

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique



Université Abdelhamid Ibn-Badiss de Mostaganem

École Doctorale de Français – pôle Ouest –

Antenne de Mostaganem

## Thèse de doctorat

Option : Sciences des textes littéraires.

« La Figure de l'immigré dans les romans :

"À l'ombre de soi", "Racaille" et

"Le Complexe de Mohamed", de Karim

Sarroub.»

**Dirigée par:**

- M<sup>me</sup> BECHELAGHEM Samira, Professeur, Université de Mostaganem.
- M<sup>e</sup>. MASSON Pierre, Professeur émérite, Université de Nantes.

**Soutenue par:**

- MESKINE Mohammed Yacine

**Devant le jury composé de:**

-  
-  
-  
-  
-

Année universitaire:

2011-2012.

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique



Université Abdelhamid Ibn-Badiss de Mostaganem  
École Doctorale de Français – pôle Ouest –  
Antenne de Mostaganem

## Thèse de doctorat

Option : Sciences des textes littéraires.

« La Figure de l'immigré dans les romans :

"À l'ombre de soi", "Racaille" et

"Le Complexe de Mohamed", de Karim

Sarroub.»

**Dirigée par:**

- M<sup>me</sup> BECHELAGHEM Samira, Professeur, Université de Mostaganem.
- M<sup>e</sup>. MASSON Pierre, Professeur émérite, Université de Nantes.

**Soutenue par:**

- MESKINE Mohammed Yacine

**Devant le jury composé de:**

- 
- 
- 
- 
- 

Année universitaire:  
2011-2012.

## Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement mes directeurs de thèse, M<sup>me</sup> Bechelaghem Samira et M. Pierre Masson pour leur patience, leurs précieuses directives et leur encouragement.

Je remercie tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont aidé dans ce parcours, en particulier M<sup>e</sup>. H. Miliani, M<sup>e</sup>. B. Saadane, M<sup>e</sup>. B. Ouardi, M<sup>me</sup> Pascale rose. M<sup>e</sup>. A. Tahar.

## **Dédicaces**

Je dédie ce travail à ma très chère femme  
et ma petite fille Ouissaam Nesrine.

## Résumé

Cette thèse a pour objet l'œuvre du romancier, psychanalyste et psychologue clinicien Karim Sarroub. Il s'agit de voir comment l'œuvre "sarroubienne" se démarque du reste du champ littéraire "beur" de par le détachement identitaire des protagonistes en étudiant la figure de l'immigré et la conception de l'intégration de l'auteur. Il est question, entre autres, de l'analyse du discours dans ces romans en vue de voir comment l'auteur passe du romanesque au discours. La thèse braque la lumière dans la première partie sur la représentation du premier espace identitaire objet du jeu d'opposition entre Orient / Occident, autrement dit entre Identité Altérité, à savoir l'Algérie. Dans la deuxième partie, nous avons essayé d'explorer le deuxième espace, relatif à l'altérité, la France en l'occurrence. Dans la troisième partie, nous avons tenu à étudier la figure de l'immigré mais en tant que prétexte au romanesque, c'est-à-dire que nous avons montré comment les différents éléments du récit assument la fonction d'"articulateurs du discours".

**Mots clés:** Identité / Altérité / Intégration / Assimilation / Figure / immigré.

موضوع هذه الرسالة هو علاقة الأعمال الأدبية للكاتب و المحلل النفسي كريم سرروب بالأعمال الأدبية الأخرى التي تسمى بالأدب "beur" حيث تسلط الضوء من جهة على موقف هذا الكاتب من مسألة اندماج المهاجرين في المجتمع الغربي و مدى تعلقه بهويته العربية و الإسلامية و من جهة أخرى على تحليل الخطاب الأدبي في روايات هذا الكاتب من خلال السرد الوصف و الأشخاص.

اندماج/ الهوية/المهاجرين /الأخر.

## **Abstract**

This these is about the Works of the writer and psychanalyste Karim Sarroub. It deals with the question of how this author is different from the other writers of immigrants « beur » literature in France : because of his roots since he is not attached to his origines (identity, culture) and because of his attitude towards integration within frensh society.

**Key words:** immigrants /integration /assimilation /identity/ other

« Quand on reconnaît qu'on apparaît à l'autre comme objet,  
on reconnaît en même temps qu'il est sujet,  
donc on l'appréhende dans son intériorité. »  
SARTRE, Jean-Paul.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b>	10
<b>PREMIÈRE PARTIE</b> Espace-symbole de l'identité	23
<b>CHAPITRE I</b> L'Émigration et l'immigration dans l'œuvre de Sarroub	25
Analyse thématique et discursive	27
1. La religion	29
2. L'intégrisme	36
3. La circoncision	38
4. Le mariage forcé	40
5. Maraboutisme et superstition	40
<b>CHAPITRE II</b> La condition de l'immigré en France	61
1. Début de la littérature « beur » et son évolution	63
2. Les conditions socio-historiques de l'émergence de l'œuvre de Sarroub	69
3. La France et la question de l'immigration	71
4. Rapport entre les personnages	80
<b>CHAPITRE III</b> L'Algérie: l'espace de la répression et des tabous	89
1. Instances du discours	91
2. Représentation de l'Algérie	121
3. Corruption du monde arabe	124
4. L'antisémitisme	126
5. L'Algérie : la vision futuriste et l'image occidentale	127

<b>DEUXIÈME PARTIE</b>	Espace-symbole de l'altérité _____	134
<b>CHAPITRE I</b>	Les clés de l'intégration _____	136
1.	Les titres et la distanciation _____	138
2.	L'œuvre de Sarroub et la question de l'intégration _____	144
3.	La question de la langue _____	145
<b>CHAPITRE II</b>	L'intégration par l'assimilation _____	152
1.	L'espace _____	154
2.	Le Temps _____	162
3.	L'intégration ou l'«assimilation» _____	167
4.	L'identité en creux _____	171
<b>CHAPITRE III</b>	La France: l'espace des libertés _____	179
	Représentation de la France _____	181
1.	La liberté d'expression _____	181
2.	Liberté religieuse et sexuelle _____	183
3.	Le rejet et la déception _____	184
<b>TROISIÈME PARTIE</b>	Du romanesque au discours _____	194
<b>CHAPITRE I</b>	Le personnage comme instance du discours _____	196
1.	Analyse des personnages dans À l'ombre de soi _____	198
2.	Analyse des personnages dans Racaille _____	208
3.	Analyse des personnages dans Le Complexe de Mohamed _____	215
<b>CHAPITRE II</b>	Peinture dramatisante et humoristique _____	222
1.	La description _____	224
2.	Description des espaces _____	231

3. Les fonctions de la description _____	235
4. « Effets du réel » et détails _____	237
<b>CHAPITRE III</b> Structure du discours _____	250
1. Analyse structurale / structurelle _____	252
2. Schémas actantiels des romans _____	272
3. Style de l'auteur _____	274
<b>Conclusion</b> _____	282
<b>Bibliographie</b> _____	294

## *Introduction*

Sous l'intitulé « La Figure de l'immigré dans les romans : *À l'ombre de soi, Racaille* et *Le Complexe de Mohamed*, de Karim Sarroub » nous nous proposons d'analyser les trois romans qui, jusque-là, constituent l'œuvre du

psychanalyste<sup>1</sup> et psychologue clinicien Karim Sarroub, un Français<sup>2</sup> d'origine algérienne.

Le premier roman *À l'ombre de soi* a été édité pour la première fois à Paris, le 26.08.1998, aux éditions Gallimard (Mercure de France), puis réédité à Alger, en novembre 2001, aux éditions Marsa, avec le concours du Commissariat général de l'Année de l'Algérie en France. Le deuxième, *Racaille*, est publié en 2007 (Gallimard) et le troisième *Le Complexe de Mohamed* est publié en 2008 (Gallimard<sup>3</sup>).

*À l'ombre de soi* raconte l'histoire de Zoheir, un ex-détenu dans la prison de Maubeuge, qui passe les quatre jours, qui constituent le cadre temporel du récit, à errer sans but dans Paris, en passant d'un café à l'autre et d'un bar à un autre, jetant un regard indifférent et désintéressé sur le monde « méconnaissable », voire même « absurde », qui l'entoure.

L'histoire se dessine autour d'un certain nombre de déplacements qu'il effectue, presque par hasard : passer Noël chez les grands-parents d'Anne, une jeune étudiante qu'il a rencontrée dans l'appartement que le « jeune homme » partageait avec elle. Rendre visite à un ami, Feras, un peintre qui réalise ses toiles à l'aide de ses excréments, subir un attentat dans le métro, après quoi il est hospitalisé, et enfin tuer sa cousine Danièle, sans motif apparent.

*Racaille*, quant à lui, raconte l'histoire de Mohamed, un adolescent de seize ans, originaire de Skikda, rebelle et désœuvré, en Algérie. Il passe clandestinement en France, pensant que le pays des droits de l'homme lui offrira

---

<sup>1</sup> Dès qu'il a eu son bac K. Sarroub s'envole pour la France pour entreprendre des études de psychologie, il a obtenu son master en psychologie. Il est actuellement spécialiste en ethnopsychologie.

<sup>2</sup> Le père de K. Sarroub est de nationalité française. Il a choisi la nationalité française en 1962 suite à la proposition des autorités françaises.

<sup>3</sup> K. Sarroub est en train de terminer son 4<sup>ème</sup> roman, qu'il voudrait intituler *Méloncolia* par rapport à *La Nausée* (voir couverture de Sartre). Chloé, sa compagne, et ses proches, qui ont lu ce roman, le conseillent de changer le titre parce qu'ils ne trouvent pas son roman mélancolique. Ce quatrième roman met en scène Mohamed (celui de *Racaille* et du *Complexe de Mohamed*), vieilli, pour Karim Sarroub, ces trois romans sont une trilogie.

les moyens d'améliorer sa condition et la situation de son pays. Mais là comme ailleurs, il est montré du doigt, stigmatisé, vilipendé. Dans un implacable réquisitoire contre les religions et les inégalités sociales, Mohamed met à mal toutes les croyances et s'affranchit de toutes les règles.

*Le Complexe de Mohamed* met en scène Mohammed<sup>4</sup>, quarante ans et vivant en France. Dix ans auparavant, il s'est volontairement coupé de son entourage, gardant pour seul lien avec le monde son psychanalyste. Un jour cependant, il est renversé par une voiture. Chloé, son ancienne maîtresse, le prend alors en charge et décide de le ramener au monde réel. Mais le décès de son père le contraint à rentrer en Algérie.

L'intérêt de l'œuvre de Sarroub réside, comme nous allons tenter de le montrer, dans son caractère réaliste et humoristique. Cependant, ce qui a motivé le plus le choix de ce corpus — différent *a priori* du reste de la littérature "beur"— c'est que Sarroub met en exergue les valeurs dont on a parfois tendance à en faire table rase pour une raison ou une autre. Ce sont les valeurs universelles<sup>5</sup> d'une France juste, libre; d'une France des droits de l'homme, de l'égalité et surtout de la laïcité.

Notre travail entre dans un cadre plus général qui est l'étude de la littérature beur. Il est motivé, également, par le désir de s'intéresser à une littérature

---

<sup>4</sup> Il s'agit selon l'auteur lui-même du même Mohamed, le protagoniste du deuxième roman *Racaille*, qui a grandi et qui dans le quatrième roman sera vieux.

<sup>5</sup> Ces valeurs sont défendues par les partisans de la francophonie, Français ou étrangers. Ce qui nous a motivé à travailler sur un tel corpus c'est que l'homme y est perçu d'un œil neuf, sans préjugés. K. Sarroub, d'ailleurs, n'est pas le seul immigré d'origine algérienne qui défend ces valeurs, Azouz Begag lui partage le même concept de l'intégration et appelle au respect des principes de la société d'accueil : « Si les Français de Souche doivent accepter l'idée du changement inéluctable de leur identité, les immigrés et leurs enfants nés Français doivent également s'accommoder des évolutions qui les concernent, notamment de l'écart d'identité qui s'est instauré entre *avant* l'immigration et *après*. Sur de nombreuses questions, ils doivent se soumettre à l'obligation de s'adapter à des valeurs fondamentales de leur environnement local telles que la laïcité, l'apprentissage de la tolérance, la démocratie, l'égalité des femmes. » BEGAG, Azouz, *L'Intégration*, Paris, Éd. Le Cavalier Bleu, Coll. « Idées reçues », mars 2006, 58.

dénigrée et non reconnue comme telle<sup>6</sup>, une littérature qui, comme ses producteurs, est « indésirable ».

Outre l'analyse intrinsèque de ces romans — analyse du discours oblige —, nous tenterons d'insérer le corpus, dans un premier temps, dans les conditions de sa production afin de l'envisager comme discours. Ensuite, nous nous pencherons, dans un second temps, sur sa littéarité, non pas au sens de poéticité, mais au sens de fonctionnalité, autrement dit, sur la possibilité d'insérer cette œuvre dans le « système Littérature » — au sens où l'entend T. Todorov dans *Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes* (1965)—, statut qui serait refusé à la littérature beur<sup>7</sup>.

Nous tâcherons d'étudier la figure de l'immigré à la lumière de l'approche sociocritique pour voir la représentation faite par cette œuvre du statut de l'immigré dans la société française. Puis, nous analyserons le discours « sarroubien » d'un point de vue de la dénonciation afin de confirmer l'hypothèse selon laquelle Sarroub perçoit la question de l'identité autrement, c'est-à-dire comme produit de la diversité. Et il s'agit par là d'amputer le corpus « sarroubien » du reste de la littérature « beur ».

En dernier lieu nous nous pencherons sur cette même figure de l'immigré, mais cette fois en l'envisageant comme prétexte à l'écriture ou au romanesque, et ce, car outre le fait que l'immigration constitue la thématique principale des trois romans en question, elle est aussi et surtout un prétexte littéraire, les intrigues de ces trois récits sont presque identiques et qu'on pourrait les résumer en ces termes: la vie d'un immigré entre l'ici et l'ailleurs. Autrement dit nous allons essayer de montrer comment Sarroub passe du romanesque au discours.

---

<sup>6</sup> L'essence de la littérature est en perpétuelle mutation, la définition de la notion de littérature, comme nous l'apprend l'histoire littéraire, tire ses fondements du discours littéraire effectif, c'est-à-dire que la littérature *en-soi* est dans « l'archéologie » de ce concept et ce dès sa naissance, puis dans son évolution, elle n'est nulle part ailleurs. Du reste, la littérature dans son *pour-soi*, s'avère et demeure insaisissable.

<sup>7</sup> "La littérature en question, est globalement nulle [...]. Elle ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales." Farida Belghoul, "Témoigner d'une condition", in *Actualité de l'Emigration*, 11 mars 1987, p. 24.

Nous allons aussi tenter de voir comment l'Algérie et la France sont représentées. Quelles images l'auteur donne-t-il de l'immigré et de son rapport, d'une part, au pays d'origine et de l'autre au pays d'accueil ? Est-ce un rapport nostalgique, d'attachement ou de déchirement ? Le dépaysement trouve-t-il sa place ? L'immigré se sent-il Français à part entière ? Bref ; quel rapport le personnage-immigré entretient-il avec ces deux pays ? À quel point et jusqu'à quel degré l'œuvre « sarroubienne » s'apparente-t-elle du reste de la littérature dite « beur » ? Autrement dit, peut-on amputer, en étudiant et analysant le discours dans cette œuvre, ce corpus du champ littéraire « beur » ?

Parler de l'immigration ou d'immigré suppose la présence d'individus dans un sol qui n'est pas le leur et qui de par leurs origines, leur serait « étranger ». Cela suppose, alors, la coprésence de deux communautés qui partagent, du moins, le même espace. Notre intérêt portera sur les rapports que ces dernières entretiennent entre elles ; dans notre cas c'est la communauté française avec celle des immigrés. Nous tenterons de déceler la nature des *types* qui ont été pris pour modèles par notre auteur- narrateur afin d'incarner la fonction de « Français-type » ou d'« immigré-type ».

Il serait question, entre autres, de traiter du problème de l'intégration dans les textes en question, mais aussi hors-texte. Il s'agit de voir comment cette dernière est conçue par les personnages immigrés ou issus de l'immigration.

Nous entendons certes traiter de la figure de l'immigré en explorant les différentes facettes et représentations de cette figure, mais il s'agit plus exactement de montrer comment Sarroub réussit à développer son discours en usant de cette image comme prétexte au romanesque et par là même au discours. Il va donc de soi que l'étude sera portée sur le discours lui-même et pour ce faire nous allons donc forcément procéder à une analyse thématique. Nous adopterons à la fois l'approche sociocritique et les outils et concepts théoriques propres à l'analyse du discours.

Le thème de l'immigration serait la matière où Sarroub puiserait son talent romanesque, en ce sens que le lecteur de ses romans est tenu en haleine, non pas par le suspens ou l'aboutissement de la quête, mais par l'écriture. Le narrateur-personnage parle un peu de tout, il parle de la vie, du temps, de l'Algérie, de la France, de la politique, etc., mais il ne développe pas de discours idéologique explicite, c'est un personnage étranger et étrange. On est assez loin de l'esprit de ce qu'on appelle littérature beur(e) : l'immigré qui est en même temps en quête d'un statut au sein d'une société, par laquelle il se sent rejeté, et en quête d'une identité et des origines dont il n'arrive pas à se détacher.

Mis à part la question de l'identité et d'altérité contenue dans le discours, objet de notre étude; symbolisées notamment par les deux espaces; la figure de l'immigré a, à priori, dans notre corpus, deux aspects, le premier est celui du rapport entre l'immigré à ces deux espaces, l'Algérie et la France, et le second est relatif à la mise en trame et à l'écriture romanesque, ce qui va nous amener à étudier les éléments respectifs du roman.

À première lecture des trois romans, la figure de l'immigré qui est mise en scène par K. Sarroub semble à la fois originale et banale en même temps. Elle est originale dans ce sens que Sarroub donne à voir un immigré pas comme les autres — nous faisons allusion aux personnages des romans beurs—du point de vue de son « détachement » de ces origines religieuses et traditionnelles—c'est ce que nous tâcherons de montrer et de confirmer — et banale du point de vue du statut conféré aux personnages de ses romans, notamment le premier Zoheir, dans *À l'ombre de soi*, et le second, Mohamed, dans *Racaille*. Le premier est quelqu'un qui sort de prison et qui n'a rien d'autre à faire que d'errer et le second qui voyage clandestinement en France et qui est déçu et rejeté par la société française, l'aventure de Mohamed finit dans l'asile psychiatrique de Nancy, en France.

Notre travail gravite autour des axes suivants: dans un premier lieu, la figure de l'immigré telle qu'elle est représentée dans le corpus et c'est l'objet de la

PREMIÈRE PARTIE où nous essayerons de découvrir la trame thématique d'un point de vue textuel en vue de voir comment sont représentés les divers éléments constitutifs du discours « sarroubien ».

Il s'agit, entre autres, de justifier les choix thématiques, en insérant l'œuvre, d'une part dans le corpus beur et de l'autre dans ses conditions de production afin de l'envisager comme discours. Pour ce faire nous essayons de situer le corpus dans un cadre historique. Nous reviendrons, entre autres, sur la question de l'immigration, de l'intégration et la situation sociale, mais aussi culturelle des « beurs » en France. Nous tenterons de revoir un peu les travaux théoriques et critiques qui ont été effectués sur la littérature beur.

Il sera question de voir comment l'Algérie est figurée dans le but de comparer cette image à celle de la métropole. Car nous savons d'emblée, et c'est ce qui saute aux yeux à la première lecture de notre corpus, c'est le fait que K. Sarroub peint deux mondes divergents, l'Occident et l'Orient en l'occurrence. Que ce soit au niveau thématique ou discursif, l'analyse dans cette partie constituera l'argumentaire progressif, certes d'une double dénonciation, des deux mondes qui constituent l'univers référentiel de Sarroub, mais ce que cette étude rendrait plus perceptible c'est un penchant pour tout ce qui est européen et c'est ce que nous allons déduire à la fin de la deuxième partie qui sera consacrée à la représentation de la France.

Nous analyserons dans le PREMIER CHAPITRE le contexte de l'émergence de l'œuvre de Sarroub en l'insérant dans le corpus « beur ». Ce chapitre est consacré à l'analyse des thématiques dominantes dans les trois romans. Il s'agit de voir comment K. Sarroub représente cette réalité des deux pays comme nous allons tenter de déceler le discours sous-jacent.

Dans le but de contextualiser l'œuvre de Sarroub, nous donnerons un aperçu de la littérature beur, puis nous nous pencherons sur les conditions de production de l'œuvre « sarroubienne ».

Nous analyserons les thèmes abordés dans notre corpus afin de voir comment ils sont traités par l'auteur K. Sarroub et comment ils peuvent se tisser pour former un tout cohérent. Ce qui serait susceptible de rentrer en corrélation avec ce que nous allons voir dans la deuxième partie et qui nous permettra par la suite de se faire une idée sur le parcours discursif textuel et/ou structurel.

Dans le DEUXIÈME CHAPITRE, nous étudierons les rapports entre les personnages, en d'autres termes, entre les différentes communautés, c'est-à-dire la communauté des immigrés et la communauté française, celle du pays d'accueil et ce afin de voir comment l'auteur conçoit l'intégration des immigrés, d'abord dans l'histoire, en faisant appel à quelques données socio-historiques, puis dans le corpus. Nous aborderons ensuite, dans ce chapitre, la question de l'intégration et de la situation des immigrés en France. Nous donnerons un aperçu sur l'immigration maghrébine en France, en vue d'avoir une idée sur cette histoire des immigrés en France et la politique de la France vis-à-vis de ces derniers.

Nous traiterons de cette question de l'immigration, ensuite dans le corpus en étudiant le rapport entre les personnages ou plutôt le rapport entre les communautés, la communauté française et la communauté maghrébine en France.

Enfin, dans le TROISIÈME CHAPITRE de la première partie, nous nous pencherons sur l'autre rive, c'est-à-dire celle des origines de l'auteur, son pays natal, l'Algérie en l'occurrence, car à première vue, le lecteur ordinaire constate que cette référence est omniprésente dans les trois romans de Sarroub et à laquelle ce dernier porte un intérêt pas moins important que celui de la France pour voir quel rapport les personnages entretiennent-ils avec cette racine qui

symbolise, entre autres, l'espace identitaire. Nous essayerons dans le troisième chapitre de cette première partie de voir comment l'auteur représente l'Algérie, son pays d'origine afin de conforter notre thèse par laquelle nous nous efforcerons de déterminer le contraste par le biais duquel l'auteur nous ramène à un jeu d'opposition entre ces deux monde, le monde Occidental, que l'on verra dans la deuxième partie et le monde arabo-musulman que nous aborderons dans ce chapitre même.

Il s'agit de voir le rapport qui lie l'auteur à ses origines et d'examiner comment il conçoit le monde représentant l'univers familial, culturel et traditionnel de ces origines.

Le deuxième axe de cette thèse est l'attitude de Sarroub par rapport à l'identité ou l'entité occidentale que nous entendons percevoir dans la DEUXIÈME PARTIE en vue de voir comment Sarroub conçoit l'intégration et quel rapport il entretient avec l'Autre. Cette partie nous permet de se pencher sur une question centrale et un des axes principaux de notre thèse, à savoir la question de la représentation que fait l'auteur de l'Occident et de la confrontation des deux discours développés sur les deux espaces l'Algérie et la France en particulier et de surcroît de l'Orient et de l'Occident.

Il s'agit de l'opposition que l'on trouve en filigrane et qui traverse toute l'œuvre de Sarroub et c'est ce qui va nous le permettre l'analyse de la question de l'assimilation telle qu'elle est perçue par l'auteur, la question de l'intégration, et du rôle de la langue française puis celle de l'identité.

Le PREMIER CHAPITRE de la deuxième partie sera, lui, consacré à la question de l'intégration dans l'œuvre de Sarroub, en traitant du problème de la langue (française) et autres questions relatives à cette conception d'identité et d'altérité. Il s'agit de la représentation de la métropole, vue par le narrateur. C'est le second tableau complémentaire, de l'opposition des deux mondes, l'Oriental,

l'arabo-musulman, plus précisément, que l'on a vu dans la première partie, et l'Occidental, incarné par l'image de la France. Il sera question donc de voir quelle serait la nature de cette espèce de comparaison faite par Sarroub et les différents domaines qu'elle touche.

Nous traiterons dans le DEUXIÈME CHAPITRE de la question de l'identité et la question de l'assimilation en revenant à la question de la culture. Nous traiterons de la question de l'intégration dans son ensemble. Il sera question, entre autres, de la question de l'identité et de l'Autre afin de voir quel usage Sarroub en fait.

Nous nous pencherons sur tous les éléments et facteurs, qui, selon le narrateur assurent l'intégration et l'assimilation de l'identité et de l'altérité.

Il s'agit de voir comment le narrateur perçoit l'autre, avec sa culture, ses croyances, son mode de vie afin de pouvoir par la suite déduire quelle serait la position du narrateur à l'égard des deux identités, la sienne, arabo-musulmane et celle de l'autre, du Français et surtout ce qu'il en fait.

Le TROISIÈME CHAPITRE constitue un complément argumentaire qui renforce l'hypothèse selon laquelle Sarroub serait un écrivain qui conçoit l'intégration par l'assimilation<sup>8</sup> en restituant tous les éléments représentatifs de l'Occident en général et de la France en particulier. L'objet du troisième chapitre est la représentation de la France, il s'agit de voir quelle est la nature de cette opposition entre Occident et Orient. Ainsi ce chapitre va nous permettre de voir si l'auteur et/ou le narrateur touche à ces mêmes sujets en parlant de la France. Ce qui va, de surcroît nous mettre sur la piste du sens institué par l'auteur.

La TROISIÈME PARTIE, elle, sera consacrée au troisième axe de notre thèse, à savoir comment Sarroub use de la figure de l'immigré comme, cette fois,

---

<sup>8</sup> Karim Sarroub est contre toutes les traditions arabo-musulmanes qu'il perçoit comme moyenâgeuses et arriérées. Cependant, il a beaucoup de passion pour l'Algérie.

prétexte à l'écriture et/ou au romanesque par le biais des éléments du récit. Dans cette optique nous allons tenter d'explorer l'univers romanesque de l'œuvre de Sarroub. Il s'agit de voir comment cet auteur se sert de cette figure de l'immigré dans sa fiction, autrement dit, comment cette figure devient un prétexte au texte et comment Sarroub exploite les différents éléments du récit afin de développer son discours.

