L'EXPRESS*, disponible sous abonnement sur le site : <http://www.lexpress.fr/services/archives/recherche.asp?operation=init&page=1&idfiches=&countpage=10&comingno=1&FULLTEXT=harraga+sansal&1=2&2=1&START=25%2F05%2F2005&END=01%2F09%2F2007>.
- ❖ MAX. Véga-Ritter, *Une féminité moderne, dévoyée, saccagée par la haine de la liberté ...*, 23.09.2005, disponible sur le site : <http://dzlit.free.fr/serbar.html>.
- ❖ MOURA. Jean-Marc, *Postcolonialisme et comparatisme*, Bibliothèque comparatiste, *Vox-Poética*, 20.05.2006, disponible sur le site : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>.
- ❖ ROUSSEAU. Christine, *Sansal, la magie des mots, le démon des maux*, publié le 23.09.2005 in *Le Monde*, disponible sous abonnement sur le site : <http://www.lemonde.fr/cgi->

[bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=916269](http://www.achats.univ-paris3.fr/bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=916269).

- ❖ SENHOR. Léopold Sédar, *Le français, langue de culture*. In : *Le français, langue vivante*, Revue Esprit, novembre 1962, disponible sur le site : <http://www.esprit.presse.fr/review/article.php?code=6320>.
- ❖ SILINE. Vladimir, in *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, 1999, 262 p, thèse de doctorat (nouveau régime), Etudes littéraires francophones et comparées, Paris 13, 1999, disponible sur le site : <http://www.limag.refer.org/Theses/Siline.PDF> .
- ❖ Agence universitaire de la francophonie, *la francophonie institutionnelle*, (auteur anonyme, date non-mentionnée), disponible sur le site : <http://www.auf.org/rubrique12.html>.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	3
PREMIER CHAPITRE	
"HARRAGA", UNE ŒUVRE DE LA FRANCOPHONIE LITTERAIRE.....	11
I – 1 – Introduction.....	12
I – 2 - La francophonie littéraire, concepts définitoires	14
I -2-1- Aperçu historique.....	14
I -2-2- La francophonie institutionnelle	17
I -2-3- La francophonie linguistique.....	18
I -2-4- La francophonie littéraire	19
I – 3 - La littérature francophone algérienne.....	25
I -3-1- Naissance d’une littérature.....	25
I -3-2- La littérature algérienne des français (littérature coloniale)....	26
I -3-3- De l’après guerre jusqu’à l’indépendance.....	27
I-3-4- La littérature francophone algérienne post-coloniale.....	29
I – 4 - Biobibliographie de Boualem Sansal.....	32
I – 5 – Conclusion.....	37
DEUXIEME CHAPITRE	
LA THEORIE FRANCOPHONE POSTCOLONIALE.....	38
II – 1 – Introduction.....	39
II – 2 - Naissance d’une théorie.....	41
II – 3 - Pour une théorie postcoloniale francophone.....	47
II-3-1- L’identification des littératures postcoloniales.....	48
II-3-2- Esthétique et contexte socio-culturel.....	49
II-3-3- Les poétiques postcoloniales.....	50
II-3-3-1- La scénographie en analyse du discours.....	53

II-3-3-2-L'œuvre et le champ littéraire (la scénographie externe).....	55
II-3-3-3-La scénographie postcoloniale (scénographie interne).....	57
II-3-4- La rencontre avec d'autres champs critiques.....	61
II- 4 - Conclusion.....	62
 TROISIEME CHAPITRE	
LA SCENOGRAPHIE EXTERNE DE "HARRAGA".....	63
III – 1 – Introduction.....	64
III – 2 - L'effet thématique sur la réception de <i>Harraga</i>	66
III-2-1- "Harraga" un paratexte, un thème.....	68
III-2-2- La condition des femmes en Algérie.....	71
III-2-3- La référence à l'histoire	77
III-2-4- Islam, islamisme et religion.....	85
III-2-5- De la politique et des langues	89
III – 3 - L'effet de l'anthologie et de la coécriture	92
III –4- De l'accompagnement théorique, journalistique et de la consécration littéraire.....	94
III – 5 – Conclusion.....	96
 QUATRIEME CHAPITRE	
LA SCENOGRAPHIE INTERNE DE "HARRAGA".....	97
IV – 1 – Introduction.....	98
IV – 2 - Lamia, une voix féminine	99
IV-2-1- Une parole collective.....	101
IV-2-2- Le refuge dans le célibat et la solitude comme expression de révolte	106
IV-2-3- Le travail comme moyen d'émancipation et d'affirmation... ..	110

IV – 3 - La maison de Rampe Valée, un espace de coexistence.....	112
IV – 4 - La recherche d'une continuité temporelle.....	116
IV – 5 – Conclusion.....	119
CONCLUSION GENERALE.....	120
BIBLIOGRAPHIE.....	123