Il serait judicieux de procéder à l'analyse des éléments respectifs du récit et de voir quel usage Sarroub en fait. Comment la narration, la description, les personnages, l'espace, le temps, les thèmes, la structure se conjuguent avec cet univers social, celui de la condition de l'immigré pour donner naissance au discours.

Ainsi, cette partie se veut une analyse de l'œuvre en question sur le plan littéraire afin de déceler la technique sous-tendant ces récits, quelle serait la place de cet hypotexte, quelles seraient les transformations opérées par Sarroub sur le canon esthétique et générique du roman.

Il s'agit plus précisément de se pencher sur le style de l'auteur afin de confirmer ou d'infirmer nos hypothèses de départ selon lesquelles les éléments respectifs des récits sont aussi des prétextes dans l'univers romanesque « sarroubien », des prétextes au discours de la dénonciation et à la peinture des deux espaces objets de l'opposition identité / altérité.

Le PREMIER CHAPITRE sera consacré à la narration, afin de déceler les différentes instances énonciatives qui prennent en charge le discours de l'auteur. Il sera question aussi dans ce chapitre de l'analyse des personnages, afin de voir quelle serait leur place dans les trois récits, mais aussi et surtout leur fonction dans l'articulation du discours.

En d'autres termes, il s'agit de voir si les personnages remplissent des fonctions traditionnelles du récit et donc répondent au schéma actantiel ou ces derniers, ce qui confirmerait notre hypothèse du départ, selon laquelle les différents éléments du récit, n'existent que pour articuler le discours.

Il convient donc d'analyser les personnages de l'œuvre de Sarroub à la lumière des concepts théorique de Yves Reuter, notamment les personnages principaux, mais en tant qu'élément du récit afin de voir quel usage Sarroub en fait et comment il s'en sert dans sa fiction.

Nous passerons ensuite à l'analyse de la narration en vue de déceler la technique adoptée par l'auteur et les différentes composantes de l'univers romanesque de ce dernier. Cette analyse nous permettra de relever les particularités de l'écriture "sarroubienne" et de voir quel usage l'auteur fait des éléments de la narration, notamment quant à l'articulation et l'élaboration de son discours.

Dans le DEUXIÈME CHAPITRE il sera question de la progression des thèmes, du temps et de l'espace afin de voir l'ancrage de la fiction par rapport à notre réalité et leur fonction vis-à-vis du discours.

Il s'agit aussi de voir quels sont les espaces convoqués et leur effet du point de vue du sens de l'œuvre. En d'autres termes, il sera question de la fonction de l'espace dans le jeu d'opposition entre les deux rives, c'est-à-dire entre Occident et Orient et de surcroît entre identité et altérité comme il s'agit de voir le rapport qui existe entre le narrateur et ces deux derniers, c'est-à-dire les deux pays respectifs, l'Algérie et la France.

Puisque l'action se situe en France et parce que notre objet d'étude dans cette thèse est la figure de l'immigré, nous sommes contraint à étudier cette espace d'un point de vue de l'opposition intégration / exclusion.

Enfin nous nous intéresserons tout particulièrement dans le TROISIÈME chapitre à l'étude des titres des romans. Nous nous tout particulièrement sur le titre « racaille » qui joue un rôle assez important dans l'élaboration du discours « sarroubien », développé sur la représentation de la France.

Ce chapitre se focalisera aussi sur la structure des romans, nous nous intéresserons à la répartition des chapitres, épisodes et séquences en vue de voir si les récits de K. Sarroub répondent aux schémas classiques ou non afin de voir quel serait l'impact de la structure adoptée sur le sens l'œuvre et surtout leur rôle dans la construction du discours. Il s'agit de reconstituer la charpente qui soutend les romans de K. Sarroub en vue de voir s'ils répondent à un modèle générique défini.

## **PREMIÈRE PARTIE**

*Espace-symbole de l'identité*

Dans cette première partie nous tenterons de déceler la trame thématique d'un point de vue textuel en vue de voir comment sont représentés les différents éléments constitutifs du discours « sarroubien ».

Il s'agit, entre autres, de justifier le choix des thèmes, en insérant l'œuvre, d'une part dans le champ littéraire beur et de l'autre dans ses conditions de production.

Nous reviendrons également sur la question de l'immigration, de l'intégration et la situation sociale, mais aussi culturelle des « beurs » en France.

Nous tenterons de revoir un peu les travaux théoriques et critiques qui ont été réalisés sur le corpus beur afin d'en donner une synthèse.

Il sera question de voir comment l'Algérie est représentée afin de confronter cette représentation à celle de la France. Car nous savons d'emblée, et c'est ce qui saute aux yeux à la première lecture de notre corpus, c'est que Sarroub fait le parallèle entre Occident / Orient. Que ce soit au niveau thématique ou discursif, l'analyse dans cette partie constituera l'argumentaire progressif, certes d'une double dénonciation, des deux mondes qui constituent l'univers référentiel de Sarroub, mais ce que cette étude rendra plus visible c'est une inclination pour tout ce qui est occidental et c'est ce que nous déduirons au terme de la deuxième partie qui est consacrée, elle, à l'autre rive, c'est-à-dire la France.

## CHAPITRE I

*L'Émigration et l'immigration dans l'œuvre de Sarroub*

Nous étudierons dans ce premier chapitre les différentes thématiques abordées dans les trois romans constituant notre objet d'étude afin de voir comment elles sont traitées par l'auteur K. Sarroub et comment elles peuvent se tisser pour former un tout cohérent. Ce qui serait susceptible de rentrer en corrélation avec ce que nous allons voir dans la deuxième partie et qui nous permettra par la suite de se faire une idée sur le parcours discursif textuel et/ou structurel.

Il s'agit de voir quels sont les sujets abordés par K. Sarroub et si ces derniers font l'objet de l'opposition entre les deux mondes Occidental et arabo-musulman. Il sera question de montrer quels thèmes sont mis en exergue par l'auteur pour chacun de ces deux mondes et leur corrélation.

## *Analyse thématique et discursive*

Avant d'aborder les thèmes traités dans l'œuvre de Sarroub, penchons-nous d'abord sur la nature de la progression thématique, qui recèle la technique adoptée par cet auteur dans son écriture romanesque et qui ne devient visible qu'après l'analyse<sup>9</sup>.

La progression thématique dans le premier roman *A l'ombre de soi*, à l'instar des deux autres romans, est une progression à thèmes croisés (Éléments d'analyse du discours). Elle sert à retarder l'intérêt de l'histoire, mais aussi et surtout à déployer les mots. Toutefois il va sans dire que ces relais thématiques sont gratuits, d'un point de vue sémantique, mais cette juxtaposition de thématique, n'est ni de l'ordre de l'ornementation ni de celui de la narration.

Le lecteur se trouve plongé dans une sorte de labyrinthe thématique sans pour autant s'en apercevoir. Il s'agit, parfois, du développement d'une opinion propre à l'auteur<sup>10</sup> et dont il veut nous faire part.

L'exemple le plus représentatif est celui du roman *Racaille*, où le narrateur nous parle d'une certaine Jeanne, « madame Jeanne », qu'on a découverte morte dans son appartement « plusieurs semaines » après son décès. Le narrateur, n'y revient plus et passe respectivement et dans l'espace de trois pages au thème de l'amour, du temps, de Minouche, « un garçon du quartier », de ses parents, des médisances des femmes du quartier, des parents de Mustapha, pour traiter du Christianisme et de sa tolérance et le dysfonctionnement de l'école algérienne ou encore du Coran et son rapport à l'extrémisme.

Nous constatons que la progression thématique, dans le roman, engendre, délibérément, une variété de sujets qui font d'inattendues irrptions. Seul le thème de l'art, plus précisément de la peinture, qui est développé par un

---

<sup>9</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail.

<sup>10</sup> Nous nous sommes permis d'identifier l'auteur et le narrateur en s'appuyant sur les propos de l'auteur lui-même.

personnage autre que le personnage principal, c'est Feras en l'occurrence.

Les autres personnages ne traitent d'aucun thème, le «jeune homme» ne parle que de ses banals différents avec Anne. Cette dernière, ne parle à Zoheir que de la vie en prison. Pareil quant aux autres personnages : Laure, Georges (il ne parle à Zoheir que du travail qu'il lui avait trouvé dans le supermarché et de la crise de Danièle), les grands-parents d'Anne, etc.

C'est Zoheir qui, par le biais des monologues, des réminiscences ou des réflexions dont il nous fait part, se met, non pas à traiter des thèmes de manière à ce que nous puissions épouser les conceptions ou les notions, mais à les brouiller, comme le thème de la liberté. Ses points de vue sont opaques, quoi qu'ils soient en parfaite *consonance* avec ceux des autres personnages (Zoheir est quasiment toujours d'accord avec les autres personnages : nous ne constatons qu'une seule *dissonance* : celle où il parle avec Lily, à l'hôpital : « elle est folle, mais bien sûr que si », nous dit-il quand cette dernière lui dit qu'on ne pouvait pas trouver la «femme idéale»).

Pour ainsi dire, la rencontre et le dialogue de Zoheir avec les autres personnages ne supportent pas le développement de tel ou tel sujet, tel ou tel point de vue. De plus, les thèmes traités par Zoheir sont, pour la plupart, envisagés dans le paradoxe, comme le thème de la liberté : Zoheir se dit libre, un peu plus loin, il nie, catégoriquement, la liberté : «la liberté n'a jamais existé».

De même quand Zoheir, comme étant le rapporteur de son propre récit, veut nous expliquer des points de vue, il n'y arrive pas. Comme le fait de vouloir donner une explication autre que celle de Georges sur les vraies causes de l'état et de la maladie de Danièle, prétextant parfois l'incapacité significative des mots ou tout simplement son impuissance à s'exprimer, il cultive le paradoxe— dont G. Deleuze, dans *Logique du sens* (2005), dira que c'est une sorte de concurrence de deux sens opposés que la pensée, n'arrivant pas à s'aligner vers l'un ou l'autre, traduit dans la *série signifiante* — en usant d'oxymores, or cette figure de style,

chère aux artistes baroques, loin d'éclairer le sens, installe chez le lecteur une impression déconcertante :

« Mais moi je crois que c'est faux. Danièle est séropositive, certes, mais ce n'est certainement pas à cause de cela qu'elle est ainsi. C'est autre chose. Je ne sais pas comment le dire. Ou alors, c'est quelque chose qui ne se dit pas. Ça se ressent, c'est tout. Pas comme une maladie, rien de cela. Une sorte de **lucidité aveugle** que l'on a toujours eue en soi, quelque part, bien loin et bien profond, et qui, un jour, finit par crever comme un abcès » *À l'ombre de soi*, (p. 178)

Ces thèmes sont issus à la fois de situations et d'attitudes comme le thème de l'incertitude ou de l'incommunicabilité qui sont relatifs à la narration et aux dialogues. Et de la pensée, des réminiscences ou des monologues dont Zoheir nous fait part, comme le souvenir du suicidaire ou le monologue qui porte sur la liberté ou celui du temps.

### ***1. La religion***

La religion tient une place très importante dans l'œuvre de Sarroub. Elle constitue le thème principal dans les trois romans.

Bien que le personnage principal soit d'origine algérienne et qu'il se prénomme Zoheir, prénom berbère, ce dernier est agnostique : « Moi, je ne fait partie ni des croyants ni des non-croyants » (p. 171)

Le thème de l'Islam<sup>11</sup> est l'un des thèmes principaux de l'univers romanesque « sarroubien » auquel il s'en prend avec une critique véhémente ; or cette religion constitue l'une des références symbolique la plus essentielle pour la majorité des "Beurs" et qui, selon Yves Gonzales-Quijano, leur assure un refuge leur permettant d'échapper à leur condition d'immigrés :

---

<sup>11</sup> Ce n'est pas l'Islam, en particulier que déteste Sarroub, c'est quelqu'un qui a une haine inimaginable pour toutes les religions, mais il n'en parle dans ses romans que parce que c'est la première religion qu'il a connue. Sarroub croit que son athéisme vient de son père qui lui non plus n'était pas croyant, comme il le dit dans le roman *Le Complexe*.

« [...] sans doute, parce qu'ils [les fils d'immigrés de Nanterre] auront été mêlés, plus que d'autres et de plus près, à l'histoire de l'immigration, doit-on s'attendre à ce qu'ils se montrent aussi sensibles aux courants qui agitent les générations nouvelles et même « la communauté immigré » tout entière. Parmi ces « nouveaux » courants, on peut se demander en particulier si l'on assiste pas à un regain d'intérêt pour l'islam qui serait en passe de devenir une sorte de « valeur refuge » permettant d'échapper à la condition d'immigré — ou de fils d'immigré — et de conjurer les effets de la situation de domination vécue en France. Dans l'affirmative, cet islam, lié à la revendication d'une identité totale [...] 'Je suis musulman''<sup>12</sup> .»

Cette citation est extraite d'un article qui se veut une conclusion et / ou un commentaire d'une étude que Yves Gonzales-Quijano a faite au niveau d'un C.E.S de la banlieue française durant l'année scolaire 1985-1986 auprès des adolescents maghrébins. Ces élèves ont fait l'objet d'une enquête portant des questionnaires sur la société, la religion plus particulièrement, l'école et la famille. L'auteur de cette enquête explique — en s'appuyant sur les réponses de ces élèves — cet attachement par la volonté de ces derniers de ressembler à leurs parents, de renouer un lien avec eux et d'affirmer, surtout, leur identité ; car, paradoxalement, l'islam, du moins pour ces adolescents, qui ont fait l'objet de cette enquête, est en quelque sorte rejeté pour certains de ses aspects tels l'autorité des hommes sur les femmes, l'intégrisme, etc.

Toutefois, comme l'indique le passage ci-dessous, extrait du même article, cette religion assure le « fil » de continuité des générations d'immigrés :

« En dépit de tous ces éléments très négatifs, le refus de l'islam, son rejet, demeurent donc en apparence des attitudes minoritaires au sein de l'échantillon étudié dans cette enquête. Ce paradoxe s'explique en partie par la conception de la religion musulmane développée par les générations nouvelles. L'islam demeure un héritage avec lequel on ne saurait rompre sans se montrer « infidèle », dans tous les sens du terme : infidèle par rapport aux interdits de la loi religieuse, bien sûr, mais également par rapport aux règles de la communauté, comme un fil courant à travers les générations de

---

<sup>12</sup> Gonzales-Quijano, Yves, « Les ''nouvelles'' générations issues de l'immigration maghrébine et la question de l'islam », in *Revue française de science politique*, Année 1987, Volume 37, Numéro 6, p. 826.

l'immigration, comme un lien réunissant « ici » (la France) et « là-bas » (le pays d'origine) [...] L'acte de reniement de l'islam paraît d'autant plus décisif aux yeux de ces jeunes qu'à la suite d'une confusion, qu'ils ne sont pas les seuls à opérer, loin de là, les domaines du religieux et du politique s'interprètent, en l'absence de notions précises sur l'un ou l'autre. Le flou autour de la notion d'islam les entraîne à glisser constamment, dans le cadre d'une approche identitaire, du pôle religieux au pôle national ou ethnique. »<sup>13</sup>

D'autres travaux réalisés dans ce sens affirment que l'Islam constitue pour les immigrés un espace d'union et de communion comme l'exprime Khaled Kelkal<sup>14</sup> qui déclare dans une interview qu'il a accordé à un chercheur allemand : « J'ai pas ma place ici [en France] Je ne suis ni arabe, ni français, je suis musulman [...] il n'y a plus de race, plus rien, tout s'éteint, c'est unicité, on est unis<sup>15</sup>. »

Le thème de la religion semble le seul thème sur lequel se prononce Zoheir<sup>16</sup>. Tout le reste du roman n'est, comme la qualifie V. Besnard, qu'une « parole muette ». Le seul fait, pour ainsi dire, commenté, voire interprété de façon assez voyante, c'est celui de l'explosion dans le métro qu'il relie à la religion islamique : « Pour la première fois de ma vie, j'ai senti avec violence que je haïssais ma religion et, avec elle, la race de ma race » (p. 145)

Ainsi pourrions-nous expliquer le rêve qu'il eut, juste après, à l'hôpital, où il se voit en train de parler à la « tante Yamina Boudjenah » qui lui parle du fanatisme religieux et des « fous de Dieu ». Juste après l'explosion, Zoheir pense que ce sont les terroristes islamistes qui sont derrière cet attentat, la visite des « hommes en blouses blanches » est aussi significative.

Plus loin il nous cite Georges, quand il parle de Dieu et des Écritures : « C'est Georges, je crois bien, qui m'a déclaré une fois en citant Spinoza : Le Dieu d'Amos n'est pas le même Dieu que celui de Moïse ou d'Isaïe, et pourtant c'est le même » (p. 171)

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Fils d'immigrés algériens incarcéré pour délinquance après son échec scolaire.

<sup>15</sup> LEKHAL, Khaled, « Moi, Khaled Lekhal », in *Le Monde*, le 07 octobre 1995.

<sup>16</sup> Zoheir relie l'attentat du métro à l'islamisme.

Pour revenir à l'instance énonciative du discours en question, c'est-à-dire l'œuvre qui est sous nos yeux, il faudrait recourir à la personne de Sarroub qui affirme être athée, ce qui conforte notre thèse :

« Je vous assure que je n'ai fait vraiment aucun effort, et, moi il se trouve que j'écris mais tout ce que je dis là je moi j'ai pas attendu d'être en France pour devenir athée je n'ai jamais été croyant de ma vie j'ai laissé des amis en Algérie qui n'ont jamais cru en dieu, Mustapha entre autres et puis plein d'autres<sup>17</sup> »

Sarroub, Tout comme Mohamed, le personnage principal de son roman *Racaille*, justifie son immigration par sa recherche de liberté, d'une part, la liberté religieuse et la liberté sexuelle, ce qui nous permet d'avancer la thèse que ses personnages seraient tout simplement ses doubles :

« Moi j'ai fui l'Algérie pour deux raisons principales parce que c'est vraiment un beau pays, c'est a cause de la religion premièrement puis c'est la liberté, la liberté, alors y en a plein, la première que je vous cite c'est la liberté sexuelle<sup>18</sup>.»

Sarroub, entre autres, dans ce même contexte déclare à l'animatrice de l'émission culturelle de la radio *France Inter* qu'il avait grandi dans une famille et un entourage qui ne seraient pas vraiment attachés à la religion, en affichant un étonnement à l'égard des Algériens vivant en France qui sont restés attachés à l'Islam :

« Ma famille ! Mais alors elle s'en fout complètement, ma famille, mes amis, les gens qui m'entourent... ce que je dis là c'est des mots qu'on emploie en Algérie, on s'en fout de la religion en Algérie. Moi, j'ai été sidéré, j'ai fui l'Algérie donc pour deux raisons, à cause de la religion d'abord, mais j'ai été sidéré en arrivant en France de voir à quel point les...j'ai envie de dire les beurs, enfin, la communauté musulmane tient à la religion, c'est incroyable, je pensais pas que c'était si fort, je vis en

---

<sup>17</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, C.D, Radio *France Inter* 2, le 18 février 2007, 00 :54:41:21

<sup>18</sup> *Ibid.*

France depuis 1987, donc une vingtaine d'année, j'ai jamais vécu en banlieue, mais la religion je ne pensais pas qu'on pouvait être si attaché à la religion à ce point... là je me suis dit merde, quand même, ils sont en France ils peuvent faire un effort, il faut pas critiquer l'islam, on critique le prophète on est menacé de mort<sup>19</sup> ! »

L'athéisme du personnage de *Racaille* devient d'autant plus visible qu'il insulte Dieu lors de sa circoncision : « Le toubib, qui dans un instant allait me tailler la bite au nom de je ne sais quoi [...] j'ai insulté dieu et le prophète en présence de mon grand-père qui est allé trois fois à la Mecque. » *Racaille*, p. 16.

Au tout début du roman, le personnage-narrateur, Mohamed, affiche sa haine pour les religions en déclarant : « Je m'appelle Mohamed, j'ai seize ans et des poussières comme on dit, je déteste les religions, surtout l'islam, et je suis rempli de dignité. » *Racaille*, p. 21.

Mohamed conçoit la religion comme quelque chose qui lui ôte sa liberté : « Avec le temps, je suis devenu complètement idiot à cause de la loi coranique, qui s'est immiscée dans tous nos faits et gestes ici-bas et se mêle de toute notre vie. » *Racaille*, p. 22.

Toujours dans *Racaille*, et toujours dans le thème de la religion, cette fois en faisant référence à la tante Yamina Boudjenah, un personnage, comme on le verra un peu plus loin, qui développe le discours de l'auteur, à l'instar de Âmi Lamrabette. Certes, les propos qui vont suivre sont ceux de Yamina, la « mère spirituelle » du personnage-narrateur Mohamed, mais la lecture de l'ensemble de l'œuvre de Sarroub, nous laisse aisément entendre que ce dernier les faits siens ou du moins nous fait part de son influence ou son admiration pour les dires de ces deux personnes :

« 'Un fou, ça ne croit en rien et ça ne connaît pas la religion. Les fous ont apparemment laissé cette saloperie aux gens qui se croient normaux et ils ont eu

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

bien raison'', disait Yamina Boudjenah qui, sans être croyante, avait à coup sur une dizaine de religions dans son cœur. » *Racaille*, p. 31-32.

Le narrateur, un peu plus loin, et comme pour revenir à la thèse selon laquelle tous les Algériens ne sont pas des musulmans, écrit, dans la lettre qu'il a adressée à Mus, son ami, qui est resté en Algérie, que le fait que les Français croient que tous les Algériens sont musulmans en lui rappelant qu'il ne l'a jamais été:

*« Mais je t'apprends un truc extraordinaire, en espérant que tu ne croies pas à une blague : apparemment, ils pensent vraiment qu'il y a un milliard de musulmans dans le monde. Un milliard ! Je ne me souviens pas avoir été musulman une seule minute dans ma vie. T'as déjà été musulman, toi, un jour, sans me le dire ?<sup>20</sup> »* *Racaille*, p. 130.

Encore une fois, Sarroub revient, dans son troisième roman, sur la religion, plus précisément, l'intégrisme, qui est conçu comme une injonction coranique, justifié par quelques passages coraniques. Le narrateur, dans une sorte de vision futuriste, représente une Algérie épanouie, en progrès grâce à l'omission de ces passages, comme il explique l'arriération du monde arabe par cet attachement au texte coranique.

L'auteur revient, d'une manière allusive, entre autres, comme l'illustre l'extrait ci-dessous, à ce que l'on appelle la « décennie noire » et le fanatisme religieux des « islamistes » et leur « guerre » contre la démocratie qui n'est pas sans nous rappeler le discours des leaders islamistes qui concevaient cette dernière comme incompatible avec les principes de l'Islam :

*« De même pour le Coran : c'est vrai qu'il contient de belles choses, très poétiques, mais aussi des choses choquantes et d'un autre âge, comme celle que je viens d'évoquer et il y en a des tas d'autres. En retirant ou en édulcorant quelques passages insupportables, on a attaqué le mal à la racine. C'est ce côté-là, le plus noir, qui a été épuré [...] sur la guerre sainte, par exemple. Tout musulman savait déjà que la guerre sainte, si souvent invoquée, n'est pas seulement une pratique de fous, de certains cerveaux*

---

<sup>20</sup> La lettre est en italique dans le texte.

isolés, mais une incitation qui trouve son origine dans le texte fondateur lui-même : je te méprise ou je te tue si tu ne crois pas au même dieu que le mien, etc. La seule chose qu'ils ignoraient, les intégristes, c'était de gagner contre les démocraties. C'était la seule chose qu'ils n'avaient pas réussi à comprendre. S'ils avaient su ça, il n'y aurait pas eu ce qu'on connaît. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 25-26.

Dans ce même contexte, le narrateur rebondit, sur le rôle de la désacralisation du Coran, non seulement en Algérie, mais aussi dans les autres pays arabes, dans leur développement, et la place qu'accorde l'Algérie à la liberté d'expression notamment dans le domaine de la critique de la religion :

« Je te dis qu'elle n'a plus de place, ni dans la politique ni dans les universités d'un bon nombre de pays arabes. Les textes saints ne sont pas saints, ce sont des textes anciens. Et ça les gens l'ont compris. Les Arabes sont attaché à leur religion, elle fait évidemment partie de la vie des gens, ils la pratiquent tout à fait normalement. Mais l'islam a disparu des institutions publiques et même de la Constitution. En Algérie tu peux écrire et publier aujourd'hui des livres sur qui tu veux. Même sur le prophète si ça te chante. Personne ne te dira rien. Figure-toi que depuis maintenant presque deux ans, les musulmans ont désormais un chef spirituel équivalent au pape. À l'initiative de l'Algérie d'ailleurs. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 26-27.

Le narrateur laisserait entendre, avec ironie, que la foi est dépassée, en s'appuyant sur les progrès scientifiques, et là encore, c'est pour dire que la pensée arabo-musulmane est arriérée : « Et la guerre sainte, tu ne crois pas que c'est dépassé il y a un moment maintenant avec le nucléaire et le trou dans la couche d'ozone ? » *Le Complexe de Mohamed*, p. 69.

Comme nous le montrerons plus loin, dans le volet du retour à l'histoire de l'Algérie et de la « décennie noire », le narrateur revient sur le terrorisme et ses actes criminels, en nous faisant comprendre qu'il a perdu un ami d'enfance, Sofiane en l'occurrence, dans un attentat terroriste : « Sofiane est mort il y a cinq ans. C'est une bombe dans le bus de la fac qui l'a tué. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 72.

## 2. L'intégrisme

Dans ses propos, lors de l'interview qu'il a accordée à la radio *France Inter*, nous assistons, avant d'entamer la question de l'intégrisme, au contraste Occident/Orient, car Sarroub rapproche l'Algérie des années 60 de l'Occident, comme il explique la régression de son pays par la montée de l'extrémisme islamiste :

« Moi je me rebelle, moi j'étais déjà un rebelle surtout contre toutes ces traditions un peu moyenâgeuses... y en a... dans les pays arabes... en Algérie, moi je suis entièrement solidaire avec mon personnage...oui, ben ! Vous parliez de l'Occident tout à l'heure, l'Algérie c'était l'Occident dans les années 60, le problème c'est que ça régresse de plus en plus, quand on pose des questions, j'ai interrogé des oncles, ben ! Tout le monde est unanime, l'Algérie... était des moments supers dans les années 60 après l'indépendance et moi je suis donc témoin pour vous dire que dans les années 70 c'était très très bien aussi dans les années 80 mais ça a commencé à vraiment régresser avec l'annulation des élections que vous savez, d'abord ils ont déjà pris tout le pouvoir, partout, ils remplissaient les stades entiers, ils ont fait mains basses sur toutes les mairies, ils voulaient nous imposer toute leur façon de faire, leur façon de penser, voilà, l'Algérie c'était l'Occident, puis ça a commencé à régresser depuis les années 90<sup>21</sup> »

Le thème de l'intégrisme est présent dans tous les romans de Sarroub, on le trouve dans *À l'ombre de soi* dans le renvoi aux événements de l'Algérie, lors de la guerre civile, mais aussi en France, par l'attentat qu'a subi Zoheir dans le métro, qui a été commis par « des hommes en blouses blanches » et que le narrateur explique tout de suite par le fanatisme religieux.

Dans *Racaille*, et c'est là où le thème de l'intégrisme revient de plus belle, le narrateur tente d'interpréter les actes terroristes perpétrés en Algérie en traitant d'une question assez philosophique et qui concerne le fanatisme religieux et le fait que les croyants veulent à tout prix imposer leur foi à autrui en visant les islamistes avec un esprit sarcastique :

---

<sup>21</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, déjà citée.

« Il faut toujours respecter un croyant. Parce qu'un croyant, c'est d'abord quelqu'un qui croit avoir trouvé la vérité. Pas la vérité sur lui-même ou sur telle ou telle chose, non, la vérité sur tout. » *Racaille*, p. 72.

Bien que fictifs, les récits de Sarroub peuvent tenir lieu de documents historiques, dans ce sens que cet auteur s'inspire de quelques événements réels pour les transposer dans ses œuvres comme le cas du terrorisme qu'a vécu l'Algérie dans ce que l'on appelle la décennie noire, qui a vu la montée de l'intégrisme et où on s'en prenait à la population, surtout aux plus démunis, dans le passage qui suit il s'agit du massacre de toute la famille du Vieux que Mohamed a rencontré lors du procès des deux leaders du F.I.S<sup>22</sup>, notons que ces pratiques ont vraiment eu lieu en Algérie :

« Il ya quelques mois, en rentrant de la prière du vendredi, le vieux a découvert toute sa famille sauvagement assassinée, femmes et enfants, à coups de pelle et de marteau puis brûlée avec du pétrole. » *Racaille*, p. 91.

Le narrateur dans *Racaille*, toujours par le biais de l'un de ses personnages développe le thème de l'intégrisme, comme il en profite pour développer son discours qui traduit sa position par rapport à cette réalité :

« Je pensais qu'on avait fini avec les Allemands, a encore dit le vieux, et voilà que ça revient chez les islamistes. Bien sûr, on va encore nous dire que c'est la France, ou les harkis, ou encore les juifs, qui sont la cause de tout ça. Laissez-moi rire. Jamais, dans l'histoire de l'humanité, gouvernement n'aura été aussi incompétent et criminel que le gouvernement algérien. Écoutez-les ! Aujourd'hui ils veulent qu'on pardonne aux islamistes qui ont tué nos femmes et nos enfants ! Ils veulent qu'on efface tout de notre mémoire ! Ceux qui nous demandent ça aujourd'hui, c'est ceux-là même qui n'ont jamais voulu pardonner aux harkis et aux pieds-noirs ! Les hypocrites. Les corrompus. Mes enfants, les régimes arabes sont les plus misérables et les plus lâches de toute la terre. Ils n'ont aucune dignité. En plus, qu'est-ce qu'ils sont cons ! » *Racaille*, p. 91.

---

<sup>22</sup> Front Islamiste du Salut : parti politique algérien, dissout par le gouvernement, et qui serait, selon K. Sarroub, derrière les attentats terroristes perpétrés en Algérie, après l'arrêt du processus électoral en Algérie en 1991.

Le Vieux, ensuite nous fait part d'une situation que tout Algérien a vécue et soulève une question que tous les Algériens se sont posée à un moment donné, à savoir comment un musulman peut assassiner un autre musulman. Le Vieux, cependant, nous rappelle à maintes reprises qu'il a fait le pèlerinage trois fois :

« Me brûler ma famille à moi, trois fois pèlerin ! Me brûler ma famille à moi ! Où est le visage de dieu dans tout ça ? Et on veut nous faire croire que les koufars sont pires que nous ? » *Racaille*, p. 92.

Outre le fait que l'Algérie soit représentée comme un pays arriéré, de par le manque de démocratie et de liberté d'expression, le règne de la superstition comme le maraboutisme, ce pays est représenté comme périlleux, car il y règne le terrorisme, ainsi, quand Gilles, l'ami de Mohamed, le personnage principal du roman, exprime son désir de se rendre en Algérie, ce dernier énonce : « C'est vrai que les Algériens sont accueillants et adorables, lui avais-je dit, devant sa détermination. Mais si tu veux être décapité sans anesthésie, vas-y. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 111.

### **3. La circoncision**

La circoncision ouvre le deuxième roman de Sarroub, avant que le narrateur ne l'aborde, il fait référence à l'une des traditions religieuses qu'est l'aïd<sup>23</sup> qu'il désapprouve aussi : « Il y a à peine un mois c'était le mouton qu'ils vidaient de son sang et aujourd'hui c'était mon tour. » *Racaille*, p. 16. Un jour, Mohamed, le personnage principal de *Racaille* s'est enfui avec le mouton que l'on allait sacrifier le jour de l'aïd : « Un matin, il faisait encore nuit, je m'étais enfui de la maison avec le mouton de l'Aïd pour qu'il ne soit pas égorgé sous mes yeux. » *Racaille*, p. 73.

Le thème de la circoncision a été inséré après l'achèvement du roman, comme nous l'apprend K. Sarroub dans son interview, fait qu'il a marqué pendant toute sa vie :

---

<sup>23</sup> Jour de fête religieuse musulmane où on égorge un mouton.

« Moi je l'ai très très mal vécue... la circoncision, y en qui l'ont certainement bien vécue, moi, je l'ai très très mal vécue, et ça je l'ai ressenti tout au long de ma vie à travers mes rapports avec les gens, avec moi-même, et je l'ai très très mal vécue, c'est pour ça que je l'ai racontée... je l'ai insérée après coup, une fois le roman fini »<sup>24</sup>

Ce thème ouvre le deuxième roman, *Racaille*, il est traité comme un événement violent qu'il compare à la charcuterie :

« Tout le monde n'est pas circoncis en Algérie, et puis on nous parle de culture... vous avez parlé de culture, on s'en fou un peu de la culture qu'on on a cinq...six ans, on ne comprend pas ce qui se passe, on vous met sur une table et on vous charcute à vif, ça, moi, je l'avais très très mal vécu et j'étais pas le seul y avait aussi mon frère avec moi, lui ne disait rien un peu plus âgé d'un an et demi mais c'est dans son tempérament. »<sup>25</sup>

Rappelons que la circoncision chez les musulmans équivaut à peu près à ce qu'on appelle Baptême chez les Chrétiens. D'autant que c'est une obligation religieuse avant d'être culturelle. La circoncision de Mohamed est décrite violemment :

« On m'a allongé sur la table de la salle à manger brutalement [...] mon père dont je ne voyais pas le visage, me tenait le bras droit. C'était le seul qui ne me faisait pas mal [...] J'ai insulté tout le monde de tout les noms. »  
*Racaille* p. 15.

Nous remarquons que le thème de la circoncision est un thème qui vise lui aussi l'un des principaux fondements de la culture arabo-musulman et touche à l'un des symboles de la société algérienne.

---

<sup>24</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, déjà citée.

<sup>25</sup> *Ibid.*

#### 4. Le mariage forcé

Autre sous-thème, relatif à la société algérienne, et qui fait partie du tableau thématique de l'œuvre de Sarroub dresse à propos du statut de la femme comme on le verra un peu plus loin, est le mariage forcé :

« Les Constantinois prétendent aussi que cette dame, tout de blanc vêtue, est le fantôme d'une belle, intelligente et jeune autochtone qui s'était jetée dans le vide pour éviter un mariage arrangé par sa famille avec un inconnu dont elle ne connaissait ni le visage ni le prénom. » *Racaille*, p. 72.

A Alexandre :

« Là-bas chez nous, comme on dit ici, tu frappe à n'importe quelle porte, tu dis "J'ai faim", sois sûr qu'on t'offre aussitôt à manger. Et si t'es beau avec un gourbi et une jolie voiture, tu as toute les chances pour qu'on te marie une de leurs filles sans son accord à elle bien évidemment, c'est l'intérêt. » *Racaille*, p. 116.

Autre personnage par le biais duquel l'auteur trouve un prétexte pour traiter du thème du mariage forcé en Algérie, c'est Malika qui, ne voulant pas de son prétendant « salafiste », finit dans l'asile psychiatrique :

« Je suis née en France, m'a-t-elle répondu en baissant la voix à chaque phrase. J'ai atterri ici parce que, pendant les dernières vacances, mon père a voulu me marier à un salafiste, un type d'une bêtise et d'une ignorance que tu ne pourrais jamais imaginer. Sa seule présence à mes côtés déclenchait en moi le fou rire. Ils m'ont ramené un marabout, égorgé plusieurs coqs pour que j'arrête. Au bout de quelques jours ils m'ont prise pour une folle à cause de mon rire et m'ont internée ici. Crois-moi je ris beaucoup moins. » *Racaille*, p. 40.

#### 5. Maraboutisme et superstition

Le thème du maraboutisme est présent dans les deux derniers romans de Sarroub, *Racaille* et *Le Complexe de Mohamed*. Ce thème est traité dans l'humour et la dérision, parfois avec exagération, il le qualifie de « science des diables et des idiots » :

« Je me suis dit que ça devait être un sacré coup du mauvais sort qu'il a reçu, un mauvais sort costaud et difficile à déceler [...] à quelques kilomètres de mon quartier les habitants ont découvert un nouveau marabout, tellement efficace d'ailleurs qu'on l'avait baptisé « magicien ». Un marabout qui faisait revenir le désir sous huit jours et qui réveillait les morts. « Un marabout qui savait surtout parler à des idiots avec les mots qu'il faut, disait Yamina, leur redonner la parole et leur permettre de regarder en face des yeux aussi bien leur beauté cachée que leur merde. » On avait aussitôt parlé de lui dans les journaux télévisés. Mustapha, qui a lu le Coran par curiosité, m'a expliqué : « Je ne comprends pas... Sans aller chercher loin, normalement, les marabouts sont les ennemis jurés de l'islam, parce qu'ils transgressent les règles de la religion, patrimoine des pauvres, parce qu'ils trahissent le Coran [...] la voyance, tout comme la croyance, ça a toujours été la science du diable et des idiots. » *Racaille*, p. 68-69.

Un peu plus loin, le narrateur représente la société algérienne comme rongée par la superstition :

« Autour de la mosquée, la foule était composée d'hommes et de vieux qui venaient vendre eux aussi, à même le trottoir, ce qu'il leur restait à vendre : des boulons, des branches d'herbes de Provence qui protègent efficacement du mauvais sort. Il y avait même un loup, très prisé dans ma région pour soigner les gens atteints d'imbécilité et de folie meurtrière. » *Racaille*, p. 73.

Le narrateur, dans *Racaille* se dit étonné par la présence des marabouts à Alger : « Je ne savais pas qu'il y avait autant de marabouts à Alger la blanche. J'étais très impressionné. » *Racaille*, (p. 75), avant de prononcer son verdict, car dans le passage suivant nous nous entendons qu'outre le maraboutisme, la foi est aussi un facteur de détérioration du monde arabe : « Les gens sont sur la lune en train de bosser, marabout, ils ont découvert des trucs, ouvre un peu les yeux, bordel, ils ont visité d'autres planètes, et nous on croit encore en dieu. » *Racaille*, p. 81.

Sans doute le choix des thèmes tel que le maraboutisme n'est pas fortuit, il est là pour dénigrer le monde arabe, car le narrateur n'en finit pas avec le parallèle avec l'Occident, bref, c'est pour nous montrer que le monde arabe est arriéré :

« Tu te rappelle quand je t'ai emmené chez le marabout et que je me suis engueulée avec lui parce qu'il me disait que tu n'étais pas normal [...] et l'autre marabout à Constantine, cet idiot qui n'arrivait pas à soigner tes insomnies. Tu te souviens quand il a affirmé que la fréquence des tremblements de terre au Japon était due à l'augmentation du sida en Afrique [...] qu'est-ce qu'il était bête. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 75.

Nous avons vu, comment l'auteur tente de caractériser la structure mentale arabo-musulmane comme une mentalité en proie aux mythes, aux légendes, à l'irrationnel comme le montre la citation ci-dessus, et arriérée de surcroît. Le narrateur exprime son mépris et sa haine envers ces pratiques en crachant sur la « main de fatma » : « Quand Âmi Lemrabette est parti, j'ai sorti la main de fatma, j'ai craché dessus et je l'ai jetée dans une bouche d'égout Pont-à-Mousson. » *Racaille* p. 49.

Le mépris de ces pratiques est d'autant plus clair que le narrateur ironise là-dessus en disant que les maladies qui amènent les Algériens chez les marabouts ne sont autres que des maladies qu'on peut les guérir par la science et le progrès, ainsi à propos de Mus, son ami qui est considéré comme fou ou comme possédé par les démons quand son père l'emmène en France afin de le soigner par la médecine :

« Mustapha avait même mis son costume de Aïd El Kebir que lui avait acheté son père à Marseille l'année dernière, lorsqu'il est allé pour soigner un mauvais sort avec des appareils et des scanners ultrasophistiqués. » p. 65.

Sarroub en liant cet esprit à la religion islamique rejoint Mohamed Arkoun<sup>26</sup> qui dans *Aux origines des cultures maghrébines* avance:

---

<sup>26</sup> Mohammed Arkoun est professeur émérite à Paris III - Sorbonne Nouvelle, associé senior à la recherche à l'Institut d'études ismaéliennes (*The Institute of Ismaili Studies*, (IIS)) il était aussi membre du Conseil supérieur de l'administration de l'IIS. Il est né en 1928 dans un village kabyle en Algérie. Il a étudié la philosophie dans l'université d'Alger puis à la Sorbonne. En 1968, il est docteur en philosophie. Directeur scientifique de la revue *Arabica*, Mohammed Arkoun a joué un rôle particulier dans l'érudition du langage occidental sur l'islam. En s'interrogeant sur la possibilité et la façon de repenser l'islam dans le monde contemporain, sa réflexion a fourni un contrepoids aux interprétations parfois fortement

"C'est ainsi que l'islam décrit par E. Doutté en 1908 dans *Magie et religion* dans l'Afrique du Nord retrouve une actualité dans le Maghreb actuel. On peut parler d'une évolution progressive-régressive. Le culte des saints, la littérature hagiographique ont répondu le sens du merveilleux, du surnaturel, des interventions de puissances occultes, ou d'êtres invisibles — anges, fées, djinns, ogres [...] lié à l'action de Dieu aux enseignements coraniques [...] ce stade naïf, non critique de représentation, connaît une résurgence dans tous les contextes islamiques contemporains<sup>27</sup>."

## La sexualité

Nous avons constaté que toute l'œuvre de Sarroub tourne autour de trois thèmes principaux : la religion, la politique et la sexualité. Cette dernière occupe une place parmi les citations qui précèdent le deuxième récit. La citation renvoie, indéniablement, à la culture musulmane et est formulée comme suit : « La culture musulmane prédispose à l'immaturation sexuelle, affective et psychologique. »

MESSAOUD BOURAS

La sexualité est conçue comme un manque ou comme le dit le personnage de *Racaille* Mus, l'ami de Mohamed, un « désordre intérieur » :

« Avec Mustapha [...] de temps en temps on allait assister au bain d'une voisine fraîchement mariée, en l'espionnant par la fenêtre du toit, c'est à partir de ce moment-là je crois que j'ai entendu Mustapha, rudement commotionné, articuler les mots « désordre intérieur », mais en algérien [...] par peur et dans des moments de néant complet en pleine nuit, je pensais et repensais à la poitrine de Fatiha, la cousine d'Ali l'électricien, et je hurlais [...] mon angoisse de vivre et ma rage d'exister. » *Racaille*, p. 26-27.

---

idéologisées du monde musulman et occidental. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, en français, anglais et arabe, de sociologie religieuse consacrés à l'islam. Il a enseigné comme professeur à la faculté des lettres et sciences humaines de Strasbourg (1956-1959), au lycée Voltaire de Paris (1959-1961), comme maître-assistant à la Sorbonne (1961-1969), professeur associé à l'université de Lyon II (1969-1972), puis comme professeur à l'université Paris VIII et à Paris III - Sorbonne Nouvelle (1972-1992).

<sup>27</sup> ARKOUN, Mohamed, *Aux origines des cultures maghrébines*, op. cit, p. 12.

Nous allons nous rendre compte, après l'analyse thématique de l'œuvre de Sarroub, que ce dernier traite dans ses trois romans des questions qui sont et qui restent tabous dans le monde arabo-musulman, à l'instar des autres questions que nous aurons à voir un peu plus loin, telle que celle de la religion ou la politique. Sarroub y revient dans l'interview :

« Vous me parlez des femmes...j'ai pas eu de sexualité du tout en Algérie ...pour avoir une sexualité en Algérie ...moi je parle de l'Algérie parce que je connais l'Algérie, mais je pense qu'en Tunisie, au Maroc, c'est un peu partout, c'est pareil dans les pays arabes, j'ai pas eu de sexualité du tout, pour avoir une sexualité, une vie sexuelle, on va employer le mot normal, il faut se marier simplement »<sup>28</sup>

Sarroub décrit la situation du monde arabe en général, du point de vue de la sexualité, comme une situation « frustrante » ou encore, comme il l'énonce dans le passage suivant comme quelque chose de flou :

« Sur ce plan là dans pays arabes, c'est pas clair du tout, enfin, dans les pays musulmans c'est pas clair du tout, on vit une homosexualité frustrée jusqu'à l'âge de l'après adolescence, 21 ans, on reste entre garçons, c'est une sexualité je dirai platonique, pas toujours, mais souvent, mais les gens ne s'en rendent pas compte. On se marie des que c'est possible, on se marie en fait des qu'on a une maison un appart, un travail<sup>29</sup> »

### **La question du voile**

Dans l'œuvre de Sarroub, le lecteur demeure toujours sous la bannière de l'actualité, notamment celle de l'actualité politique en France, les trois romans de cet auteur gravitent autour de questions qui sont, à nos jours, l'objet de vifs débats en métropole. Celle du voile débute en 1989<sup>30</sup>. Plusieurs « thèses » et plusieurs conceptions relatives à cette question sont défendues, de part et d'autre.

---

<sup>28</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, déjà citée.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Le 13 Juin 1989 *Le Quotidien de Paris* publie un article par Ottenheimer Ghislaine où elle raconte qu'une Directrice d'école demande à une fillette d'enlever le voile à cause de la chaleur et que cette dernière refuse. Cette affaire a atteint les académiciens qui n'ont pas pu trancher face au refus du père de la fillette. Ottenheimer, Ghislaine, in *Le Quotidien de Paris*, du 13 Juin 1989.

La première est celle du statut de la femme musulmane<sup>31</sup>, la seconde<sup>32</sup> est celle de la lutte contre le « communautarisme » et la politique de l'assimilation, la troisième est celle de « l'islamophobie » et/ou la crainte de la montée de l'islamisme, la quatrième est celle qui défend le port du voile au nom de la laïcité<sup>33</sup>, comme certaines instances défendent les convictions et les libertés personnelles<sup>34</sup>. La question du voile prend d'autres dimensions et s'étend à d'autres religions<sup>35</sup>. Une manifestation a eu lieu à Paris le 22 octobre 1989 contre l'interdiction du port du voile à l'école.

Entre 1989 et 2003, la question va avoir des proportions de plus en plus importantes, le dossier est entre les mains du Conseil d'État et le ministre de l'éducation publie une circulaire<sup>36</sup> qui permet aux enseignants le « cas par cas » et qui affirme qu'il n'est interdit de porter le voile que dans le cas où cela représenterait une menace pour l'ordre dans les établissements.

Une autre circulaire, en septembre 1994, appelée « circulaire Bayrou » est publiée, faisant la différence entre les symboles « discrets » et les symboles « ostentatoires ». Enfin, en mars 2004, une loi sur le port de signes ostentatoires

---

<sup>31</sup> Ainsi, une pétition sera signée dans *Libération*, le 06 novembre 1989, par plusieurs personnalités dont l'écrivaine Marguerite Duras et qui reconnaît : « le signe de l'oppression et de la contrainte exercée sur les femmes musulmanes », « Pour "une laïcité de la ville" », in *Libération*, Paris, 6 novembre 1989.

<sup>32</sup> Trois filles Leïla, Fatima et Samira, seront exclues par le principal du Collège Gabriel-Havez de Creil dans l'Oise, car, estime-t-il : « Notre objectif est de limiter l'extériorisation excessive de toute appartenance religieuse ou culturelle. Je vous prie de leur donner la consigne de respecter le caractère laïc de notre établissement. » « Le foulard de Fatima », in *L'Humanité*, jeudi 5 octobre 1989, et « Leïla, Fatima et Samira iront à l'école en tchador », in *Le Parisien*, mardi 10 octobre 1989.

<sup>33</sup> C'est le ministre de l'éducation Lionel Jospin qui déclare qu'il faut respecter : « la laïcité de l'école qui doit être une école de tolérance, où l'on n'affiche pas, de façon spectaculaire ou ostentatoire, les signes de son appartenance religieuse. » Il précisera que « l'école est faite pour accueillir les enfants et pas pour les exclure », « devoirs religieux et cas de conscience laïcs », in *Libération*, mardi 10 octobre 1989.

<sup>34</sup> Le SNES, affirme dans une déclaration qui date du 05 octobre 1989, que « certaines facilités peuvent être offertes aux élèves pour l'exercice de leur croyance (...) dans le respect du principe de neutralité et dans la limite des contraintes matérielles (...) cette pratique souple et tolérante de la laïcité exclut cependant de transformer les établissements scolaires en lieux d'affrontement entre croyants de différentes confessions ou avec les non-croyants. »

<sup>35</sup> Selon le Grand Rabbin de Paris : « L'école laïque doit donner l'exemple de la tolérance. La confrontation pour les petits Français avec "la différence" est de plus une excellente technique. [Mais] si un enfant juif veut vivre pleinement son identité dans le respect de la cacheroie et des fêtes, ses parents doivent l'inscrire dans une école juive. », « Tchadors : les chefs religieux entrent dans le débat », in *Libération*, vendredi 20 octobre 1989.

<sup>36</sup> Avis n° 346.893 [archive], Assemblée générale (section de l'intérieur), 27 novembre 1989.

dans les écoles publiques est votée au parlement qui interdit le port de tout signe religieux.

Après la question de l'immigration, celle du racisme et de l'intégration, nous voilà face à un thème qui a suscité beaucoup de polémiques, comme nous venons de le voir, en France. C'est la question du voile que K. Sarroub traite dans son troisième roman *Le Complexe de Mohamed*. Nous constatons très clairement que l'auteur voudrait transposer ce problème en Algérie. L'auteur adopte un mode de pensée français comme nous pourrions lire dans l'une des banderoles écrite par les manifestants en Algérie, comme il voudrait aussi que l'on suive le modèle français. On est en 2020, l'Algérie s'est métamorphosée, les manifestants revendiquent :

« NON AU PORT DU VOILE À L'ÉCOLE ET À L'UNIVERSITÉ.  
NE MÉLANGEONS PAS TOUT ET LAISSONS DIEU LÀ OÙ IL EST :  
DANS LES BIBLIOTHÈQUES. »

Après la métamorphose de l'Algérie Chloé explique à Mohamed qu'à l'instar de la France, l'Algérie, notamment ses intellectuels veulent l'interdire aux écoles et aux universités. Le discours développé par le biais du personnage Chloé est celui qui défend la thèse de ceux qui croient que le voile est imposé par les islamistes, les parents ou les frères machistes et qu'il n'a rien à voir avec l'infériorisation de la femme :

« ‘ Ce sont des universitaires et des intellectuels qui voulaient carrément son interdiction à l'école et à la fac [...] moi, personnellement, ça ne me dérange pas. À l'ECF, Nadia a parfois mis le voile et personne ne le voit, ce foutu voile. Et elle a le droit de le porter. Une écharpe, un voile, qu'est-ce qu'on s'en fout. Ceux qui voulaient l'interdire en France sous prétexte qu'il infériorise la femme, ce sont de purs hypocrites' [...] mais il y a une chose qui me dépasse [...] si le voile n'a rien de religieux, comme on le reconnaît volontiers aujourd'hui, d'où vient-il ? [...] les femmes mettent le voile parce que justement elles n'ont rien à cacher. Tu ne sais pas mais en France, où aujourd'hui il y a plus de jeunes filles voilées qu'en Algérie, il a été opportunément encouragé par les protagonistes des mouvements islamistes aux théories vraiment moyenâgeuses, et ce depuis la nuit des temps. Nadia

m'a appris qu'elle connaissait des Algériennes qui, n'ayant jamais mis le voile de leur vie, l'ont adopté une fois qu'elles se sont installées en France. »  
*Le Complexe de Mohamed* p. 90.

Chloé continue en racontant à Mohamed que certaines femmes voilées ont retiré leurs voiles une fois en Algérie et qu'il ne faut pas que l'on mêle démocratie et tradition :

« Elle m'a même raconté le processus inverse : des musulmanes qui le portaient en France ont fini, écœurées, par le retirer définitivement lorsqu'elles sont parties vivre en Algérie. Va comprendre ! Aujourd'hui les pays musulmans ont fait un grand pas pour se démocratiser, on ne va quand même pas leur imposer notre culture occidentale. La démocratie est une chose, la tradition en est une autre » *Le Complexe de Mohamed*, p. 90-92.

## **La psychanalyse**

Le thème de la psychanalyse est présent dans le troisième roman de K. Sarroub, toutefois ce thème n'est pas très développé par le narrateur, il serait là pour contrecarrer le maraboutisme et la superstition que l'on trouve dans le monde arabe et ainsi il trouvera sa place dans le jeu d'opposition qui confronte l'Occident à l'Orient dans notre corpus.

La psychanalyse est évoquée dans le vague avec le jargon qui lui est relatif, mais sans commentaire, Sarroub est sans doute interpellé par un livre sorti récemment qui remet en cause les théories freudienne : « J'assistais au cours d'un psychanalyste sur les ravages et l'inutilité du cognitivisme, juste après la polémique qu'avait suscité un torchon de cinq cents pages. » *Le Complexe de Mohamed* p. 35. Le narrateur revient parfois, mais sans précision sur ce qu'est la psychanalyse :

« Collées sur le bord de son écran d'ordinateur, il y avait deux notes, l'une sur l'autre, écrite au crayon noir et datées de sa main :

Être psychanalyste, ou entreprendre une analyse, c'est simplement ouvrir les yeux sur cette triste évidence qu'il n'y a rien de plus cafouilleux que la réalité humaine.

J'ai soulevé le deuxième poste-it et j'ai lu :

Est-ce que vous vous êtes aperçu à quel point il est rare qu'un amour échoue sur les qualités ou les défauts réels de la personne aimée ? 23 février 2018. » *Le Complexe de Mohamed* p. 47.

Cette science est conçue comme un signe de progrès selon le narrateur, car l'Algérie, après sa métamorphose en 2020, y recourt, et c'est cet intérêt même pour cette discipline qui, selon Mohamed, le personnage-narrateur, indique que l'Algérie est prospère. Pour le narrateur, cette science nous éclaire sur la réalité humaine car, comme il le dit dans son livre : « Être psychanalyste, ou entreprendre une analyse, c'est simplement ouvrir les yeux sur cette triste évidence qu'il n'y a rien de plus cafouilleux que la réalité humaine. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 47.

Ce sous-thème émerge dans le roman, avec l'émergence de Gilles, un personnage qui joue le rôle du psychanalyste de Mohamed, dans le roman, et qui parle longuement à Mohamed de cette discipline dans le café en le renvoyant au *Livre noir de la psychanalyse* et en défendant cette dernière. Il existe deux autres personnages psychanalystes, c'est, en l'occurrence, celle qui s'occupait de Mohamed dans *Racaille*, quand il était interné à l'asile psychiatrique de Nancy. Et Chloé, l'amie de Mohamed dans *Le Complexe de Mohamed*.

Mohamed, de même que Chloé ou Gilles, s'en prennent aux cognitivistes : rien de nouveau, explique Chloé à Mohamed : « tout cela pour remettre en cause l'honnêteté de Freud. », et Mohamed d'ajouter : « J'avais moi-même été impressionné par ce pavé, une compilation d'articles et de chroniques haineux et diffamatoires, sans rapports les uns avec les autres. », *Le Complexe de Mohamed*, p. 37.

Dans son deuxième roman, *Racaille* en l'occurrence, c'est là où la pathologie devient visible, le narrateur-personnage, Mohammed est « fou<sup>37</sup> », ou du moins pour les autres, ses parents et tout son entourage, rappelons aussi qu'il a été interné à plusieurs reprises dans un asile psychiatrique.

La folie est présente dans l'œuvre de Sarroub<sup>38</sup>, elle est même, à notre sens, son esprit, car elle permet des situations narratives extravagantes et peu communes, notamment sur le plan du discours narratif, bref ; c'est cette « outrance » qui tient le lecteur « en haleine » et non pas l'élément suspens.

Le narrateur revient sur le thème de la folie pour dénoncer la maltraitance des malades mentaux en Algérie pour l'opposer à la France qui prend en charge ces derniers et les « comprend » :

« Voilà enfin quelqu'un qui me comprenait. J'ai pensé un moment à nos psychanalystes. Là-bas, la seule phrase qu'ils savaient nous dire, c'était " Ouvre la bouche ! Ouvre la bouche !", avant de nous jeter cinq gélules à l'intérieur de la gorge. » *Racaille*, p. 150.

## **L'amour**

Le thème de l'amour est aussi traité dans le paradoxe, il émerge avec les deux personnages féminins, Anne et Lily, avec qui Zoheir s'était lié. La première histoire, avec Lily, ne nous est révélée qu'avec la visite de cette dernière à Zoheir, après l'incident du métro et où cette dernière lui parle de son amour impossible avec son mari, après quoi, Zoheir revient sur ses souvenirs, en nous relatant quelques scènes qu'ils avaient vécues ensemble et quelques vieilles conversations :

« Je la regardais et me demandais si un jour j'avais pu aimer cette fille. Ça ne pouvait pas être de l'amour : c'était impossible, puisque rien de ce que nous

---

<sup>37</sup> On trouve dans l'épigraphe du troisième roman de Sarroub une citation qui a trait à la folie, laquelle semble l'un des ingrédients de son univers romanesque: « Je ne rencontre jamais de gens normaux. » PHILLIPE SOLLERS.

<sup>38</sup> Dans une des conversations que j'ai tenue avec Sarroub, il m'a exprimé son grand intérêt pour la psychanalyse, son blog est empreint d'articles relatifs à cette discipline.

avons vécu ensemble ne pouvait ressembler, de loin ou de près, à ce que vivaient les autres couples, les voisins, par exemple. On ne s'aimait pas, Lily et moi, on ne s'était jamais aimés [...] on avait besoin l'un de l'autre, je crois, voilà tout. Nous ne pouvions vivre séparés, ni dans le temps, ni dans l'espace. Juste un besoin de vivre ensemble. Je l'aurais rejointe jusqu'à la mort et elle se serait donnée la mort exprès pour que je la rejoigne » *À l'ombre de soi*, (p. 161)

« Bien sûr que si », comme nous l'avons déjà vu, représente la seule *dissonance* qu'eut le narrateur, Zoheir, avec l'un des personnages, Lily, ce n'est pas une réplique explicite, mais un point de vue, sur l'amour et dont Zoheir nous fait part, en nous révélant sa pensée intérieure : « Et la femme idéale, c'est celle que tu ne rencontreras jamais, peut-être ? – Elle est folle : bien sûr que si » (p. 163)

De même que la seule fois où ce dernier exprime un point de vue envers un des personnages : « Lily n'aimait personne. Elle ne savait pas aimer : elle n'avait jamais appris. Elle disait que l'amour était grotesque » (p. 163)

Son histoire avec Anne ne dure pas plus de deux jours, il passe la nuit chez elle le jour de sa sortie, le lendemain, elle l'invite à passer le réveillon chez ses grands-parents où ils passent la nuit ensemble, dans la même chambre. Zoheir, cependant, n'hésite pas à renoncer à cet amour, aussitôt que Laure, la mère d'Anne le lui demande.

L'amour est abordé dans *Racaille* dans un contraste qui devient visible quant le lecteur aura terminé de lire tout le roman ; ce serait l'une des visées de l'auteur : montrer que l'Algérie est un pays de haine et la France comme un pays d'amour, comme nous le montrera cette analyse.

Le thème de l'amour est récurrent, voire constant, tout au long du roman, le narrateur ne cesse d'en parler ou d'y faire allusion. Il commence au premier quart du roman avec l'évocation de madame Jeanne, une façon de dire explicitement et ce ne sont pas les exemples qui manquent, qu'en Algérie on a la phobie de

l'autre, qui sont en l'occurrence les Juifs, les Chrétiens et les kabyles, comme le montrent le tableau ci-dessous :

Les Juifs et les kabyles	Les Chrétiens
« Âmi Lambrabette disait Kabyles dans sa bouche, mais il parlait des Juifs, chez nous le Juifs on les appelle les Kabyles [...] Je ne t'apprends rien si je te dis qu'on ne les aime pas, les Kabyles. », <i>Racaille</i> , p. 44.	À propos du décès de madame Jeanne : « J'étais le seul à les avoir pleurés [...] comme des traîtres, il faut l'avoué, vu qu'en terre d'islam, on ne pleure ni les chiens ni les Chrétiens et surtout pas les Kabyles. », <i>Racaille</i> , p. 44.

Le narrateur met l'accent sur l'importance de l'amour dans la vie et l'épanouissement de l'être humain en se rappelant les propos de sa « tante » : « Yamina Boudjenah disait souvent : ' L'enfant qui n'est pas aimé meurt. Et s'il survit, il sera incapable de rien.' [...] » *Racaille*, p. 45. Toutefois, un peu plus loin, l'amour est traité dans le paradoxe, plus précisément au cours de sa conversation avec Âmi Lambrabette : « J'ai remarqué aussi que ce que j'aime chez une personne que j'aime, c'est précisément ce que je finis par détester chez elle par la suite », p. 45, et Âmi Lambrabette répond :

« Aimer, aimer...mais qu'est-ce que tu crois, misérable ? L'amour, c'est comme dieu, il suffit d'y croire. Aimer, c'est comme le tout-puissant, si tu y crois, ça marche à merveille. Si t'es tordu, ça ne marchera jamais. L'amour, tu verras toi-même, ou tu en es capable, ou tu ne l'es pas. Mais n'essaye jamais de trouver de faux prétexte si tu ne sais pas faire. » *Racaille*, p. 46.

Un peu plus loin, ce personnage continue, mais cette fois en se prenant à l'école, en l'accusant de nourrir la haine chez les enfants : « Mohamed, une école où les enfants s'ennuient, une école où on enseigne la crainte du juif et la honte d'aimer ne nous apprend rien de bon. » *Racaille*, p. 48.

L'amour revient dans *Le Complexe de Mohamed*, et outre l'Amour, l'amour dans sa généralité, l'auteur traite, cette fois, de l'amour de la femme, ces propos tiennent lieu de « maximes » :

« Le pire qu'on puisse faire à une personne qu'on aime, et qu'on veut garder auprès de soi, c'est de l'aider et de lui rendre service sans qu'elle n'ait rien demandé. Quand on aime, on fait souvent n'importe quoi, et quand on n'aime plus, on finit par faire à peu près n'importe quoi aussi. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 39.

Ou encore :

« Est-ce que vous vous êtes aperçu à quel point il est rare qu'un amour échoue sur les qualités ou les défauts réels de la personne aimée ? » *Le Complexe de Mohamed*, p. 47.

Chez l'analyste, il profère et cela coïncide avec la fin du dernier roman — à la manière de ceux qui lèguent un testament — des propos qui ne sont pas nous rappeler la bible, en faisant référence à ce qu'a dit Freud sur l'amour :

« L'amour, l'amour...J'ai envie de dire quelque chose sur l'amour, deux ou trois trucs. Mais il faudrait pour cela que l'amour ait un sens. On peut toujours rêver. Bref. Que les gens s'aiment. Aimons-nous passionnément, je ne suis pas contre. Freud disait qu'on n'est jamais aussi peu protégé contre la souffrance que lorsque nous aimons. Je crois que c'est ça ce qu'il dit, non ? Eh bien aujourd'hui, moi, si. Je suis protégé, immunisé contre tout, même contre la foudre. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 142.

Le thème de l'amour est aussi à considérer comme faisant partie du schéma parallèle, et il conviendrait de l'opposer à la haine que cet auteur suppose, règne, dans le monde arabo-musulman, sujet qui trouve aussi sa place dans l'actualité, notamment après les événements du 11 septembre 2001.

## **L'errance**

Avant d'entamer le thème de l'errance dans l'œuvre de Sarroub, revenons un peu sur le sens étymologique de ce terme. Il serait, dans sa première acception, le fait de s'égarer, comme l'avance A. Laumonier : « Errer possède un double sens. Un premier venant du latin *errare* signifie « aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure »; c'est ce verbe qui, au figuré, signifie s'égarer<sup>39</sup>. »

---

<sup>39</sup> Alexandre Laumonier, « L'errance ou la pensée du milieu », in *Le Magazine littéraire*, n° 353, « Errance », avril 1997, p. 20.

D'une part l'errance, toujours selon A. Laumonier, traduit le fait d'être sans attache et c'est bien le cas de nos personnages principaux des trois romans, objets de notre étude :

« En référence au second verbe errer (*iterare*), être errant c'est être, à un moment donné, sans attache particulière, allant d'un lieu à un autre, en apparence sans véritable but. En apparence seulement car l'errance, est une quête ; une quête d'autre chose, d'un autre lieu<sup>40</sup>. »

De l'autre, c'est le fait d'être toujours en quête d'un « ailleurs », car en fait on abandonne un lieu pour un autre, dans notre cas il s'agit de deux espaces respectifs, le lieu réel, l'Algérie en l'occurrence, mais aussi un autre lieu symbolique qu'est l'identité :

« L'errance est la quête incessante d'un ailleurs. Du fait de cette quête, généralement, il n'est pas envisagé de retour en arrière, c'est-à-dire de retour à l'endroit d'où on a senti le besoin de partir. Car l'errance relève de la nécessité intérieure, nécessité de partir, de porter ses pas plus loin et son existence ailleurs<sup>41</sup>. »

D'après la postface, ce qui est mis en relief dans cette histoire c'est le vide. Le terme « vide » revient maintes fois dans le roman :

« Cet appartement dégage une horrible sensation de malaise. C'était comme un vide, un espace blanc affreux. J'avais l'impression d'être moi-même englouti dans le vide, de nager dans le néant » *À l'ombre de soi*, (p. 31)

« J'avais beau cherché, je ne trouvais rien d'important à lui raconter. J'ai essayé plusieurs fois : vainement. C'était le vide et l'étonnement...je me contentais de répondre » *À l'ombre de soi*, (p. 39)

« Alors dis-moi ce que toi, en tant que...en tant qu'ancien détenu, tu penses de la vie carcérale. L'attente, le vide, la solitude » *À l'ombre de soi*, (p. 41)

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

Le personnage principal n'a pas de perspectives ou de projets. Il n'est fait, et en aucune façon, allusion au futur dans le roman. Zoheir vit dans le présent et ses désirs sont immédiats. Il ne pense pas au travail<sup>42</sup>, moins encore à aimer et fonder une famille : « Moi ça m'est égal. Je ne ferai pas de livres, encore moins de bébés » (p. 80)

Il marche sans but : « Mais un peu plus loin, j'ai dû m'arrêter, car je ne savais toujours pas où aller » (p. 65) ou encore : « Je ne savais pas où aller » (p. 134)

Et dès qu'il s'agit d'attendre, il se met à « traîner » le long des rues. Il marque des arrêts, de temps à autre, pour contempler les vitrines, les manifestants ou les trains dans le quai de la gare où il se mêle à la foule, ou passe d'un café à l'autre et d'un bar à l'autre pour se soûler. Il lui est arrivé de prendre le métro, sans que lui-même, ne sache trop pourquoi.

À la sortie de prison, le monde lui est méconnaissable et il a du mal à se réadapter avec ce nouveau rythme :

« Il fallait que je m'adapte de nouveau à cette vie-là, à ce rythme, à toutes ces couleurs, ces voix étranges, ces nouveaux visages bizarres, et cette singulière sensation qui me serrait le cœur d'un malaise insensé » *À l'ombre de soi*, (p. 95)

Le vide serait, à l'instar du temps, une gêne pour l'homme, du moins pour Pascal, car selon ce dernier le vide renvoie à des interrogations d'ordre existentiel. « Je pense, donc je suis », disait Descartes, la pensée est dans l'antipode de l'existence, du « libertinage »—au sens où l'entend Kierkegaard— Zoheir semble en être conscient, il trouve que l'homme a de la chance de pouvoir « s'arrêter » de réfléchir, de temps à autre :

---

<sup>42</sup> Après sa sortie de prison, Zoheir se rend chez Georges qui lui apprend qu'il lui avait trouvé un travail, dans un super marché, il le remercie mais ne semble pas motivé, cette proposition comme « unité narrative » n'a pas de corrélat dans la suite de l'histoire, Zoheir n'en parle pas, il passe le reste de son temps à errer sans but.

« C'est drôle, on finit toujours par cesser de penser. On n'oublie pas, on n'oublie rien, mais on s'arrête de réfléchir pendant un temps, précisément pour pouvoir recommencer l'instant d'après. Et c'est bien une chance que cela soit réalisable. Sinon, penser serait impossible » *À l'ombre de soi*, (p. 76)

Les préoccupations de Zoheir ne concernent que l'immédiat, ainsi quand Laure lui demande ce qu'il voulait faire, espérant qu'il allait lui dire ce qu'il espérait réaliser dans la vie, ce dernier répond : « Te prendre dans mes bras » (p. 118)

En ajoutant que son seul but dans la vie était de « tuer le temps » : « J'ai eu l'envie de lui — à Laure — avouer que je n'avais aucun autre but dans la vie, aucun, que celui de tuer le temps » (p. 118)

D'autant plus que quand il est dehors, il ignore où aller : « Je marchais sans raison. J'ai pensé : On marche toujours sans raison » (p. 27). Ou encore : « Et je ne sais pas pourquoi j'ai pris le métro moi aussi » (p. 143).

L'errance dans *À l'ombre de soi* constitue l'un des thèmes principaux de ce roman, fait conscient ou pas de la part de l'auteur, peu importe, la figure de l'immigré que confère Sarroub à son personnage n'en demeure pas moins celle du personnage marginal, qui ressemble à plus d'un titre aux autres personnages des romans beurs. L'errance qui traduit tout simplement, l'échec :

« Pour Georges Lukás, le fait d'errer (l'errance) est synonymes d'échec [...] au centre du *Bildungsroman* beur résident très souvent des protagonistes marginaux de la société qui errent : ils sont parfois en prison, ils fuguent, ils sont en situation d'échec scolaire, ils sont au chômage. En résumé, ils ont souvent connu un échec au sein de la société<sup>43</sup>. »

E. Glissant, dans *Poétique de la relation* renvoie le fait d'errer, non pas à une frustration, mais à un « effritement » de l'identité, et c'est ce qui renforce encore

---

<sup>43</sup> REECK, Laura, Alleghny College, « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2004, p. 77-78.

notre interprétation. Car outre le fait que l'errance soit une perte de références (familiales et originaires), ce dernier, la ramène à la question de l'identité :

« L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) – ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni de pulsion incontrôlée d'abandon [...] si l'exil peut effriter le sens de l'identité, la pensée de l'errance, qui est pensée du relatif, le renforce le plus souvent<sup>44</sup>. »

Cependant, le texte, ou plutôt *l'inconscient du texte*, donne à voir un personnage qui n'est pas très différent des personnages des romans beurs, en ceci que le personnage est en proie à la marginalisation.

Il n'en demeure pas moins « perturbateur ». Zoheir est personnage qui sort de prison, tel est le statut que l'auteur, inconsciemment ou pas, lui confère.

Il se rappelle ce que lui disait un jour Lily sur les enfants :

« Je lisais et relisais les titres [...] les titres [...] « un peu comme les bébés, me disait un jour Lily, quand ils viennent au monde. On les conçoit [...] il faut ensuite leur donner des noms, un Dieu, une religion, une nationalité, beaucoup de conneries inutiles » *À l'ombre de soi*, (p. 80)

Zoheir, après sa sortie de prison, a du mal à se retrouver dans la société, il assiste, passivement, à un spectacle du monde où il se sent étranger :

« Il fallait que je m'adapte de nouveau à cette vie-là, à ce rythme, à toutes ces couleurs, ces voix étranges, ces nouveaux visages bizarres, et cette singulière sensation qui me serrait le cœur d'un malaise insensé » *À l'ombre de soi*, (p. 95)

Nous assistons, dans *À l'ombre de soi*, à la même scène. Zoheir prend le révolver et tue Danièle à la fin du récit, ce meurtre, comme nous l'avons vu précédemment, n'est pas justifié : rien ne le présuppose dans le texte.

---

<sup>44</sup> GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Éd. Gallimard, 1990, p. 31-32.

## Le temps

Le thème du temps ouvre et clôt le récit, comme il est présent au fil de l'histoire. Le texte s'ouvre sur une scène qui donne à voir Zoheir, le regard posé sur la pendule accrochée au mur du bureau du greffe, et où ce dernier constate, après l'avoir longuement observé, qu'elle était « défectueuse ».

En feuilletant le livre sur le Haut Atlas, chez Anne, Zoheir exprime son intérêt pour la préhistoire, notamment pour la période précédant l'écriture, elle le « fascine », car il la trouve meilleure que la période où apparaît cette dernière : « La préhistoire... Cette période chronologique qui va de l'apparition de l'homme jusqu'à celle de l'écriture me fascinait. Seulement, c'est après que cela devient répugnant » (p. 43)

Ne trouvant rien à faire qu'à errer et aller ça et là, Zoheir s'interroge sur le temps, il trouve, par ailleurs — là encore nous nous trouvons dans une situation paradoxale — que quelque chose avance, mais pas le temps :

« J'ai fumé [...] en écoutant un bruit claquant et obstiné dans mon dos. Les secondes passaient, normal, mais pas le temps [...] c'est bien ce que je me disais: quelque chose passait, mais ce n'était pas le temps. Impossible » À *l'ombre de soi*, (p. 174)

À la fin du récit, juste avant d'assassiner Danièle, Zoheir se trouve seul, dans l'appartement, à parler du temps. C'est le tic-tac du réveil qui l'avait stimulé et suscité cette réflexion sur le temps, et il a même envie de lui tirer dessus :

« J'ai entendu ce tic-tac Je l'ai écouté, en fumant, sans savoir exactement où il était. Puis je me suis levé et je l'ai cherché. J'ai fini par le retrouver, peu après, dans la cuisine, au milieu de la vaisselle. Quand je l'ai vu, j'ai eu une envie intense de lui tirer dessus » À *l'ombre de soi*, (p. 180)

Zoheir nous fait part de ses pensées sur le temps, son origine, sa nature, son mode, sur le passé, le présent et le futur :

« Qui a inventé le temps? Pourquoi passerait-il de cette façon-là et non d'une autre? Il ne s'est pas inventé tout seul quand même. Et qui dit qu'il passe d'abord, qui? Le monde entier! Le monde des vivants, des calendriers et des anniversaires. Oui, monsieur. Demain, c'est tant d'heures. Demain, c'est le futur, donc le temps passe. Hier, c'était le passé, donc le temps passe également. Comme c'est simple et bienfait, comme c'est vrai...Le temps des hommes est partout, sur du papier, accroché aux murs, aux poignets. Le passé, en revanche, est derrière nous » *À l'ombre de soi*, (p. 180)

Il revient, par la suite, sur le passé, nous disant qu'il « se moque » des hommes, tout autant de comparaisons de paradoxes et de délires ; installant chez le lecteur comme un parcours interprétatif assez sinueux :

« Ce temps-là passe aussi, bien sûr, mais à reculons? [...] Il doit être plus intéressant alors. Plus moqueur aussi. Parfois c'est vrai, il nous rit au nez, ce passé-là. D'autres fois il nous sourit avec des yeux qui n'expriment rien : il passe son bonhomme de chemin, comme ça, naturellement. Il se détache de nous, s'éloigne et s'anéantit, sans faire de bruit, sans tic-tac, sans gaspillage de papier ni baratin. Voilà le temps : vide et il ne contient rien. La terre... L'univers...Cinq, vingt milliards d'années...C'est admirable, les hommes. Ils n'ont jamais pensé à le peser, ce temps, par exemple, pour en faire une matière comestible, ou un liquide, n'importe quoi mais quelque chose que l'on pourrait voir de nos yeux, et toucher avec nos doigts, quelque chose que l'on pourrait offrir dans des paquets cadeaux les soirs de réveillon. Mais si, mais si: le passé n'a plus d'importance que l'avenir.» *À l'ombre de soi*, (p. 180)

La préoccupation première de Zoheir est de lutter contre le temps, et s'il y avait une « quête », au sens « greimassien » du terme, ce serait le fait de « tuer le temps » : « J'ai eu l'envie de lui avouer —à Laure— que je n'avais aucun autre but dans la vie, aucun, que celui de tuer le temps » (p. 118). Ce vide dont souffre ce personnage, ce manque d'occupations et de préoccupations, serait aussi une quête, une quête de soi.

Ainsi, quand il passe la nuit chez son amie Anne, cette dernière lui propose de jouer aux échecs, Zoheir y consent sans hésiter, trouvant que cela lui permettrait de « passer » le temps : « On s'en fout qui gagne. L'important c'est de s'amuser...de passer le temps. N'est-ce pas ? » J'étais d'accord avec elle,

naturellement » (p. 46)

Ennemi numéro *un* de Zoheir, le temps est un tourmenteur pour lui : « Il me semblait que l'heure avançait à rebours. C'était un calvaire » (p. 72)

Et dès qu'il s'agit d'attendre, Zoheir ne dissimule pas sa contrariété et son ennui : « J'ai pensé avec ennui qu'il me restait trois ou quatre heures à tuer avant d'aller rejoindre Anne » (p. 66)

Il semble le haïr jusqu'au point où il ne veut même pas en parler, comme dans la discussion avec Anne où cette dernière lui demandait comment il faisait pour tuer le temps : « Elle m'a pressé de lui raconter comment je faisais pour » tuer le temps ». Voilà un sujet, par exemple, que j'aurais bien aimé éviter » (p.41)

Nous avons constaté dans ce chapitre consacré à l'analyse thématique et discursive, que ce sont pratiquement les mêmes thèmes qui reviennent d'un roman à l'autre. Ce qui saute aux yeux après l'analyse, c'est l'omniprésence du thème de la religion qui est traité avec dérision et qui constitue le premier objet dénoncé.

L'analyse thématique nous a permis de voir clairement que plusieurs thèmes sont traités par opposition à d'autres, dans ce sens qu'un contraste naît de cette juxtaposition. D'abord la religion musulmane qui est conçue comme violente et arriérée dans le monde arabo-musulman par opposition à la laïcité à l'occidental, de même que pour la liberté, sexuelle ou la liberté d'expression.

Outre ce parallèle entre Occident et Orient, nous avons pu remarquer aussi que les sujets traités dans l'œuvre « sarroubienne » sont, d'une part des sujets d'actualité tels que l'immigration face au problème de l'intégration, et de l'autre des sujets « tabous » dans le monde arabo-musulman tels la sexualité, la religion, la politique ou encore des sous-thèmes, tel la psychanalyse ou celui du voile.

Nous avons constaté entre autres que le choix des thèmes se justifie par le fait de vouloir opérer une scission avec l'identité d'origine en traitant de tous les symboles qui la constituent et le fait de vouloir dénoncer une réalité qui est celle de l'Algérie, en particulier et le monde arabe en général.

## CHAPITRE II

*La condition de l'immigré en France*

Dans le deuxième chapitre nous donnerons dans un premier lieu un aperçu sur la littérature beur et son évolution, puis nous nous pencherons sur les conditions de production de l'œuvre « sarroubienne », en vue de la contextualiser.

Ce chapitre est la prolongation de la question de l'intégration et de la situation des immigrés en France. Nous donnerons un aperçu sur l'immigration maghrébine en France, en vue d'avoir une idée sur cette histoire des immigrés en France et la politique de la France vis-à-vis de ces derniers dans le but de la rapprocher de notre corpus.

Nous traiterons de la question de l'immigration, mais cette fois dans le corpus en étudiant le rapport entre les personnages ou plutôt le rapport entre les communautés, la communauté française et la communauté maghrébine en France.

## 1. Début de la littérature « beur<sup>45</sup> » et son évolution

On associe souvent la genèse de la littérature « beur » à la marche des beurs qui a eu lieu en décembre 1983 comme le confirme l'auteur de l'article paru le 05 novembre 2005 au journal *Le Matin*, et qui constitue un commentaire d'un ouvrage consacré à l'« identité de cette littérature » en mettant en exergue le problème de l'identité comme « fond commun » entre la quasi-totalité des écrits « beurs » :

« Décembre 1983 reste une date mémorable quant aux fondements de ce fait à travers la marche des beurs, ayant constitué le baptême de feu pour cette nouvelle donne qui a commencé à s'imposer au fil des années pour devenir une composante réelle de la littérature française. [...] les écrivains beurs, dont les écrits relatent, dans la majorité des cas, les circonstances de leur vécu, fruit social de leurs parents et de leur aboutissement à un certain déterminisme dans le devenir des jeunes issus de l'immigration<sup>46</sup>. »

Selon l'auteure de cet article, les romans « beurs » ont tous pour commun de relater le vécu des immigrés et leur quête identitaire, comme elle revient sur les problèmes socioculturels auxquels sont confrontés ces derniers. Elle rejoint par là la quasi-totalité des auteurs auxquels nous nous sommes référé pour cette synthèse des travaux qui ont été réalisés sur le corpus beur :

« Ce vécu qui se résume dans leur confrontation quotidienne au racisme, au désespoir, à la quête identitaire, entre autres. Des sujets leur tenant à cœur et qu'ils essayent de dévoiler et de résoudre dans leurs récits. Il en découle une écriture très spécifique par son genre et sa thématique, se démarquant des autres par son style brut et très révélateur où les faits réels sont traduits intégralement par l'écrit. [...] le profil

---

<sup>45</sup> Nous ne traitons pas du problème de classification de cette littérature, car c'est une question assez complexe. On reproche souvent aux critiques le fait de ne pas considérer cette littérature comme étant une littérature française à part entière, car la majorité des écrivains dits « beurs » sont nés et ont grandi en France, donc Français, d'autant plus que ces derniers ont la nationalité française. Cette appellation est souvent ramenée aux origines de l'écrivain.

<sup>46</sup> Ouafaâ Bennani, « L'identité en suspens, à propos de la littérature beur », in *Le Matin*, 5 novembre 2005  
[<http://www.bladi.net/7351-un-ouvrage-sur-l-identite-beur.html>] (Page consultée le 10 octobre 2008).

général des écrivains beurs, dont les œuvres racontent les tensions socioculturelles qu'ils connaissent quotidiennement. Il en ressort des livres autobiographiques révélant les crises et les déboires qu'ils vivent dans le pays d'immigration où se confondent différents problèmes liés à la religion, à la langue, au racisme, à l'école, à l'amitié, à la peur, au retour au pays et beaucoup d'autres<sup>47</sup>.»

Longtemps après son émergence, à partir des années 1980, la littérature dite « beur(e) » ne cesse de nourrir la polémique, autour de sa légitimité, comme l'illustre H. Sebki<sup>48</sup> dans « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" », mais aussi et surtout autour de sa « francité ». Cet espace littéraire est non seulement dénié, mais stéréotypé.

Or, certains textes récents, dont ceux de K. Sarroub démontrent que les écrivains « beurs » sont aussi habiles à franchir les paramètres du « communautarisme » dans leurs écrits, en traitant de thèmes aussi universels que celui de la condition humaine dans son ensemble, de l'absurde<sup>49</sup> ou de l'interculturel.

Sont désignés par littérature "beur", les écrits des auteurs issus de la deuxième génération de l'immigration maghrébine en France ou de ceux qui y sont depuis leur enfance.

Le mot "beur" vient de l'inversion des syllabes du mot "arabe" : a-ra-beu qui donne beu-ra-a, puis "beur" par contraction, bien que relevant du verlan, il s'est « vernalisé » une fois encore, donnant naissance au mot "rebeu". Ces deux mots désignent les descendants des émigrés d'Afrique-du-Nord, qui sont installés en France ou ceux qui y étaient arrivés depuis leur plus tendre enfance comme c'est le cas de Karim Sarroub qui certes est né en Algérie, mais dont le père était déjà

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Habiba Sebki, Université de Western Ontario, Canada. « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1<sup>o</sup> semestre 1999.

[<http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebki.htm>] (page consultée le 10 octobre 2008)

<sup>49</sup> Dans une étude antérieure, nous avons tenté de montrer que le premier roman de K. Sarroub s'interroge sur la condition humaine dans son ensemble en traitant de la question du temps, du vide et du sens de la vie. « L'écriture de l'absurde dans *A l'ombre de soi de Karim Sarroub* », in *Algérie Littérature/Action*, Paris, n° 125-126, nov. déc. 2008.

installé en France. En outre Sarroub est né français. Il a partagé son enfance entre la France et l'Algérie, puis il a décidé de s'installer en France à l'âge de seize ans, de même que ce dernier ne maîtrise pas l'arabe véhiculaire, il sait à peine écrire son nom et prénom dans cette langue.

Bien que d'expression française, cette littérature dite « beur », selon les termes de Habiba Sebkhî, pose un problème de « légitimité » au sein des institutions et ce, de par son « illégitimité esthétique qui fait l'unanimité chez les critiques »<sup>50</sup> jugement parfois assumé par les écrivains « beurs » eux-mêmes, Farida Belghoul, qui, dans *Actualité de l'Emigration*<sup>51</sup> estime que : " La littérature en question, est globalement nulle [...] Elle ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales », de même que cette « illégitimité » est due « au caractère autobiographique de témoignage.»<sup>52</sup> Elle avance, par ailleurs, que l'autre forme d'illégitimité de ces textes est l'absence du père et que même si ce dernier est présent physiquement, il n'a pas d'autorité réelle.

Charles Bonn, quant à lui, trouve que « Les textes beurs qui ne répondent pas à cet archétype du témoignage autobiographique non-distancié existent, mais ils sont immédiatement marginalisés par la critique ou par l'édition<sup>53</sup> »

Dans *Un espace littéraire émergent*, un volume qui constitue le premier tome des Actes du Colloque : *Littérature des immigrations en Europe*<sup>54</sup> qui a rassemblé d'autres universités, notamment maghrébines ; il était question, à la fois du « phénomène littéraire récent », qu'est le roman issu de la seconde génération d'immigration maghrébine en France et en Belgique et du problèmes que soulève

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Belghoul Farida, *Témoignage d'une condition*, in *Actualité de l'Emigration*, 11 mars 1987, p. 24.

<sup>52</sup> Habiba Sebkhî, *Loc. cit.*

<sup>53</sup> BONN, Charles, *L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance*, in *Littératures autobiographique de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux ( 22-23 mai 1994), sous la direction de Martine Mathieu, l'Harmattan, 1996, p. 222.

<sup>54</sup> Actes du colloque : *Littératures des immigrations en Europe*, Université Paris Nord, du 19 au 21 décembre 1994.

cet espace littéraire qui « n'est pas reconnu comme tel », mais en plus, « non licite dans une certaine mesure ».

Les deux premiers ouvrages critiques sur la littérature « beur » sont ceux de Alec Hargreaves et de Michel Laronde. Dans le premier, l'auteur insiste sur le qualificatif de « littérature mineure » qui était appliqué à cette dernière, même si cette littérature n'a pas encore produit de textes de qualité littéraire indiscutable comme fut le cas pour *Nedjma* de Kateb.

Le deuxième auteur estime que le roman « beur » est le seul discours romanesque à rentrer dans la catégorie des « discours décentrés » qui sont produits par des écrivains partiellement « exogènes », à l'intérieur d'une culture dominante et dans ce sens où, ce discours représente des décalages idéologiques et linguistiques, Michel Laronde, plaidait, cependant, pour une analyse de la langue et de la rhétorique, à l'instar de Abdallah Mdarhri-Alaoui qui prônait l'analyse stylistique et narratologique de ces textes afin de les considérer comme des « textes littéraires à part entière ».

Moussa Lebkiti<sup>55</sup> trouve que cet espace d'écriture est un espace de l'oral dans une culture où domine davantage l'écrit ou, plus encore, l'image ; toutefois, il pose la question : « Y a-t-il meilleure illustration de la vitalité de l'oral dans cet espace non encore codifié où s'élabore peut-être aussi une expression nouvelle de la Société européenne elle-même ? Il conclut en disant qu' « on entre ici dans le Roman familial d'une écriture bâtarde, comme toute écriture émergente et là se pose le problème de la filiation. »

Où classer cette littérature ? Du point de vue de sa classification, la littérature « beur », selon H. Sebkiti, ne partage pas tous les caractères de la « littérature de l'exiguïté », mis à part le trait de l'oralité, car celle-ci partage la langue, non pas de la minorité, mais de la majorité: "La littérature beur subit un classement [...] dont le critère se réfère [...] à l'origine et à la seule nationalité des parents des

---

<sup>55</sup> Moussa Lebkiti, « Point de vue », [[http://www.lebkiti.com/HTML/Charles\\_bonn.html](http://www.lebkiti.com/HTML/Charles_bonn.html)]

écrivains. »<sup>56</sup> Elle n'est pas non plus une « littérature minoritaire », car « une littérature minoritaire n'est pas nécessairement l'expression d'une minorité ». Elle est moins encore une « littérature mineure », selon le concept deleuzien, car ces écrivains « font du français un usage maternel, mais qui aussi, dans leur très grande majorité, ne maîtrisent que le français... »

Plus loin, H. Sebkhî estime que cette dernière, ne pourrait être taxée de « littérature migrante », car cela supposerait que l'écrivain aurait émigré d'un pays d'origine vers un autre pays ou que celle-ci parlerait d'un « deuil », d'une « perte » d'une « dépossession nostalgique du pays, des origines », or ces écrivains sont nés en France et il n'y a « aucune trace de cela dans la littérature beur dont la production révèle une mémoire du pays d'origine fictive et un solide ancrage dans l'Ici<sup>57</sup>. »

À la fin, elle avance encore que « l'on pourrait pas, là encore, la considérer comme postcoloniale de par le fait qu'elle n'a de position, ni positive ni négative, de l'état colonial est qu'elle n'est qu'une revendication de la place du citoyen dans la société française<sup>58</sup>. »

La littérature « beur » se voit exclue du champ littéraire français. Les écrivains « beurs » se trouvent évincés socialement, mais aussi culturellement, selon Hargreaves, Alec G :

« Mon point de départ dans cette intervention est un autre type de déplacement : celui de l'exclusion, c'est-à-dire le fait de refuser la place à une parole ou à une personne. Ce phénomène touche aujourd'hui les populations issues de l'immigration algérienne en France tant sur le plan social que sur le plan culturel. Ces populations constituent l'exemple type des minorités post-coloniales qui subissent une très forte stigmatisation aux yeux de la population majoritaire<sup>59</sup>. »

---

<sup>56</sup> Habiba Sebkhî, *Art. cit.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> HARGREAVES, Alec G, « Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2004, p. 27.

On voit très clairement que le communicant ramène cette exclusion à vision postcoloniale qui stigmatise le colonisé en lui conférant un statut d'être inférieur.

Les « forces de l'exclusion » et le sentiment du rejet, selon cet auteur, sont motivés, notamment au sein de l'extrême droite, par le désir de l'« épuration » de la culture nationale, ainsi Catherine Mégret, élue maire de Vitrolles en 1997 exprime la volonté de « mettre de l'ordre dans la culture », ou encore son époux Bruno, numéro deux du F.N, qui énonce : « Si nous voulons renvoyer les Arabes, les Africains et les Asiatiques chez eux, ce n'est pas par haine, mais c'est parce qu'ils polluent notre identité nationale<sup>60</sup>. »

De plus de cette exclusion de l'espace social, chômage, racisme et marginalisation, les immigrés se voient exclus aussi de l'espace culturel, l'université, au même titre que les maisons d'éditions, ont du mal à reconnaître la participation des écrivains issus de cette minorité sociale à la création artistique. Ces écrivains, comme l'estime H. Alec. En plus de cette exclusion, étant pourtant Français, ils voient leur littérature subir le même sort que subit leur statut social, la stigmatisation et la marginalisation :

« Les auteurs nés en France de parents immigrés algériens, qui sont à la fois juridiquement Français et dans le sens le plus littéral de natifs de France, sont très souvent classés comme autres que Français par les éditeurs, bibliothécaires et libraires, qui les renvoient sur les rayons de la littérature « francophone » ou « maghrébine », si ce n'est dans une section « immigration », « sociologie » ou « témoignage », comme s'ils étaient dénués d'intérêt littéraire<sup>61</sup>. »

A. Majumdar Margaret, dans un autre acte du même colloque, traduit cette exclusion en se référant à la vision postcoloniale, et par la volonté de l'ex-colonisateur de se préserver ou de préserver son identité en créant une sorte de barrière contre cette culture qu'il qualifie d'intruse :

« La réalité des rapports économiques, politiques, militaires et culturels entre le Nord et le Sud, ou plus justement, entre un Occident hégémonique et le reste de la planète ;

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

l'immobilité de fait de la plupart des habitants du monde, qui reste figés dans une misère sans issue et sans accès au départ ; enfin la résistance de ceux qui veulent sauvegarder leurs privilèges et leurs statuts à part, en défendant leurs frontières contre les nouveaux-venus, mais aussi les barrières économiques, sociales et culturelles internes qui existent pour empêcher trop de fluidité entre les classes, les castes et les catégories différentes, tout comme les distinctions renforcées par la langue [...] il y a une résistance de la part de ceux qui persistent dans un dualisme, qu'ils ne savent pas désuet, à vouloir continuer à catégoriser la population en « immigrés » et en « Français de souche », ou la littérature en « littérature française » et en « littérature francophone », ou encore, en « littérature algérienne » et « littérature de l'immigration » [...] un nouvel avatar idéologique de la domination hégémonique des puissants du monde. Car une des conséquences de cette vision de l'hybridité du monde postcolonial est de nier la voix des dominés, qui se trouve dans l'incapacité d'exister d'une manière autonome. Ils sont voués à rester imbriqués dans ce rapport de l'hybridité, calquant leurs idées, comme leur comportement sur le modèle du colon ou de l'occidental<sup>62</sup>. »

Dans *Anthologie de la littérature algérienne*, Charles Bonn souligne le fait que les écrivains issus de l'immigration, ont du mal à se reconnaître comme écrivains « algériens » en ce sens que ces derniers se sentent Français et par là même ils se sentent éloignés de cette littérature :

« Ils n'ont probablement pas leur place dans une anthologie de la littérature algérienne, car la plupart d'entre eux ne se reconnaissent plus que de très loin dans l'identité culturelle de leurs parents, mais plutôt dans une identité de banlieues des grandes villes européennes où les 'origines' ethniques ou culturelles cèdent la place à une conscience de marginalité qui n'a que peu de points communs avec les définitions identitaires consacrées<sup>63</sup>. »

Ainsi, Charles Bonn range cette littérature dans un champ autre que le champ littéraire maghrébin en général, et de l'algérien en particulier.

## ***2. Les conditions socio-historiques de l'émergence de l'œuvre de Sarroub***

Afin d'envisager un texte donné comme discours, comme nous l'apprend Georges-Élia Sarfati, dans *Éléments d'analyse du discours*, il faudrait l'insérer

---

<sup>62</sup> MAJUMDAR, A. Margaret, Portsmouth, « Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smail », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2004, p. 109.

<sup>63</sup> BONN, Charles, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Éd. Le Livre de poche, 1990, p. 227.

dans ses conditions de production : « un regard jeté sur un texte du point de vue de sa structuration en langue en fait un énoncé : une étude linguistique des conditions de production de ce texte en fera un discours<sup>64</sup>. »

La première difficulté à laquelle nous nous sommes confronté d'emblée est la question de l'instance énonciative, l'auteur en l'occurrence, au sens où nous ne disposons pas d'éléments biographiques le concernant. Tout ce que nous savons sur lui, c'est qu'il est de Skikda, qu'il est né en 1969, qu'il est psychanalyste et qu'il est athée. L'interview qu'il a accordée à France Inter ne nous livre que peu d'informations sur ses origines familiales ou sa vie en général.

Son premier roman, *À l'ombre de soi* a été pour la première fois en 1998, en France, aux éditions Gallimard, puis en 2001, en Algérie aux éditions Marsa. *Racaille*, son deuxième roman est édité en 2007, chez Gallimard ; et le troisième, *Le Complexe de Mohamed* est édité en 2008, toujours chez Gallimard.

Nous constatons que la publication de l'œuvre de Sarroub recouvre une période s'étalant sur une décennie à peu près, soit de 1998 à 2008<sup>65</sup>. Cependant, à comparer ce temps réel avec le temps de la fiction, nous constatons que l'œuvre fictionnelle recouvre une période trois fois plus importante où Sarroub revient au début des années 90 (un temps réel) dans son premier et deuxième roman, pour finir dans son troisième roman dans un temps futur, à savoir l'an 2020, non sans faire allusion aux années ultérieures.

Les deux espaces ou les deux pays représentés dans l'œuvre sont l'Algérie et la France. Il s'y réfère en retraçant l'histoire des événements sociopolitiques en

---

<sup>64</sup> SARFATI, Georges-Élia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « 128 », 2005, p. 14.

<sup>65</sup> Sarroub est quelqu'un qui aime beaucoup lire, surtout la psychanalyse, mais cela ne l'empêche pas d'être très attaché à l'actualité des deux rives de la méditerranée. Il est très touché par les guerres, l'hégémonie, l'oppression et la répression des peuples.

France, comme celui des émeutes des banlieusards<sup>66</sup>, la question de l'identité nationale qui continue encore aujourd'hui à faire l'objet de beaucoup de débats impliquant toutes les franges politiques en France.

Il se réfère à l'Algérie, en retraçant son histoire dans une œuvre qui couvre à peu près une trentaine d'années, celle de la montée de l'islamisme et de la guerre civile, le terrorisme dans les années 90, jusqu'en 2020, ce qui correspond, dans cette fiction à la « métamorphose » de l'Algérie.

« Racaille », le titre du deuxième roman de Sarroub nous rappelle la fameuse expression proférée par Nicolas Sarkozy, président actuel de la république française et qui était ministre de l'intérieur lors des émeutes des « beurs ». Expression qui a fait le tour de la France et a suscité beaucoup de débats, souvent médiatisés. Expression qui a surtout enflammé les foules d'immigrés ou issus de l'immigration et qui a surtout poussé les politiciens et intellectuels français à s'interroger sur cette frange sociale.

### ***3. La France et la question de l'immigration***

Avant d'aborder la question de l'immigration<sup>67</sup> et la politique française et sa conception de l'intégration des immigrés, revenons un peu en arrière pour retracer l'historique de l'immigration maghrébine en France.

Différents intervenants du monde scientifique, politique, pédagogique, se sont penchés sur l'histoire de l'immigration ; Benjamin Stora<sup>68</sup> ; des sociologues

---

<sup>66</sup> Les émeutes de 2005 dans les banlieues françaises sont des violences urbaines qui ont commencé à Clichy-sous-Bois le 27 octobre 2005 puis se sont répandues dans un grand nombre de banlieues pauvres à travers la France. L'état d'urgence a été déclaré le 8 novembre 2005, puis prolongé pour une durée de 3 semaines. Au 17 novembre, la police déclare être revenue en situation normale. L'élément déclencheur de ces événements est le décès de deux adolescents de Clichy-sous-Bois, Zyed Benna (17 ans), et Bouna Traoré (15 ans), morts par électrocution dans l'enceinte d'un poste source électrique alors qu'ils étaient poursuivis par la police, malgré les premières déclarations contraires du ministre de l'Intérieur Nicolas Sarkozy qui a ensuite demandé un rapport de l'IGS. À ce jour, les circonstances exactes de ce drame n'ont pas encore été éclaircies, notamment les raisons de la fuite de ces adolescents.

<sup>67</sup> L'immigration se définit comme le fait de séjourner de manière durable ou de s'installer définitivement dans un pays étranger. L'immigration est un phénomène très étroitement encadré par les droits nationaux qui établissent un ensemble de règles applicables à l'entrée et au séjour de personnes d'origine étrangère sur le territoire national.

comme A. Sayed<sup>69</sup> ; des cinéastes comme Y. Benguigui<sup>70</sup>. Ils ont travaillé sur la mémoire de l'immigration, il y a eu différentes initiatives sur le plan historique, sociologique, associatif et cinématographique.

L'objectif de toutes ces démarches, est de donner la parole aux immigrés « les oubliés de l'histoire » ; qui ne sont pas pris en considération, ni d'un point de vue historique, ni politique, ils vivaient complètement en marge de la société, à la périphérie de la société, ils étaient coupés de leurs pays d'origine, de leurs racines, de leurs cultures et ils étaient aussi éloignés de la culture du pays d'accueil, ils étaient donc menacés d'acculturation et risquaient la situation grave de « l'ensauvagement » la perte du repère essentiel de toute personne ainsi que des troubles de l'identité du fait des problèmes graves occasionnés par la situation d'immigration.

En effet l'immigration est un phénomène universel, il remonte à la nuit des temps même s'il prend des formes différentes d'une époque à l'autre. Cette reconnaissance est fondamentale et constitue un préalable intellectuel à toute réflexion contemporaine sur le sujet. De ce fait l'immigration demeure un sujet à controverse et à débat récurrent.

Le thème de l'immigration, après la décolonisation est considéré comme un des sujet les plus sensibles de la vie politique dans toute tendance (droite, gauche, extrême-droite, etc.) Après plusieurs générations installées en France, on parle encore d'enfants issus de l'immigration, alors que se sont des enfants qui se perçoivent comme étant Français à part entière.

---

<sup>68</sup> BENJAMIN STORA est né en Algérie, à Constantine, en 1950. Il est professeur de l'histoire du Maghreb et de la colonisation Française et co-dirige l'Institut Maghreb Europe à Paris III St-Denis depuis 1990, il a écrit ; *Dictionnaire Biographique de militants*.

<sup>69</sup> ABDELMALEK SAYAD est né en Kabylie en 1933 et mort en 1998 en France, c'est un sociologue Franco-algérien, directeur de recherche au CNRS et à l'école des hautes études en science sociale, il a écrit *La crise le l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Edition de minuit.

<sup>70</sup> YAMINA BENGUIGUI est née à Lille le 9 avril 1957, c'est une réalisatrice Française d'origine Algérienne elle est membre du conseil de Paris et adjointe (apparentée PS) au maire de Paris, chargée des droits de l'homme et de la lutte contre les discriminations.

On débat à propos de leurs intégration totale, on parle aussi « d'enfants des cités », d' « étrangers », d' « allogènes », de « jeunes des banlieues », de « Franco-Maghrébins », de « Franco-Algériens », de « musulmans », ou d' « Africains », etc. Ils sont des enfants de cultures différentes des enfants qui sont donc « inassimilables ».

Nous nous sommes cantonné pour retracer l'histoire de l'immigration maghrébine en France sur un ouvrage de Charles-Robert Ageron, intitulé *L'immigration maghrébine en France* pour sa richesse, notamment sur le plan statistique relatif à la présence maghrébine en France, qui, selon cet auteur est liée primordialement à un rêve, le rêve de retrouver en France le « paradis des hommes », comme on disait autrefois :

« Le sous-développement, le sous-emploi et la surpopulation du Maghreb n'ont pas été les seuls mobiles qui poussaient ses pauvres à franchir la méditerranée. Dans l'imaginaire de l'émigrant, en revanche, gagner le « paradis des hommes » fut un beau moyen d'émancipation<sup>71</sup>. »

Le rapport des Maghrébins et de la France est d'autant plus puissant que ces derniers constituent la communauté étrangère la plus importante en France, selon les termes d'Ageron : « La plus importante communauté étrangère que la France ait jamais connue. Avec près de 1300000 Maghrébins recensés à la fin de 1979<sup>72</sup>. »

Le début de l'immigration maghrébine en France remonte au tout début du XX<sup>e</sup><sup>73</sup> siècle, plus exactement lors de la première guerre mondiale<sup>74</sup> (1914-1918), et ce sans compter les quelques dix milles ouvriers qui s'y trouvaient avant cette

---

<sup>71</sup> CHARLES-Robert, Ageron, *L'immigration maghrébine en France*, op. cit., p. 59.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la France, a la démographie languissante, fait appel à la main-d'œuvre étrangère, dès la Première guerre mondiale. Ainsi, le ministère de l'Armement recrute des Nord-Africains.

<sup>74</sup> Une grande mosquée fut érigée à Paris en l'honneur des combattants « musulmans » en signe de reconnaissance à ces derniers.

période. Selon le passage ci-dessous, ces ouvriers n'étaient pas par l'immigration :

« Que les tout premiers travailleurs algériens soient venus à l'appel d'employeurs métropolitains, cela ne fait aucun doute. Mais le mouvement migratoire fut alors très limité : à peine 10000 ouvriers pour toute la période antérieure à la première guerre mondiale (1914-1918). Durant celle-ci, il va sans dire que les pouvoirs publics, qui recrutaient de la main d'œuvre jusqu'en Chine, n'hésitèrent pas à exiger de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie, des travailleurs « volontaires » ou requis [...] Malgré les rapatriements autoritaires, quelque 36000 ouvriers recensés demeuraient en France<sup>75</sup>. »

Le début d'une réflexion autour de l'immigration en France ne va commencer qu'avec la deuxième guerre mondiale et après cette guerre, avec la Commission Monnet et ce pour le combat d'abord, puis pour la reconstruction de la France :

« Ce fut seulement après la seconde guerre mondiale qu'apparut l'idée d'une politique d'immigration raisonnée. La commission du plan Monnet envisageait de faire venir jusqu'en 1949, et pour des raisons surtout politiques, 90000 Nord-Africains sur les 310000 travailleurs immigrés jugés nécessaire à la reconstruction [...] on comptait 180000 arrivées d'Algériens en 1962, 262000 en 1963, 269000 en 1964.»

Dans son ouvrage *L'immigration maghrébine en France*, A. Charles-Robert, nous laisse sous-entendre que la communauté algérienne est assez renfermée et repliée sur soi et demeure très attachée à sa culture et sa religion, bref, de son identité :

« Des origines (1905-1910) à la fin de la décennie 1940, l'immigration en France est le fait seul des hommes seuls, mais non isolés. Ces hommes le plus généralement mariés mais venus sans femmes, ni enfants, agissant dans un cadre communautaire encore très solide<sup>76</sup>. »

---

<sup>75</sup> CHARLES-Robert, Ageron, *L'immigration maghrébine en France*, op. cit, p. 61.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 61.

L'ouvrage d'Ageron laisse croire que l'intégration des immigrés fut d'abord refusée par ces derniers qui entendaient conserver leur culture, et surtout leur origine, c'est-à-dire l'arabité et leur religion, cet auteur s'appuie sur les propos mêmes des ouvriers maghrébins :

« Même les militants ouvriers refusaient leur intégration au mouvement ouvrier français suspect de servir les desseins du colonialisme ou du communisme [...] Migrants temporaires, repliés sur eux-mêmes, ils entendaient condamner tout l'environnement et ne pas céder aux pièges de l'entre-aide et de l'assistance : « Nous sommes contre l'assimilation. Nous tenons à rester Arabes et Musulmans. De 1962 à 1978, 9449 Algériens seulement auraient acquis volontairement la nationalité française. En revanche, on ignore combien ont été atteints par la naturalisation automatique<sup>77</sup>. »

L'histoire de l'immigration va connaître un véritable tournant dans les années 50-60 : c'est l'arrivée des femmes maghrébines en l'occurrence et un afflux surprenant<sup>78</sup> :

« Le solde migratoire calculé de fin 1954 à fin 1960 enregistrerait déjà 17198 femmes et 30573 enfants algériens pour 125057 hommes. Dès 1961, on évaluait à quelque 78000 le nombre des enfants algériens présents en France, dont 10000 arrivés dans l'année. En 1968, on recensait 76760 femmes algériennes et 154000 enfants. Désormais, plus de 60 % des nouveaux immigrants arrivent avec leurs épouses et leurs enfants et s'installent sans esprit de retour<sup>79</sup>. »

L'attitude des Français, entre besoin : guerre et travaux de reconstruction, et climat d'insécurité enclenché par les immigrés :

« L'accueil des métropolitains, fait de curiosité et de sympathie dans les années 1910 à 1918, se nuança d'inquiétude après la première guerre

---

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 67.

<sup>78</sup> « À en croire les évaluations du ministère de l'Intérieur, le nombre des Algériens présents en France se serait accru de 190200 entre 1948 et 1957 et de 248600 de 1958 à 1967. Dans la décennie 1968 à 1977, la progression aurait été de 267572, la colonie algérienne passant de 562000 à 829572. » CHARLES-Robert, Ageron, *L'immigration maghrébine en France*, op. cit. p. 66.

<sup>79</sup> *Ibid*.

mondiale. Favorables aux ouvriers algériens pour des raisons patriotiques, les Français s'alarmèrent de leur afflux dans l'après-guerre, du nombre de leurs chômeurs et de leur politisation révolutionnaire. D'autre part, la grande presse, en soulignant et en grossissant les méfaits de quelques grandes villes, l'organisation d'un contrôle policier et un réflexe d'hostilité entre les deux communautés. »

Dès le début de son histoire l'immigré algérien en France est en proie à l'exclusion, au racisme et ce qui nous apprend aussi l'auteur de cet ouvrage et c'est ce qui est encore d'actualité, c'est le rapport au service de l'ordre, c'est-à-dire la police<sup>80</sup> :

« Déjà pendant l'entre-deux-guerres, la presse algérienne de langue française faisant volontiers écho aux doléances d'ouvriers déçus et à leur colère contre la surveillance policière. Ces thèmes misérabilistes ou revendicateurs devaient être largement exploités par la presse nationale au Maghreb. À l'en croire, l'émigration n'était point une nécessité mais le fruit d'une politique maligne. Trompés, démoralisés, les migrants étaient « attirés par le vice, l'alcoolisme et la débauche ». victimes du racisme français, ils subissent « une exploitation éhontée de la part d'un patronat avide et rapace » et étaient l'objet de mesures discriminatoires en ce qui concernait la sécurité sociale, le logement et la formation professionnelle<sup>81</sup>. »

C. Ageron ramène cette attitude à une hostilité croissante après les années 50, comme il développe l'idée selon laquelle la France n'avait plus besoin de cette population et qu'elle pouvait bien s'en passer :

« Dans les premières années de l'après-guerre (1945-1950), l'hostilité de l'opinion française à l'égard de l'immigration surtout maghrébine s'accrut d'une manière que les sondages permirent pour la première fois de mesurer. Avec les débuts de la croissance économique, le public français, peut-être rassuré, parut considérer d'un œil moins soupçonneux l'arrivée des travailleurs migrants. Dans les années de prospérité qui suivirent, on les acceptait assez facilement puisqu'ils permettaient aux travailleurs français d'abandonner certains travaux pénibles ou les emplois les plus mal payés.

---

<sup>80</sup> Les immigrés de la banlieue se plaignent toujours de la « sur-surveillance » par les services de police français à leur égard. Azouz Begag lui-même s'en plaint : « Je suis de cette génération qui a subi les humiliations, celle des « refoules » devant les entrées de discothèques, des agences de location d'appartements [...] **des contrôles de police abusifs et provocateurs.** », BEGAG, Azouz, *L'Intégration*, *op. cit.* p. 11.

<sup>81</sup> CHARLES-Robert, Ageron, *L'immigration maghrébine en France*, *op. cit.* p. 68.

Toutefois, les comportements racistes des milieux populaires s'affichent peut-être plus visiblement du fait de la guerre d'Algérie et du rapatriement des Européens d'Afrique du Nord. Ils n'ont n'étaient pas moins minoritaires et ne justifiaient pas les compagnes très alarmistes de la presse algérienne. »

Un sondage de septembre 1979 montre que 44% des Français trouvent que la solution la plus efficace contre le chômage, c'est celle de l'extrême droite, à savoir le renvoi des immigrés chez eux :

« Le refus opposé par les Algériens installés en France à la naturalisation française, si compréhensible qu'il soit eu égard au passé du colonialisme, ne devrait pas être encouragé par leurs amis français. « le droit à la différence », c'est en pratique le maintien du ghetto, c'est le refus opposé à la « deuxième génération » – ou aux générations suivantes — de s'intégrer à la communauté française. Or le dilemme existe : ou bien les Maghrébins s'adapteront à la civilisation française, ou bien ils resteront une minorité sur le qui-vive, exposés à toutes les vagues de la xénophobie et à tous les ressacs de l'histoire<sup>82</sup>. »

Après, les accords d'Évian, en 1962, envisagent que « les ressortissants algériens résidant en France et, notamment, les travailleurs, auront les mêmes droits que les nationaux français, à l'exception des droits politiques ». Ils pourront circuler librement entre la France et l'Algérie.

Les Français pensaient que cette mesure faciliterait le retour des travailleurs algériens après l'indépendance de leur pays. Or, elle a entraîné un mouvement migratoire de travailleurs algériens pour la France. En 1964, la France a mis en place un contingentement des arrivées de travailleurs algériens. Le statut des ressortissants algériens est aujourd'hui régi par un accord international franco-algérien signé le 27 décembre 1968<sup>83</sup>. En 1975, les Algériens sont le second

---

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> (Accord franco algérien du 27 décembre 1968 relatif à la circulation, à l'emploi et au séjour des ressortissants algériens et de leurs familles. Le GISTI propose une version consolidée de l'accord [archive] (2001).

groupe d'étrangers le plus important en France, avec un taux de 20% des immigrants.

Une étude menée en Isère montre que deux tiers des mineurs délinquants sont d'origine étrangère<sup>84</sup>, une autre étude, dans le magazine *Le Point* publiée le 24 juin 2004, montre que les étrangers représentaient 12 241 détenus dans les prisons françaises, sur une population carcérale de 55 355 personnes<sup>85</sup>. Sachant qu'il n'y a que peu d'immigration en Isère, 6,1% de la population. L'étude indique encore que ce phénomène n'est pas spécifique à ce département. En 2000, l'INSEE a montré que 40% des détenus français sont d'origine étrangère, dont 25% d'origine Maghrébine<sup>86</sup>.

Nous n'avons qu'à nous référer à la figure et au statut de l'immigré, par exemple, dans le cinéma français : ce dernier ne reçoit que des rôles, assez stéréotypés d'ailleurs, de brigand, délinquant, et comme le remarque Y. Gastaut, « des rôles de fauteur de troubles » :

« Fonction miroir, l'immigration est utilisée pour mieux mettre l'accent sur les travers d'une société française rongée par le racisme. Unions impossibles, univers de délinquants et de banlieues. Inimitiés, échec de la mixité à cause de conflits culturels, délinquants et meurtriers : les images négatives de l'immigré reposant sur des stéréotypes [...] L'image de l'immigré délinquant, bandit ou proxénète se retrouve dans la plupart des films [...] des « dealers » maghrébins sont poursuivis par la police dans *La balance*, de Bob Swaim (1982) ou dans *Les ripoux* (1984) puis *Les ripoux II* (1990), de Claude Zidi. Le gang tunisien de la drogue [...] la plupart des rôles des petits délinquants sont tenus par des Maghrébins. L'immigré fauteur de troubles [...] le choix de l'immigré n'est pas innocent lorsqu'il s'agit de mettre en scène des personnages négatifs »<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> <http://web.upmf-grenoble.fr/cerat/Recherche/PagesPerso/RocheFrance5LeMonde15-04-04.pdf>

<sup>85</sup> « Délinquance: Les statistiques qui dérangent », in *Le Point*, le 24 juin 2004, n° 1658, p. 28.

<sup>86</sup> <http://web.upmf-grenoble.fr/cerat/Recherche/PagesPerso/RocheFrance5LeMonde15-04-04.pdf>

<sup>87</sup> GASTAUT, Yvan, université de Nice, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, *Figures et présence des immigrés dans les médias : Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990) Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration*, avril 2004, site consulté le 27-11-09. *Revue-plurielles.org : Le portail des revues de l'interculturalité*.

[http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=zoom&no=7&no\\_article=2456](http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=zoom&no=7&no_article=2456)

<sup>(34)</sup> GODARD, Roger et autres, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Éd. Armand Colin, 1997, pp. 272-274.

Même Sarroub n'échappe pas à cette représentation, ainsi dans *Racaille*, quand Mohamed est face aux contrôleurs, il prétend que son portefeuille lui a été volé pour se justifier, et il n'hésite pas à leur dire que celui qui le lui avait serait soit un arabe soit un noir : « On m'a volé mon portefeuille. Je suis victime d'un vol de portefeuille, monsieur le contrôleur. Comme vous le savez, ça ne peut être qu'un Noir. Ou un Arabe. Le type doit être toujours dans le train. Il faut appeler la police. » p. 133-134.

La situation des beurs, telle quelle est représentée dans la littérature beur ne semble pas se différencier de celle qui est vraiment vécue et si on se référait aux travaux réalisés par les différents sociologues ayant travaillé dessus et en recourant à la politique française adoptée afin d'exclure cette frange sociale, on se rendrait compte que ces « Français issus de l'immigration » ont été des proies à exclusion totale touchant à la fois les personnes et leur culture.

La communauté maghrébine en France a fait toujours l'objet d'un rejet, même de la part des chefs d'état français qui se sont succédé, ainsi Jacques Chirac, dans son discours à Orléans, ne cache pas sa détermination à l'égard de la question de l'immigration, notamment maghrébine et affiche clairement ses points de vue qui confortent sans doute la droite ou l'extrême droite française, non sans quelque exagération et ce en évoquant la polygamie :

« Imaginez un travailleur français qui vit avec sa femme, et qui voit sur le palier de son H.L.M, entassées, une famille avec un père, trois ou quatre épouses et une vingtaine de gosses, qui gagne 50.000 francs de prestations sociales, sans naturellement travailler. Ajoutez à cela le bruit, et l'odeur. Et bien, le travailleur français sur le palier devient fou. Et ce n'est pas être raciste que de dire cela<sup>88</sup>. »

---

<sup>88</sup> Discours prononcée par Jacques Chirac à Orléans, le 20 juin 1991, cité par MARX-SCOURAS, Danielle dans « La France de Zebda », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2004, p. 23.

La politique de la France vis-à-vis de l'immigration ne cesse, même après J. Chirac, de s'endurcir et le débat ne semble pas encore terminé encore aujourd'hui, notamment sur le statut des immigrés, Maghrébins surtout sur le sol français.

#### ***4. Rapport entre les personnages***

Nous entendons par « rapport entre les personnages », le rapport entre immigrés et Français. Il faudrait souligner, avant d'aborder la question des rapports entre les personnages, que la quasi-majorité des personnages, dans *À l'ombre de soi* est secondaire.

Il est nécessaire, par ailleurs, de se pencher sur la question même de personnage secondaire et de personnage principal. Autrement dit, quel serait le critère qui nous permet de qualifier les personnages de la sorte. Il semble bien que c'est par rapport à leurs rôles qu'ils jouent au sein de l'histoire ou par rapport à l'action.

Nous avons classé les personnages en personnages «principaux et secondaires» selon le rapport qu'ils entretiennent avec Zoheir et non pas selon les critères susdits, car même si «le jeune homme» a eu affaire directement à Zoheir, il n'en demeure pas moins «secondaire», pareille pour ce qui est d'Anne, de Laure ou de Feras, etc., car, pour ainsi dire, ce sont des personnages que Zoheir rencontre, parfois au hasard, comme le cas du «jeune homme» ou d'Anne, ou «à volonté», comme Georges ou Feras. Cela serait dû, notamment selon L. REECK, à une perte de repères :

« Il s'annonce quasiment impossible pour les protagonistes d'entreprendre leur processus de *Buldung* [...] À la place d'une montée sociale (verticale), les protagonistes dans le *Bildungsroman* beur révisent l'orientation de la mobilité en

se donnant à l'errance (horizontale), qui est la possibilité de rencontres fortuites non prévisibles due en partie à la perte des références familiales et sociales<sup>89</sup>. »

Comme nous avons pu le constater dans le tableau, les personnages «secondaires», abondent. Ils ne sont liés à Zoheir que par l'espace, ils font partie du «décor», de la réalité immédiate que le narrateur tâche de nous transposer telle quelle. Leur fonction n'est pas, comme tous les autres détails, nulle.

Le roman désormais donne à voir une réalité sous toutes ses faces et ne tourne pas le dos à de telles scènes qui font partie de notre quotidien, et nous pourrions bien supposer que ces dernières étaient évincées dans les romans traditionnels, parce qu'elles ne constituent pas des «unités narratives» et par là, ne servent pas l'intrigue. Elles auraient passées pour des digressions inutiles. Les critiques du XX<sup>e</sup> siècle, comme Genette ou autres, dirait que ces multiples personnages sont là, par souci de réalisme.

Revenons aux rapports des personnages. Le schéma actantiel nous apprend que seul Zoheir pourrait recouvrir la fonction de sujet, les autres ne sont plus qu'un décor nécessaire quant à la représentation.

Déceler la nature des rapports entre communautés dans *À l'ombre de soi* n'est pas aussi aisé en ce sens qu'au niveau de l'onomastique, à titre d'exemple, nous avons affaire à des noms français et des noms arabes et/ou berbères au sein d'une même famille, ce qui laisserait entendre que ces personnes seraient issues d'un mariage mixte. Zoheir a pour oncle quelqu'un qui s'appelle Georges, qui à son tour, a pour fille une personne qui se nomme Danièle.

Parmi les multiples personnages que compte le roman, seuls deux d'entre eux sont explicités: celui de Georges, son oncle et Lily, «son ex-compagne». Toutes les autres rencontres faites par Zoheir sont faites par hasard comme celles du

---

<sup>89</sup> REECK, Laura, Alleghny College, « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, art. cit., p. 82.

«jeune homme» ou d'Anne, même le rapport avec Feras et Nadia n'est pas explicite.

Le faisceau liant les membres de la famille des trois personnages respectifs des trois romans objets de notre étude, et constituant jusque là l'œuvre de Sarroub, à savoir Zoheir, Mohamed (celui de *Racaille*) et Mohamed (celui du *Complexe de Mohamed*), brise le mur existant entre les deux identités ou les deux communautés, dans ce sens que dans *À l'ombre de soi*, ou même dans *Le Complexe de Mohamed*, par exemple, sa famille compte des personnages qui portent des noms français tel Georges, l'oncle de Zoheir ou Danièle, sa cousine. Dans *Le Complexe de Mohamed*, la sœur de Mohamed s'appelle Katia. Cela laisserait entendre que ces membres seraient issus d'un mariage mixte, mais le narrateur n'y fait pas allusion.

Cependant, Mohamed, dans *Racaille*, en s'adressant cette fois au lecteur, représente les Français comme des êtres froids :

« Les voisins, contrairement à Alger, ne vous disent ni bonjour ni bonsoir ici, que des regards froids et suspicieux. Je me suis demandé ce qui se passerait alors si jamais je frappais à leur porte pour demander un peu de sel ou du sucre, ou même des œufs, rien que pour voir, comme je faisais avec nos voisins du dessous. » p. 120.

Ce qu'on remarque, et ce dans les trois romans qui constituent notre corpus, c'est, à l'instar des romans beurs, la quasi-absence du père, car exceptée la scène de la circoncision, où, d'ailleurs, ce dernier n'est présent que physiquement, la figure du père est pratiquement inexistante. Ainsi l'auteur rompt avec ses origines en fracassant ce lien paternel, car rappelons-le, les traditions, la religion, la langue et tout autre constituant d'une identité donnée, sont inéluctablement transmis par les parents.

Les personnages principaux de cette œuvre, sont nourris culturellement et idéologiquement par des personnages autres que les parents, du moins c'est ce

que nous le révèle le corpus, notamment la tante Yamina Boudjenah, personnage que l'on trouve dans *À l'ombre de soi*, et qui revient dans *Le Complexe de Mohamed* et que les narrateurs cite à plusieurs reprises, souvent pour conforter ou appuyer le discours du narrateur.

Il existe aussi d'autres « figures-références » comme celle de Âmi lamrabette ou Âmi Elhadj dans *Racaille*, et qui auraient la même fonction que celle de Yamina Boudjenah qui relaie le discours du narrateur, non pour s'y opposer, mais afin de le soutenir.

Zoheir, en parlant au jeune homme est surpris du malentendu avec ce dernier, il ne lui demande rien qui soit dérangeant ou gênant : il demande juste ce qu'il devait acheter comme cadeau à une femme pour Noël : « J'étais surpris moi qui croyais que je m'étais fait comprendre » (pp. 77-78)

Zoheir nous répète, à plusieurs reprises, l'incapacité, parfois, des mots, à exprimer : « Mais c'est toujours ainsi, quand on a très envie de parler : ou non n'y arrive pas, faute de mots, ou alors ce sont les mots eux-mêmes qui n'ont pas assez de signification » (p. 62)

Ou encore :

« Si, jusqu'à ce jour, j'avais toujours su qu'il y avait des choses que je n'arrivais pas à comprendre, à présent, je suis persuadé qu'il y a des choses que je ne pourrai jamais expliquer, même avec des mots » (p. 177)

Les dialogues semblent, à leur tour, impossibles. Car ces derniers ne sont pas acheminés jusqu'à leurs termes. Ils sont, pour utiliser le terme de Bernard Valérie, « avortés ».

À la sortie de prison, le brigadier demande à Zoheir s'il était resté longtemps, mais : « comme je ne comprenais pas, je n'ai rien répondu » (p. 13),

nous dit le narrateur, Zoheir en l'occurrence, comme si les autres utilisaient un langage autre que le sien. Il nous laisse, par ailleurs, entendre qu'il n'aime pas trop parler, ainsi, dit-il, en répondant à Anne qui lui avait demandé s'ils étaient amis, lui et le «jeune homme» : « Je lui ai raconté ma sortie de prison. Je le lui ai dit vite. Puis je me suis tu » (p. 37)

De même que quand cette dernière lui demande comment c'était la vie en prison : « J'avais beau chercher, je ne trouvais rien d'important à lui raconter. J'ai essayé plusieurs fois : vainement. C'était le vide et l'étonnement...je me contentais de répondre » (p. 39)

Un peu plus loin, dans le même contexte, nous lisons : « Nous sommes restés longtemps sans parler [...] elle m'aurait demandé pourquoi et je n'aurais pas su répondre. Les pourquoi m'encombrent autant que les comment » (pp. 43-44)

Chez Georges, nous avons affaire, là encore, au même « scénario », les deux hommes se regardent « sans rien dire » (p. 58) : « J'avais l'impression que nous étions deux hommes qui se connaissaient mais qui ne se reconnaissaient pas [...] je ne trouvais rien à dire » (p. 58)

Zoheir, tente de lui parler d'Anne, mais là encore, la conversation est réprimée par le sourire de Georges : « Je lui ai alors parlé d'Anne [...] mais il a souri et je n'ai pas pu continuer [...] notre conversation n'a pas été trop loin » (p. 64)

Il nous dit que : « Quand on a très envie de parler : ou on y arrive pas, faute de mots, ou alors se sont les mots eux-mêmes qui n'ont pas assez de significations » (p. 62)

Il en va de même quand Georges, son oncle, lui donne de l'argent en lui disant que c'était celui de sa mère : Zoheir le prend sans poser de questions : « Je ne savais pas de quel argent il parlait. Mais je n'ai pas voulu poser de

questions» (p. 64)

Avant d'aller chez les grands-parents d'Anne, Zoheir eut l'idée de lui faire un cadeau, mais ne sachant quoi lui offrir, il eut l'intention de le demander à un couple de jeunes qui discutaient dans le boulevard, mais les choses, là encore, tournent mal, et le dialogue semble violent et impossible :

« Le jeune homme m'a dit, très vite : « Tu cherches quelque chose ? Tu cherches quelque chose ? Tu cherches quelque chose ? [...] à peine ai-je commencé à leur expliquer que le jeune homme m'a interrompu : « Mais c'est pour quoi ? Mais c'est pour quoi ? Mais c'est pour quoi ? [...] c'est pour offrir— Et alors ? M'a-t-il redemandé avec impatience [...] d'un air menaçant [...] j'étais surpris moi qui croyais que je m'étais fait comprendre » *À l'ombre de soi*, (pp. 77-78)

Au moment du dîner, chez les grands-parents d'Anne, la grand-mère lui demande de leur parler de lui, Zoheir, cependant et pour couper court à la discussion, est « bref » : « J'ai pris mon passé à deux mains et, sans entrer dans les détails, je lui ai fait savoir que je n'avais pas de famille » (p. 93)

Dans la brasserie de la gare, Zoheir essaie d'aborder une femme qui se trouvait seule, après l'avoir saluée, il lui dit qu'il était étrange le fait que chacun se trouvait tout seul, alors qu'ils devaient être ensemble, mais la femme se contente de sourire et Zoheir quitte la brasserie : « Elle n'a pas voulu me répondre. Elle a souri timidement et a replonger dans sa lecture » (p. 125)

À l'hôpital, Zoheir se trouve dans la même chambre avec un « hémophile », celui là, aussi, ne répond pas non plus lorsqu'il lui adresse la parole, car à un moment donné, il eut l'intention de le consoler, mais « aucune réponse de sa part » (p. 154)

« Je ne lui ai pas répondu » (p. 166), nous dit cette fois Zoheir, lorsque le chauffeur de taxi qui le conduisait chez Georges lui parlait. Ce dernier se met alors à pianoter sur son volant. Il trouve que parler est inutile : « J'avais envie de

lui dire que cela n'était pas bien grave. Mais pourquoi, pourquoi parler ? » (p. 166)

Quand il entre dans la chambre de Danièle, en allumant la lampe, il énonce : « Si jusqu'à ce jour j'avais toujours su qu'il y avait des choses que je n'arrivais pas à comprendre, à présent, je suis persuadé qu'il y'a des choses que je ne pourrai jamais expliquer, même avec des mots » (p. 177)

Le rapport des personnages dans *Racaille* s'avère, par rapport à notre objectif, le plus signifiant et le plus illustratif des romans de Sarroub. Cela se justifierait par le fait que Sarroub ait l'intention de traiter du thème de l'immigration, mais aussi et surtout d'en faire le thème principal.

Sans diplôme ni papiers ni perspectives professionnelles ou autres, Mohamed est en proie à l'errance et aux rencontres hasardeuses. La première rencontre ou la première confrontation avec la communauté française fut avec Alexandre, un alcoolique désespéré qu'il rencontre tard le soir dans un jardin public.

Ce que nous retenons de la lecture de *Racaille*, c'est l'arrestation<sup>90</sup> par les policiers et l'intervention d'un certain Gilles, un Français qui s'opposerait à son expulsion. La France est aussi découverte par Mohamed grâce aux médias, dans les journaux, on parle de « racaille », ce roman nous renvoie aussi aux émeutes des banlieusards, il est un réquisitoire contre la politique française.

Le rapport entre les personnages dans *Le Complexe de Mohamed*, comme va nous le montrer l'analyse, est sans ambigüité, il s'agit là d'une intégration totale, dans l'espace géographique comme dans l'espace familial. Il vit à Paris et côtoie les Français, comme Gilles ou Chloé, ses amis.

---

<sup>90</sup> L'arrestation de Mohamed par les policiers correspond à une expérience vécue par l'auteur. Quoiqu'il ait la nationalité française, Sarroub a reçu un jour un document de la part des services de police qui lui annoncent qu'il était « expulsable ».

Ainsi, nous passons du rejet implicite par la société d'accueil dans le premier roman, ensuite au rejet explicite dans le deuxième, comme nous l'avons vu précédemment à l'harmonie dans le troisième.

Nous pourrions aisément déduire de la sphère spatiale déployée dans ce dernier roman que Mohamed, le personnage principal habite à Paris et ainsi il partage le même espace que les Français.

Nous constatons que des personnes appartenant à la même famille, portent des noms français et algériens à la fois, ce qui laisserait sous entendre que ces personnes seraient issues d'un mariage mixte tels Élise et Farid p.40. Chloé et son demi-frère Djamel p. 42. Katia est la petite sœur de Mohamed, le personnage principal. p. 51.

Outre le rapport colonial qui a lié les deux communautés, française et algérienne, pendant plus d'un siècle et quelques décennies. La France ne cesse d'être frotté au peuple algérien en particulier et maghrébin en général.

On a vu que l'histoire de l'immigration algérienne en métropole a commencé bien avant la décolonisation et que la présence de la communauté algérienne en France de plus en plus forte après les regroupements familiaux. Cette dernière est la victime d'une marginalisation à la fois spatiale ou géographique, mais aussi culturelle.

L'œuvre de Sarroub traite de cette confrontation dans le paradoxe, en ce sens que le premier roman, le personnage, ne trouvant pas sa place dans la société française, se met à errer. L'image qui lui a été conférée par l'auteur et celle d'un délinquant qui vient de sortir de prison, cette situation est vécue comme une absurdité. Ce personnage, Zoheir tente de se fondre dans la société française, il se fait sien sa culture en faisant fi de ses origines et de sa propre culture.

Le deuxième roman traduit le désarroi de Mohamed en faisant référence à l'histoire des émeutes en banlieues et le rejet explicite de la communauté étrangère par les Français.

Le troisième, conçoit ce rapport comme harmonieux et sans incident, Mohamed partage le même espace que les Français, de même que cette harmonie se trouve au sein de la famille, en ce sens que l'union de ces deux communautés et le fruit de mariages mixtes.

## CHAPITRE III

*L'Algérie: l'espace de la répression et des tabous*

Nous passerons dans ce chapitre à l'analyse de la narration en vue de déceler la technique adoptée par l'auteur et les différentes composantes de l'univers romanesque de ce dernier. Cette analyse nous permettra de relever les particularités de l'écriture "sarroubienne" et de voir quel usage l'auteur en fait-il des éléments de la narration, notamment quant à l'articulation et l'élaboration de son discours. En d'autres termes il s'agit de voir quelle sont les différentes instances énonciatives qui prennent en charge ce discours.

Nous essayerons aussi dans le troisième chapitre de cette première partie de voir comment l'auteur représente l'Algérie, son pays d'origine afin de conforter notre thèse par laquelle nous nous efforcerons de déterminer le contraste par le biais duquel l'auteur nous ramène à un jeu d'opposition entre ces deux monde, le monde Occidental, que l'on verra dans la deuxième partie et le monde arabo-musulman que nous aborderons dans ce chapitre même.

Il s'agit de voir le rapport qui lie l'auteur à ses origines et de voir comment il conçoit le monde représentant l'univers familial et culturel de ces origines.

## 1. Instances du discours<sup>91</sup>

Les différents discours sur les deux mondes objets de l'opposition, notamment sur l'Algérie sont développés par le narrateur-personnage, mais parfois, comme nous allons le montrer, ce dernier délègue le discours aux autres personnages.

Il est entendu par narration les actions qui, dans un récit donné, s'opposent à la description, à l'analyse des psychologies des personnages ou aux commentaires, comme l'estime H. Blanc : « On nomme narration le récit des faits utiles à l'action, par opposition aux descriptions, analyses psychologiques, réflexions et commentaires<sup>92</sup> »

La narration dans *À l'ombre de soi* est transparente<sup>93</sup>, le narrateur y est comme un simple spectateur. Le lecteur perçoit par ses sens :

« Je m'arrêtais souvent aux devantures des magasins, sans m'attarder. Toutes ces couleurs et ces lumières scintillantes m'obsédaient prétendument. Je devrais faire de grands efforts pour m'arracher aux vitrines » (*À l'ombre de soi* p. 16)

Il arrive souvent au narrateur de se détromper : « Au départ, je pensais que c'étaient des manifestants qui voulaient occuper la gare » (*À l'ombre de soi* p. 67)

La narration, par ailleurs, ne fait aucune référence au futur, tout est au présent ou au passé. Il ignore complètement ce qui va se passer : « Ça y est, ai-je

---

<sup>91</sup> Le choix du *je* est justifié par Sarroub comme un moyen de s'affirmer, ce *je* est une marque de la présence de l'auteur dans son texte, c'est le moi de l'auteur qui s'expose en puisant dans les souvenirs les ingrédients d'une œuvre qu'il veut réaliste et vraisemblable.

<sup>92</sup> BLANC, Henri, *Guide des idées littéraires*, Paris, Éd. Hachette, 1988. p. 347.

<sup>93</sup> La narration est dite transparente, quand le narrateur cherche à s'effacer le maximum possible, il susciterait une adhésion du lecteur aux événements évoqués dans ce sens où ceux-ci seraient « ressentis comme réels [...] On oppose à la narration « transparente » ou « minimale », une narration « opaque » où le narrateur se montre comme tel : « comme le producteur, voire l'inventeur du récit. », ANGELET. C et J. HERMAN, *Introduction aux études littéraires : Méthode du texte*, Éd. Du Culot, 1995, Ch. XII : *narratologie*, pp. 169-170.

pensé, ça y est... Sans trop savoir moi-même ce qui allait se passer », (*À l'ombre de soi* p. 167)

Le narrateur n'assume pas entièrement ce qu'il rapporte. D'abord, il ne nous donne pas assez d'informations quant à la vie antérieure de ses personnages : le texte s'ouvre sur la libération de prison de Zoheir, mais nous ignorons les raisons de son incarcération puis par le manque de commentaires sur certaines situations, faits ou propos proférés par le narrateur lui-même (la dispute avec le serveur, le rêve, le discours de l'orateur et l'envie de lui donner « des coup de pieds », l'état de Danièle, le meurtre, etc.<sup>94</sup>).

Toutefois, et comme l'affirme la narratologie française<sup>95</sup>, l'instance narrative ne disparaît pas complètement, car : « Il faut qu'il y ait quelqu'un qui connaisse ce qui s'est passé et jusqu'aux pensées secrètes [...] —des personnages— à qui ce savoir appartiendrait-il, sinon au narrateur ?<sup>96</sup>»

Le lecteur ne perçoit rien qui ne soit pas à la portée sensorielle de Zoheir, il perçoit par ses sens : « J'avais les yeux fixés sur le chien lorsqu'une grande ombre a surgie à ma gauche. Je n'ai pas sursauté. J'ai tourné la tête calmement et j'ai vu un vieil homme qui s'est arrêté à ma hauteur » (*À l'ombre de soi* p. 17). Quand ce dernier n'a pas la possibilité d'apercevoir ce qui se passe autour de lui, il n'a qu'à deviner, ainsi s'agissant d'Anne : « Je ne voyais pas exactement ce qu'elle faisait » (*À l'ombre de soi* p. 105) Ou au moment de la crise de son grand-père : « Il semblait dans un profond coma. Je devinais Laure qui lui tenait toujours la tête » (*À l'ombre de soi* p. 103)

---

<sup>94</sup> Ces situations sont soit injustifiées, comme la dispute avec le serveur qu'il traite de « Salaud ! » sans raison ou l'assassinat, soit non commentées par le narrateur, comme le rêve.

<sup>95</sup> Du point de vue du narrateur, et contrairement aux critiques, notamment anglo-saxons, qui croient qu'il pourrait y avoir des récits sans narrateur et où l'histoire se raconterait elle-même, sans médian ; la narratologie française affirme qu'il serait impossible de rencontrer un récit, un énoncé sans narrateur ou sans énonciation qui l'aurait vu naître. Le récit, donc, est une « forme du discours, produit par quelqu'un qui laisserait des traces plus ou moins perceptibles.», ANGELET. C et J. HERMAN, *Introduction aux études littéraires : Méthode du texte, op., cit.* p. 169.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 170.

## Les modalisateurs

Les affirmations du narrateur sont toujours incertaines lorsque celui-ci parle des autres. Rappelons que le modalisateur c'est ce qui permet, dans une expression donnée, de renforcer ou d'atténuer le rapport entre le locuteur et ce qu'il avance comme affirmation. Nous remarquons, en effet, des verbes à caractères modalisateurs, qui lui restreignent son champ focal, tels : paraître, sembler, croire, devoir, penser, deviner ou avoir l'air, etc. : « Les modalisateurs paraissait et peut-être attestent suffisamment la restriction de champ impliqué par l'adoption d'un foyer focal diégétique » Ibid., p. 192.

Parfois, même quand il s'agit de lui-même, il n'hésite pas à en user comme le démontre le tableau ci-dessous. Il ne sait pas exactement s'il est français ou pas : « Laure—a voulu savoir si j'étais « français » [...] Oui, ai-je répondu, presque en m'excusant, il me semble bien que je suis français » (*À l'ombre de soi* p. 94)

Nous remarquerons dans le tableau ci-dessous que toutes les phrases sont parsemées de modalisateurs, quand il s'agit de rapporter des faits ou des attitudes.

Personnages	Modalisateurs correspondants
<b>Zoheir</b>	« Il avait dans les mains un objet qui ressemblait <b>peut-être</b> à un jouet » <i>À l'ombre de soi</i> p. 96. « <b>J'ai cru</b> qu'elle me souriait réellement et je l'ai bien dévisagée [...] En voyant tout cela, <b>j'ai pensé</b> que tout le monde devait l'aimer beaucoup. Je devais faire de grands efforts pour cacher mon embarras » <i>À l'ombre de soi</i> pp. 100-101. « Je <b>devais avoir l'air</b> songeur, <b>probablement</b> , parce que Feras m'a tourné le dos » <i>À l'ombre de soi</i> p. 136. « Il me <b>semble</b> que, durant ces moments-là, je croyais me réveiller alors que je dormais » <i>À l'ombre de soi</i> p. 153.
<b>À propos de</b>	« Elle <b>a eu l'air</b> rassuré » <i>À l'ombre de soi</i> p. 39.

<b>Laure</b>	
<b>À propos de la grand-mère d'Anne</b>	« Je <b>crois</b> qu'elle <b>a émis l'hypothèse</b> que je <b>devais être</b> bien mécontent d'avoir été contrainct de me rappeler tout cela » <i>À l'ombre de soi</i> p. 93.
<b>À propos du vendeur</b>	« <b>IL a dû</b> se rendre compte que je ne connaissais rien aux instruments de musique » <i>À l'ombre de soi</i> p. 89.
<b>À propos du « jeune du train »</b>	« Il fixait la fenêtre, <b>probablement</b> sans voir, et il ne <b>semblait</b> pas intéressé par ce qui se disait autour de lui » <i>À l'ombre de soi</i> p. 54.
<b>À propos de Anne</b>	« Elle, cependant, <b>semblait</b> très intéressée. Elle <b>a dû</b> s'en apercevoir, car elle a cessé de m'interroger » <i>À l'ombre de soi</i> p. 38.
<b>À propos du « jeune homme »</b>	« Je <b>crois</b> , à présent, qu'il était un peu soûl, parce qu'il n'y avait que lui qui parlait » <i>À l'ombre de soi</i> p. 31.

### L'ordre de la narration

L'ordre de la narration, selon Y. Reuter, est le lien existant entre la suite des faits dans la fiction et l'ordre dans lequel l'histoire est racontée : « L'ordre désigne le rapport entre la succession des événements dans la fiction et l'ordre dans lequel l'histoire est racontée dans la narration<sup>97</sup> »

La narration dans *À l'ombre de soi* est ultérieure, quelques phrases au présent nous le révèlent : « Je crois qu'il lui était déjà arrivé de secourir son père, car elle avait l'air de savoir ce qu'il fallait faire » (*À l'ombre de soi* p. 103)

Le reste de l'histoire est au passé composé pour les actions des personnages, et à l'imparfait pour la description et les discours rapportés :

« Je lui **ai** alors **parlé** d'Anne [...] mais il **a souri** et je n'**ai** pas **su** continuer [...] notre conversation n'**a** pas **été** trop loin » (*À l'ombre de soi* p. 64)

<sup>97</sup> REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Éd. Dunod, 1997, p. 63.

«Tout **était** silencieux. Des étincelles d'étoiles descenda**ient** du ciel noir au-dessus des arbres et des immeubles. La lune enfl**ait** à vue d'œil. Elle **était** si brillante qu'il fall**ait** lui tourner le dos pour apercevoir les étoiles. J'**avais** froid  
» (*À l'ombre de soi* p. 26)

Néanmoins, le présent semble autant indicateur qu'embrouilleur. Certes, ces phrases au présent sont quasiment rares. Elles ne nous facilitent pas, pour autant, l'ancrage— de l'énonciateur (le narrateur) comme l'auteur de son propre récit —dans la situation d'énonciation.

Il ne nous est pas aisé de savoir s'il s'agit d'un présent de narration ou d'un présent «réel», le présent coïncidant avec le moment de l'écriture du récit, car c'est le passé composé qui prédomine :

« Je **crois** qu'elle a émis l'hypothèse que je devais être bien mécontent d'avoir été contraint de me rappeler tout cela» (*À l'ombre de soi* p. 93)  
« Je **crois** qu'elle s'était un peu maquillée aussi » (*À l'ombre de soi* p. 97)  
« Je **crois** que c'est cela qui m'avait réveillé» (*À l'ombre de soi* p. 111)  
« J'**ai cru** qu'elle me souriait réellement et je l'ai bien dévisagée [...] En voyant tout cela, j'**ai** pensé que tout le monde devait l'aimer beaucoup » (*À l'ombre de soi* pp. 100-101)

Il n'existe dans le roman que deux analepses : c'est quand Zoheir fait les deux rêves, puis quand il se remémore son passé avec Lily.

## **Le rythme**

Étudier le rythme dans un récit, selon H. Blanc, serait le fait, comme nous tenterons de le faire dans le tableau ci-dessous, de confronter le « temps réel » et le temps de la narration : « C'est le rapport entre le temps vécu (le temps réel) et le temps de la narration : suivant la longueur du texte consacré à l'épisode : on constate [...] des accélérations ou des ralentissements. Les variations permettent

d'étudier la psychologie des personnages à travers leur perception des événements, et par là même les intentions de l'auteur<sup>98</sup> »

Compte tenu de l'absence d'*Action*, le rythme du récit, et contrairement aux récits classiques, ne ralentit ni s'accélère. La description, qui est censée—à l'instar de celle des textes traditionnels— assurer la pause, à travers l'« étude de la psychologie des personnages ou leur perception des événements », ne se tient qu'à la peinture du quotidien. Le rythme est plus ou moins stable dans un récit où tout semble paisible et équilibré, en ce sens où tout ce qui se passe dans ce récit relève de l'ordinaire.

La durée du récit n'est pas importante, environ quatre jours. Elle ne permet pas, cependant, une prolifération d'actions susceptibles de susciter l'attente et le suspens chez le lecteur, dans la mesure où aucun épisode, au fil du récit, du début jusqu'à la fin de l'histoire, n'a de correspondant qui assure sa suite. Les épisodes et les séquences sont « fragmentaires » et semblent indépendantes les unes des autres.

À *l'ombre de soi* est un récit d'un certain nombre de déplacements qu'effectue Zoheir et que nous pourrions résumer de la sorte : sa sortie de la prison de Maubeuge, son errance dans la ville, le café, chez le jeune homme, à Paris, chez les grands-parents d'Anne, chez Feras, à l'hôpital puis de nouveau chez Georges où l'histoire s'achève par l'assassinat de Danièle.

Nous constatons qu'à chaque épisode, dénué, d'ailleurs, de toute péripétie, le narrateur est à cheval sur une description assez sommaire de l'espace, des personnages et le récit de scènes de tous les jours.

Le tableau des épisodes révèle qu'en moyenne, un épisode ne dure pas au-delà de deux ou trois pages. Trois épisodes seulement surpassent ce seuil : « dans le bar », « chez Anne », « chez les grands-parents de Anne ».

---

<sup>98</sup> BLANC, Henri, *Guide des idées littéraires*, op. cit., p. 348.

Cette situation revient à chaque séquence dans ce récit, la technique semble la même et fonctionne sur un mode sans cesse simulé : une ramification touchant à la fois le lieu, en citant quelques objets ou meubles, les quelques traits de personnages et leurs façon de parler, pour la plupart du temps ou leurs gestes routiniers. Ainsi à propos de la conversation de Laure et Patrice :

« Ça devait être la suite d'une conversation inachevée. C'est pourquoi Laure commençait chacune de ses phrases par un «mais alors», ou : « Et donc...» C'était surtout elle qui parlait. Malgré l'immobilité et l'inexpression de ses traits, elle s'exprimait bien, en prenant soin d'articuler chaque mot, sans même remuer les lèvres, ou très légèrement » (*À l'ombre de soi* p. 94)

La description ne sert pas à l'éclatement du temps, comme en est l'usage, par exemple, dans les nouveaux romans, car le narrateur nous dote de temps à autre d'indicateurs qui nous permettent d'avancer :

« Il était plus de midi lorsque je suis arrivé chez Georges » (*À l'ombre de soi* p. 57)  
« L'horloge du carrefour Saint Augustin indiquait deux heures et demie » (*À l'ombre de soi* p. 65)  
« Vers trois heures » (*À l'ombre de soi* p. 66)  
« À neuf heures et demie du soir, j'étais de retour à Maubeuge » (*À l'ombre de soi* p. 75)

Le rythme semble « quasi-réel », en d'autres termes, la notion du temps n'est pas abolie : l'écoulement du temps est vraisemblable. Et ainsi le rapport au temps réel est autant manifeste qu'au rapport avec la réalité dans laquelle le narrateur voudrait nous faire plonger qu'est, en l'occurrence, la nôtre.

### **Le statut du narrateur**

Le narrateur est *représenté*<sup>99</sup>, l'histoire est racontée au « je », il assure la fonction dite « de représentation », tout autant qu'il agit ou plutôt subit— Zoheir

---

<sup>99</sup> Quand la narration est prise en charge par la première personne, on parlerait, alors, d'un narrateur « représenté » ; c'est un personnage dans son récit. Par contre, quand celui-ci est impersonnel, on parlerait plutôt d'un narrateur « non représenté ». Néanmoins, dans certains cas, ce dernier est autant envahissant que l'autre, son intervention apparente est marquée par la transition du passé au présent. Parfois, il

est un personnage passif, son meurtre, qui clôt le récit est surprenant, car l'histoire donne à voir un personnage plutôt calme et serein, il est d'autant plus surprenant qu'injustifié.

Zoheir est, tout au long du récit, submergé par une existence dont il ne sait pas quoi faire, ses principaux actes sont banales : marcher —souvent sans destination précise : « Je n'ai pas compris pourquoi, en le voyant ; je voulais prendre le métro » (*À l'ombre de soi* p. 67)

Il se met à regarder les gens passer ou les écouter sans faire de commentaires ; ses répliques sont toujours réduites à l'affirmatif, évitant par là d'engager une discussion qui risquerait d'entraîner des explications : « Mais Lily ne comprenait pas tout à ce moment-là et moi je n'aimais pas expliquer » (*À l'ombre de soi* p. 178)

Il lui arrive de ne pas entendre ce qui se disait lorsque des personnages se parlent entre eux : « J'ai pensé que c'était sûrement la patronne, je ne comprenais pas ce qu'elles disaient, à cause du bruit » (*À l'ombre de soi* p.19)

Il ignore ce qui se passe autour de lui quand il ne le voit pas, comme l'attestent les phrases suivantes :

« Je n'ai pas osé raconter tout cela à la fille – dont je devinais le regard posé sur moi »

(*À l'ombre de soi* p. 44)

« Dans le bâtiment du cercle militaire. Une fête, je crois, s'y déroulait » (*À l'ombre de soi* p. 65)

« Ce n'est qu'en m'approchant que j'ai pu constater que c'étaient les vitrines des grands magasins qui étaient la cause de toute cette agitation » (*À l'ombre de soi* p. 68)

---

recoure à une vérité intemporelle où il énonce un état ou un fait qui coïncide avec le temps de la narration, comme dans les descriptions des lieux. Le narrateur « représenté » pourrait s'interdire tout commentaire, inversement, le « non représenté » comme dans le cas des romans de Balzac où le récit aboutit en digressions narratoires.

Il ne sait pas, par ailleurs, ce qui se déroule dans la pensée d'autrui, comme l'illustre la scène où il se trouvait avec Anne à la porte de la gare : « J'ai dû faire un geste exagéré car elle a aussitôt retiré sa main et m'a considéré avec un étonnement poli » (p. 47)

Ou encore :

« Moi, j'étais ennuyé, parce que je ne pouvais même pas deviner si elle était fâchée ou non. Elle a pris un stylo et je l'ai vue écrire quelque chose sur une feuille qu'elle a pliée et gardée dans sa main. Sans doute pour faire croire à sa mère qu'on se connaissait depuis quelque temps. Ou alors je ne sais pas » (*À l'ombre de soi* p. 50-51)

Tout ce qui n'est pas dans son entourage immédiat lui échappe aussi, ainsi lorsque le jeune homme s'expliquait avec Anne, à l'intérieur de leur chambre, Zoheir ne percevait rien de ce qui se faisait ou se disait : « La fille s'est tue, et pourtant je ne percevais aucune conversation » (*À l'ombre de soi* p. 35)

Il ignore pour ainsi dire, tout de ces derniers, jusqu'à :

1. Leurs demeures : « Je ne savais pas que la jeune fille habitait en haut de la ville » (*À l'ombre de soi* p. 48)

2. Leurs identités : « D'autres touristes [...] probablement [...] Ils devaient se connaître. J'avais pensé qu'il était le frère d'Anne, à cause de leur âge et aussi parce qu'ils avaient le même nez anguleux et de travers » (*À l'ombre de soi* p. 92)

3. Leurs noms :

« Elle s'appelait donc Anne. Je me réjouissais de la connaître davantage. Je n'ai pas compris pourquoi cela l'a fait pouffer de rire. Je sentais qu'elle ne faisait aucun effort pour se dégager et je l'ai embrassé encore et encore » (*À l'ombre de soi* p. 49)

#### 4. Leurs actions :

« La fille avait l'air scandalisé. Elle semblait chercher quelque chose, une place, ou quelqu'un » (*À l'ombre de soi* p. 55)

« Mais qu'avait-elle perdu ? » (*À l'ombre de soi* p. 73)

« J'entendais des gémissements, dont je ne pouvais deviner s'ils étaient loin ou proches. J'ai pensé qu'il y avait sûrement des blessés, peut-être des morts » (*À l'ombre de soi* p. 144)

Ainsi lorsque Anne lui remet un papier où elle lui avait marqué son numéro de téléphone, il lui fallût l'ouvrir un moment après pour le constater :

« Je ne sais pas pourquoi cela l'a fait rire. Elle tenait quelque chose dans sa main je crois que c'était le mot qu'elle avait écrit chez elle avant de sortir. J'ai regardé ce qu'elle avait marqué et j'ai compris en voyant le numéro de téléphone » (*À l'ombre de soi* pp. 52-53)

Souvent, le narrateur affiche clairement cette ignorance, ainsi nous dit-il, à propos du suicide de son co-détenu : « Et pourquoi donc ? Je ne l'ai jamais su » (*À l'ombre de soi* p. 56)

Ce qui a eu lieu en son absence lui échappe aussi. Quand Georges lui remet l'argent, en lui disant que c'est sa mère qui le lui devait, il nous dit : « Je ne savais pas de quel argent il parlait. Mais je n'ai pas voulu poser de questions » (*À l'ombre de soi* p. 64)

Ce qui est le plus étonnant sur ce volet, c'est le fait que le narrateur termine son roman par l'expression : « Et puis...et puis je ne sais pas. » (*À l'ombre de soi* p. 183)

En outre, le narrateur ne détient pas le *contrôle*<sup>100</sup> À aucun moment, il ne porte des jugements de morales ou de valeurs quels qu'ils soient, ni sur le discours des personnages ou leurs faits ni sur les siens propres. Les faits, les

---

<sup>100</sup> « Le narrateur est un véhicule obligatoire à l'égard du lecteur et/ou le personnage participe aux actions du récit, il remplit la fonction *d'action* [...] le narrateur occupe une position dominante en incorporant au récit ce qui relève du personnage « [...] aussi peut-il qualifier ce dernier sous tous ces aspects, tandis que l'inverse est impossible. » ANGELET. C, et J. HERMAN, *op. cit.*, p. 172.

gestes, les conduites et comportements, les propos mêmes des personnages lui sont indifférents, il trouve que « chacun est libre de faire ce qu'il veut.» (*À l'ombre de soi* p. 36)

Cependant, nous retrouvons dans le texte des citations qui auraient la valeur de « maximes », mais qui ne sont pas adressées à l'intention d'un personnage précis dans le roman telle : « Pour ne pas être déçu par les gens, il ne faut rien attendre d'eux » (*À l'ombre de soi* p. 160)

La fonction du narrateur est purement narrative, elle est *in extenso*, c'est-à-dire que le narrateur se contente de rapporter, en citant le dialogue des personnages. Les trois fonctions dont parlent Angelet, C, et J. Herman ne sont pas remplies:

<b>la fonction d'attestation</b>	<b>la fonction idéologique</b>	<b>la fonction performative</b>
Le narrateur ne se prononce pas sur la vérité de ce qu'il rapporte.	Il ne porte, par ailleurs, aucun jugement de valeur vis-à-vis des actions accomplies, ni envers lui-même ni envers les autres personnages.	le narrateur en question n'est pas performatif du moment qu'il n'est pas punisseur.

Il est arrivé, cependant, au terme du récit, à ce narrateur, d'employer « monsieur » ou le pronom personnel « vous », qui supposerait que ce dernier s'adresserait à lui-même ou à défaut au lecteur : « C'est cela, monsieur, c'est le temps : il est ici, là-bas, partout et nulle part. Il est en chacun de nous. Vous m'écoutez ? Tout-le-monde-sait-cela! » (*À l'ombre de soi* p. 181)

C'est ce que Genette appelle : *la fonction de communication* et c'est quand le narrateur s'adresse au narrataire (le lecteur textualisé), car le « personnage-narrateur », Zoheir, est seul lorsqu'il se parle, dans l'appartement de Georges, du temps :

« Oui, quelque chose d'infini, d'irréversible, d'irréductible, d'inébranlable. « Oui, monsieur. Demain, c'est tant d'heures [...] C'est cela, monsieur, c'est le temps : il est ici, là-bas, partout et nulle part. Il est en chacun de nous. Vous m'écoutez ? Tout-le-monde-sait-cela! » (*À l'ombre de soi* p. 181)

### **Les niveaux narratifs**

*À l'ombre de soi* est un récit à la fois homodiégétique, car le narrateur fait partie des personnages de la *diégèse*, et autodiégétique, parce qu'il est le héros de son propre récit.

Le narrateur, Zoheir en l'occurrence, est extradiégétique, du moment qu'il est l'auteur du premier récit et intradiégétique, du moment qu'il est l'un des personnages de ce même récit : le « je » pourrait être celui de narrateur ou celui du personnage ou celui des deux à la fois, dans ce cas il est intradiégétique comme personnage et extradiégétique comme un narrateur. L'extradiégétique qualifie le niveau narratif (narrateur) tandis que l'hétérodiégétique concerne la personne dans sa relation à l'histoire (personnage).

Il ne s'affiche pas comme narrateur détaché de l'histoire. Le récit s'ouvre sur la sortie de prison de Zoheir : « Par une porte entrebâillée, depuis le bureau du greffe, je regardais l'heure passer sur une pendule accrochée au mur, juste en face de moi » (*À l'ombre de soi* p. 11)

Il n'existe pas de récits autres que le sien, mis à part celui où Georges entreprend le récit de la crise qu'avait eu Danièle, un jour, dans la rue, et qui ne sort pas du cadre d'une discussion habituelle.

Seul le discours du protagoniste qui est *transposé*, car les paroles des personnages sont transposées au style indirect libre qui est selon Genette, considéré comme une variante du discours transposé, comme l'estiment Angelet. C, et J. Herman: « Genette considère le style indirect libre comme une variante du discours transposé, on sait que dans le style indirect libre le verbe conserve les modalités personnelles et temporelles du style indirect, cependant que la forme déclarative (il m'a dit) disparaît <sup>101</sup> »

Le discours des autres personnages est *rapporté* : le discours des autres personnages est rapporté : c'est la citation littérale par le biais du style direct ou les deux textes sont en équilibre quant au monologue intérieur, Genette propose de le rebaptiser discours immédiat, il trouve que : « Il n'est rien d'autre que du style direct non rapporté, c'est-à-dire présenté immédiatement<sup>102</sup>»

V. Besnard, à cet égard, dira que c'est une prise de distance, de la part de Zoheir, exprimant un « rapport de force, inégal », ainsi avance-t-il dans son article : « L'opposition entre la parole de Zoheir et celle des autres protagonistes est mise en valeur par l'utilisation fréquente de l'opposition entre le style direct (généralement pour les questions posées à Zoheir) et le style indirect (pour ses réponses).

L'étude de l'énonciation semble tout à fait éclairante en ce qui concerne la dynamique langagière. Si l'on considère la langue comme moyen d'agir sur autrui, l'échange correspond à un rapport de force, inégal dans le cas présent. En effet, la mise en subordination de la parole de Zoheir implique une certaine "mise à distance<sup>103</sup> »

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>103</sup> BESNARD, Valéry, op. cit.

## La focalisation

La focalisation dans ce récit est *interne* : « Une focalisation interne est celle où « la description est focalisée et la focalisation est du type interne le foyer local [...] coïncidant avec la conscience d'un personnage<sup>104</sup> »

Le narrateur ne connaît ses personnages que de l'extérieur, ignorant leurs pensées, leurs intentions : « Je crois qu'elle aurait voulu que je dise quelque chose » (p. 90)

Leurs sentiments : « Je la scrutais en essayant de comprendre, mais je ne comprenais rien, absolument rien qui puisse me fixer sur ses sentiments » (*À l'ombre de soi* p. 102)

Et réactions :

« Cela m'a amené à penser qu'il n'était pas satisfait de ma réponse et qu'il aurait voulu un peu plus de détails » (*À l'ombre de soi* p. 99)

« Elle a paru gênée. Je n'ai pas bien saisi, mais tout de même, je ne voyais pas pourquoi : [...] Il est vrai qu'au début j'avais cru qu'elle était méchante avec moi » (*À l'ombre de soi* p. 123)

« Je crois que c'est cela qui m'a frappé le plus chez elle. Elle semblait toujours aussi gênée et timorée » (*À l'ombre de soi* p. 157)

« Un homme m'observait depuis tout à l'heure. Je ne savais pas ce qu'il me voulait » (*À l'ombre de soi* p. 172)

Les affirmations du narrateur sur leurs attitudes, ne sont, là encore que des points de vue dont il prend toujours distances comme témoignent les deux extraits qui suivent :

« Il m'avait déjà semblé que notre présence le gênait. Il avait l'air interloqué. Il ne m'avait pas entendu. Ou alors je ne sais pas » (*À l'ombre de soi* p. 29)

« Tout son corps était souffrance, tout son corps semblait crier : « Je veux qu'on m'aime ». J'avais l'impression que quelque chose d'atroce allait se produire devant mes yeux, de ces choses que l'on ne peut imaginer ni prévoir. Elle

---

<sup>104</sup> ANGELET. C, et J. HERMAN, *op. cit.*, p. 186.

semblait lutter à chaque mot et chaque mot lui était comme un débris de verre dans la gorge. Je crois qu'elle faisait de son mieux pour que ses phrases aient un accent prononcé, sans doute pour leur donner une forme interrogative » (*À l'ombre de soi* pp. 33-34)

## **Narration lacunaire**

Nous avons pu constater, dans le premier chapitre, que la narration est narration de faits et de scènes banales, avec plus ou moins une précision dans le rapport du petit détail. Ce que nous entendons ici par « lacunaire », c'est le fait que le narrateur omet plusieurs informations quant à quelques propos qu'il profère ou quelques situations narratives qu'il n'explique pas. Nous parlerons alors de paralipses, la paralipse étant définie par Genette comme suit : « La paralipse (rétention d'une information logiquement entraînée par le type adopté) et la paralepse (information excédant la logique du type adopté) <sup>105</sup>»

Il existe nombreuses phrases inachevées, des jugements dont il ne nous dévoile pas les raisons, comme la répugnance qu'il éprouve à l'encontre de la période qui a vu naître l'écriture : « La préhistoire... Cette période chronologique qui va de l'apparition de l'homme jusqu'à celle de l'écriture me fascinait. Seulement, c'est après que cela devient répugnant » (*À l'ombre de soi* p. 43)

De même quand il nous dit que le « tic-tac » le renseigne sur autre chose que le temps, mais qu'il ne nous dit pas sur quoi, laissant le lecteur à sa faim, car le narrateur ne termine pas sa phrase : « Ce même tic-tac qui ne me renseignait pas seulement sur le temps mais sur bien autre chose encore » (*À l'ombre de soi* p. 180)

La majorité des expressions du narrateur sont incomplètes<sup>106</sup>. Ces propos sont pour la plupart « avortés » en cours de route, le narrateur les complète généralement par des points de suspension. Il dit à l'«hémophobe » qu'il lui en voulait, sans lui/nous dire pourquoi :

---

<sup>105</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éd. Seuil, nov.1983, p. 44.

<sup>106</sup> Le texte de Sarroub est empreint de points de suspension.

« T'as qu'à voir...et ça peut coïncider parfois pour toute la vie. Et même au-delà. C'est pourquoi il ne faut pas pleurer. Les gens sont bons et mauvais par ignorance. Crois-moi malheureux. Moi, je t'aime bien tu vois. Et je t'en veux aussi... » (*À l'ombre de soi* p. 154)

Notre narrateur recourt aux rêves. Le récit en compte deux, celui qui parle du fanatisme religieux— que nous avons lié à l'explosion du métro— puis un deuxième, où Zoheir voit un père avec son fils dans un véhicule et le chien qui coure derrière la voiture, après que le père l'ait déposé tantôt. Or nous savons bien que le rêve ne se prête pas facilement à l'interprétation, dans ce sens où le sens y demeure latent.

La narration dans *À l'ombre de soi* est prise en charge par la première personne, dans un récit exprimé au passé composé. Le narrateur étant homodiégétique, prend une parole « saccadée », « hachée », « absente », adoptant un foyer focal restreint, se limitant à sa propre conscience et à un monde à l'horizon fini que lui offrent ses sens.

Comme un étranger à lui-même, à autrui et au monde, l'appréhension de ces derniers est incertaine. Le narrateur se refuse tout commentaire, toute interprétation. Rien n'est affirmé, il ignore tout de ce qui lui arrive. Notre narrateur connaît à peine ses personnages, comme il ignore tout de ce qui va se passer. La peinture de la vie quotidienne est ce qui importe le plus le narrateur : relater un fragment d'existence sans éclat. Tout dans l'histoire de Zoheir est banal.

La narration rompt, par ailleurs, avec la narration classique, en ceci qu'elle n'est pas constituée de séquences susceptibles de sous-tendre une structure, aux caractères longuement reconnus comme propres aux genres narratifs.

L'analepse étant quasiment rare, les ellipses absentes, le rythme obéit plutôt

à la peinture d'un parcours existentiel assez vraisemblable : le temps s'écroule aussi ordinairement que le lecteur ne sent pas qu'il est pris par une fiction. Le temps est là, omniprésent, c'est lui qui dérange le personnage ; il est, dans *À l'ombre de soi*, un thème principal.

Le *holos*, dans ce roman est ébranlé par une *histoire* sans début, sans pendant ni fin qui lui assurent sa cohérence, d'un point de vue structural. Il est, par là, un facteur entravant le parcours interprétatif, censé assurer la compréhension du récit, donc le sens.

### **La narration dans *Racaille***

La narration dans *Racaille* est aussi *transparente*, le lecteur avance dans le récit au même titre que le narrateur qui rapporte le récit.

La narration, par ailleurs, ne fait pas de référence au futur, qui n'est pratiquement pas employé car toutes les actions sont soit au présent ou au passé. Le narrateur, entre autres est dans l'ignorance complète de l'avenir, de même qu'il ignore complètement les actions des autres personnages, ainsi s'agissant de son frère lors de la circoncision : « Mon frère était plus âgé que moi d'un an et demi. C'est important de le préciser. Lui, je crois qu'il n'a pas pleuré. Il a à peine gémi. » p. 17.

Le narrateur n'assume pas totalement ce qu'il rapporte. Le lecteur ignore tout sur la vie des personnages.

Tout comme dans *Racaille*, le lecteur perçoit par les yeux du personnage narrateur Mohamed et ne voit que ce que ce dernier voit, au moment de la circoncision, Mohamed ignore qui était derrière lui : « quelqu'un est venu derrière moi et m'a immobilisé la tête. » *Racaille* p. 16.

## Les modalisateurs

Les affirmations du narrateur sont toujours incertaines lorsque celui-ci parle des autres.

« Lui, je crois qu'il n'a pas pleuré. Il a à peine gémi. » p. 17.

« Ma mère a soulevé les sourcils, elle semblait à bout de nerfs. Elle devait penser peut-être à une solution miraculeuse. » p. 19.

## L'ordre de la narration

La narration dans *Racaille* est à la fois simultanée et ultérieure, dans un retour au passé par les souvenirs d'enfance. Toutefois, c'est le présent qui domine dans ce roman : « Je m'appelle Mohamed, j'ai seize ans et des poussières comme on dit, je déteste les religions, surtout l'islam, et je suis rempli de dignité. Je n'aime pas les études parce que je ne comprends rien à l'école. » p. 21. Le reste de l'histoire est au passé composé pour les actions des personnages accomplies au passé, à l'imparfait quant à la description ou les discours rapportés :

« Après, c'est un autre calvaire qui **a** commencé [...] on nous **a** exhibés comme des Noirs [...] on nous a jetés en pâtures, sans la moindre explication. » p. 17.

« Je me suis tourné vers Âmi l'Hadj. Ses lèvres ne bouge**aient** plus. Il nous regard**ait** [...] p. 24.

Le présent est celui de la France et le passé est celui de l'Algérie. Le présent parle de la condition de Mohamed en métropole et le passé est celui de sa condition en Algérie :

« Je m'appelle Mohamed, j'**ai** seize ans et des poussières comme on **dit**, je déteste les religions, surtout l'islam, et je **suis** rempli de dignité. Je n'aime pas les études, parce que je ne comprend**s** rien à l'école. Strictement rien [...] pour survivre, je me branle, et je fais chier mon monde dès que je peux pour attirer l'attention. C'est comme ça que j'arrive à me sentir vivre. Avec le temps, je suis devenu complètement idiot à cause de la loi coranique, qui s'est immiscée dans tous nos faits et gestes ici-bas et **se** mêle de toute notre vie. » *Racaille*, p. 21-22.

Il n'existe dans le roman que deux analepses : c'est quand Zoheir fait les deux rêves, puis quand il se remémore son passé avec Lily.

### **Le rythme**

L'Action, dans *Racaille*, ne serait pas un axe autour duquel graviterait le rythme du récit, en ce sens que cette Action n'est pas menée à son bout, le projet de Mohamed de « rapatrier les Harkis, les pieds-noirs et les Juifs d'Algérie », n'est pas accompli.

Cependant, le rythme de la narration permet cet ancrage dans une réalité telle que la notre, le souci de réalisme se fait sentir.

La durée du récit *Racaille* n'est pas importante aussi, tous les événements, de l'arrestation jusqu'à la France, se déroulent dans l'espace de trois mois, quelques jours seulement, environ une semaine en Algérie, et deux jours à Marseille, en France, avant l'internement à l'asile psychiatrique de Nancy où se dernier demeure environ deux mois.

Ce que nous pourrions dire du rythme du récit, c'est qu'il est du moins réaliste, car le temps de la lecture, en termes de nombre de pages parcourues, et le temps des événements n'est pas très discordant. Les ellipses sont absentes et le texte est parsemé d'indications temporelles qui nous situent par rapport au temps qui s'écoule d'une façon assez réaliste, nous trouvons dans chaque chapitre une ou deux indicateurs de temps comme nous le montrons ci-dessous :

Ch. I

« C'est vers la fin de l'après-midi que les billets ont commencé à pleuvoir. »  
*Racaille*, p. 18.

« Dans la soirée, la plupart des invités étaient déjà partis. » *Racaille*, p. 19.

Ch. II

« Ce matin, je suis resté plus longtemps que d'habitude devant le lavabo. »  
*Racaille*, p. 22.

Ch. III

« Pendant la nuit » *Racaille*, p. 28.

Ch. IV

« Une bonne heure était sûrement passée et j'avais encore ma camisole »  
*Racaille*, p. 30.

« Je me suis réveillé en pleine nuit » *Racaille*, p. 30.

« Au petit matin » *Racaille*, p. 31

Ch. V

« Aujourd'hui, à midi », p. 35.

Ch. VI

« En pleine nuit », p. 39.

Ch. VII

« Au bout d'une demi-heure » p. 49.

Ch. VIII

« C'est Mustapha qui m'a réveillé » p. 57.

Ch. IX

« On a prévu de passer quelques jours à Constantine », p. 59.

Ch. X

« On a quitté Skikda dans la soirée » *Racaille*, p. 65.

Ch. XI

« Quand il a fait complètement jour, on est sortie du café pour vagabonder dans les rues » à Constantine » *Racaille*, p. 71.

Ch. XII

« J'ai passé la soirée posté sur le trottoir », p. 88.

Ch. XIII

« Au petit matin », p. 92.

Ch. XIV

« Dehors, il faisait déjà nuit » *Racaille*, p. 95.

« Le soir, à Alger » *Racaille*, p. 100.

Ch. XV

« La nuit, chez Moh »

« Au matin *Racaille*, » p. 103.

« La nuit » *Racaille*, p. 104.  
 « Au petit matin » *Racaille*, p. 105.  
 « La nuit dans le port » *Racaille*, p. 108.  
 « Dans le bateau », p. 110.  
 Ch. XVI  
 « Deux ou trois jours après » *Racaille*, p. 111.  
 Ch. XVII  
 J'ai passé la soirée sur le trottoir *Racaille*, p. 115.  
 Ch. XVIII  
 « En fin d'après-midi » *Racaille*, p. 124.  
 « J'ai traîné une partie de la soirée » *Racaille*, p. 125.  
 Ch. XIX  
 La gare m'est apparue vers la tombée de la nuit *Racaille*, p. 133.  
 Ch. XX  
 « Centre de rétention de Nancy, le 26 mars » *Racaille*, p. 139.

La technique narrative adoptée dans les trois romans est la même et fonctionne sur un mode sans cesse simulé, description sommaire, dialogues et anecdotes qui nous ramènent à l'enfance du « protagoniste », comme le jour où Mohamed s'est enfui avec le mouton de l'Aïd, pour qu'on l'égorge pas le lendemain :

« Un matin, il faisait encore nuit, je m'étais enfui de la maison avec le mouton de l'Aïd pour qu'il ne soit pas égorger sous mes yeux. Je me souviens avoir mis le réveil avant de me coucher. C'était la veille de l'Aïd. Au petit matin, j'ai traversé la Colisée et une bonne partie de la ville avec l'animal au bout d'une corde. » *Racaille*, p. 72.

La description, à l'instar de *À l'ombre de soi* n'éclate pas le temps, le narrateur nous indique le temps de l'action. L'écoulement du temps, dans *Racaille*, est aussi vraisemblable. Et ainsi le rapport au temps réel est manifeste. L'intention de l'auteur semble bel et bien d'ancrer sa fiction dans un espace réaliste.

## **Le statut du narrateur**

Le narrateur, dans *Racaille*, est représenté, la narration est prise en charge par un « je », sa fonction est celle « de représentation ». Il n'est pas omniscient,

Le narrateur, Mohamed, et contrairement à Zoheir, le personnage-narrteur de *À l'ombre de soi* détient le contrôle et se permet de porter des jugements sur ses personnages :

Cela se justifierait certainement par le sens institué à ce deuxième roman, à savoir la dénonciation, Karim Sarroub semble intimidé par la condition des beurs, d'une part et la condition de l'Algérien de l'autre. On assiste, dans *Racaille*, à un discours critique, un discours qui rompt le silence que l'on a remarqué dans son premier roman *A l'ombre de soi*, celui d'un Zoheir qui ne juge personne et qui se laisse faire et ne fait que subir des situations qui lui tombent dessus à son insu. Sarroub, dans son deuxième et troisième roman, change complètement de ton.

Contrairement à son premier roman, le narrateur porte des jugements de morales ou de valeurs sur le discours des personnages ou leurs faits. Les faits, les gestes, les conduites et comportements, les propos mêmes des personnages sont condamnés et jugés, la plupart du temps par les vieux personnages comme la tante Yamina, l'Hadj ou Lemerabette qui prennent en charge, comme nous allons le montrer un peu plus loin, le commentaire explicite.

La fonction du narrateur est purement narrative, elle est *in extenso*, c'est-à-dire que le narrateur se contente de rapporter, en citant le dialogue des personnages. Des trois fonctions dont parlent Angelet. C, et J. Herman seule la fonction idéologique est remplie:

<b>la fonction d'attestation</b>	<b>la fonction idéologique</b>	<b>la fonction performative</b>
Le narrateur ne se prononce pas sur la vérité de ce qu'il rapporte.	Il porte des jugements de valeur vis-à-vis des actions accomplies, mais pas par rapport à une Action, car la quête comme nous l'avons déjà avancé, demeure inachevée, voire, latente.	le narrateur en question n'est pas performatif du moment qu'il n'est pas punisseur.

La fonction idéologique est assurée, dans *Racaille*, par le narrateur lui-même et par d'autres personnages. Les épisodes sont autant de supports de discours critique où le discours de Mohamed et les autres instances critiques expriment leur désarroi et mépris de l'état de chose :

Le temps interne :

Le temps de la fiction : dans *Racaille*, la chronologie se construit à partir de la succession de » plusieurs étapes : « c'était mon tour » *Racaille* p. 15. C'est le jour de la circoncision de Mohamed un enfant dont on ignore l'âge et de son frère plus âgé que lui d'un an et demi. Après une ellipse mohamed se présente : « Je m'appelle Mohamed j'ai seize ans et des poussières comme on dit. »

L'écrivain convoque des catégories temporelles qui correspondent à celles utilisées dans notre univers Ces catégories temporelle s'appliquent à une personne (Mohamed qui raconte sa vie) mais aussi à une nation (L'Algérie des années 90)

Karim Sarroub a choisi un mode de construction de temps très explicite identifiable et précis.

Le temps a également une grande importance fonctionnelle :les événements du roman se déroulent pendant les années 90 une période durant laquelle

L'Algérie a connu plusieurs changements ce qui va déterminer l'orientation thématique du récit. L'atmosphère violente de l'Algérie des années 90 marque la production littéraire. Pour Charles Bonn la production littéraire algérienne témoigne d'une tragédie. La fin des années 90 marquerait plutôt la fin d'une certaine phase de transition du caractère émergent de cette littérature.

### **Le temps de la narration**

L'histoire est racontée au présent. Le narrateur pour mieux nous ancrer dans cette histoire parle au moment où se déroulent les actions. L'utilisation du présent dans la narration contribue à la construction de l'effet du réel : « Je m'appelle Mohamed et je suis rempli de dignité », « Les trains qui roulent la nuit donnent toujours. L'impression d'être vide. »

Par ailleurs nous constatons que le narrateur utilise plus souvent deux catégories de temps à savoir le passé et le futur : « on a quitté Skikda dans la soirée [...] nous irons à Constantine. » p. 67.

Le narrateur commence son histoire par une courte scène celle de sa circoncision. Pour marquer cette distance entre le moment même de la narration et cette scène lointaine le narrateur raconte à l'imparfait : « C'était mon tour. Ils étaient une dizaine autour de moi. Je crois que j'avais perdu connaissance » p. 15.

Le futur est un temps rarement employé dans le roman utilisé en générale dans la projection de l'avenir dans les projets que Mohamed souhaite réaliser : « On verra si ça ne marche pas monsieur le directeur je reviendrai et je m'investirai dans le terrorisme [...] Je t'offrirai le soleil dans une main et la lune dans l'autre je te couvrirai de bijoux et de compliments du matin au soir. »

La vitesse de la narration :

Tout roman alterne scène et sommaires. Les accélérations et les ralentissements du récit produisent un effet de réel et des effets de dramatisation. *Racaille* est composé de vingt chapitres certains sont très courts et d'autres relativement plus longs. *Racaille* est le récit des nombreux déplacements de Mohamed certaines actions durent plus longtemps que les autres.

La narration tend parfois à l'accélération parfois au ralentissement et s'attarde à la description. A titre d'exemple, le narrateur résume plus de dix ans en passant de la scène de la circoncision à la présentation du protagoniste. Le séjour dans l'asile psychiatrique, la visite d'Alger et le voyage pour Marseille, des épisodes minutieusement décrits et prennent plus de volume par rapport à d'autres.

L'instance narrative :

« L'instance narrative désigne les combinaisons possible entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle ? Comment ?) et les perspectives (par qui perçoit-on ? Comment ?), utilisées pour mettre en scène, selon des modalités différentes, l'univers fictionnel et produire des effets sur la lecture<sup>107</sup>. »

L'instance narrative :

Dans son essai *Qui raconte le roman ?*, le critique allemand Wolfgang Kayser note que le narrateur d'un texte n'est pas forcément son auteur, mais il s'agit plutôt : « d'un personnage de la fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé<sup>108</sup> »

Le narrateur est, en effet, un agent, un acteur qui a pour fonction d'agir et de narrer.

---

<sup>107</sup> REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, op. cit., p. 49.

<sup>108</sup> WOLFGANG, Kayser, *Qui raconte le roman ?*, Paris, Éd. Le Seuil, 1977, p. 72.

Que dire du narrateur de *Racaille* ? La première phrase du roman dit : « c'était mon tour », une certitude saisit le lecteur : à qui le tour ? A Karim Sarroub lui-même ou à une voix inconnue ? Nous saurons par la suite que le narrateur s'appelle Mohamed, il raconte ce qu'il a vécu. Le narrateur de *Racaille* est un prolongement linéaire du personnage raconté.

*Racaille* ressemble à une autobiographie, à une confession où le narrateur raconte rétrospectivement sa propre vie. Le narrateur détient, en conséquence, un savoir important qui lui permet d'intervenir dans le récit et expliquer ou commenter. De ce point de vue, le narrateur est *homodiégétique* et la perspective passe par lui.

Notre corpus d'étude, *Racaille*, est un récit qui alterne narration et dialogue. Le narrateur donne, de temps à autre, la parole aux personnages qui créent, à leur tour, des dialogues entre eux.

Le narrateur de *Racaille* est responsable de la focalisation, il est le seul protagoniste autour duquel pivote la diégèse du roman. La focalisation varie entre omniscience et interne ; le narrateur se présente comme un être « omniscient » par rapport aux autres personnages et aux autres éléments de la diégèse.

### **Les niveaux narratifs**

*Racaille* est un récit à la fois homodiégétique, car le narrateur fait partie des personnages de la *diégèse*, et autodiégétique, parce qu'il est le héros de son propre récit.

Le narrateur, Mohamed est extradiégétique, du moment qu'il est l'auteur du premier récit et intradiégétique, du moment qu'il est l'un des personnages de ce même récit : le « je » pourrait être celui de narrateur ou celui du personnage ou

celui des deux à la fois, dans ce cas il est intradiégétique comme personnage et extradiégétique comme un narrateur. L'extradiégétique qualifie le niveau narratif (narrateur) tandis que l'hétérodiégétique concerne la personne dans sa relation à l'histoire (personnage).

Il ne s'affiche pas comme narrateur détaché de l'histoire. Le récit s'ouvre sur la circoncision de Mohamed : « On m'a allongé sur la table de la salle à manger brutalement [...] mon père dont je ne voyais pas le visage, me tenait le bras droit. C'était le seul qui ne me faisait pas mal [...] J'ai insulté tout le monde de tout les noms. » *Racaille* p. 15.

### **La focalisation**

La focalisation dans *Racaille* est *interne*. Le narrateur ne connaît ses personnages que de l'extérieur, ainsi lors de la circoncision de Mohamed, le narrateur lui-même, ce dernier ignore complètement pourquoi on le circonçoit : "Je ne comprenais pas pourquoi on nous avait fait ça." P. 17.

Leurs sentiments : « Je la scrutais en essayant de comprendre, mais je ne comprenais rien, absolument rien qui puisse me fixer sur ses sentiments » (*À l'ombre de soi* p. 102) et leurs réactions : « Le Directeur s'est arrêté à ma hauteur. Pendant une seconde, j'ai cru qu'il allait me serrer la main." p. 36.

### **La technique narrative**

Parmi les trois romans, objets de notre analyse, le premier, *À l'ombre de soi* en l'occurrence, est le seul où la dénonciation est, à première vue, moins visible. Toutefois, l'auteur, consciemment ou pas, ne sort pas, tout à fait, du discours tenu par les écrivains « beurs », quoique implicitement. La préoccupation primordiale, comme nous allons tenter de le montrer, étant l'écriture et le déploiement et la prolifération des mots.

Sarroub puise dans ses souvenirs d'enfance et d'adolescence, dans son univers intérieur, puis revient sur l'actualité et le monde qui l'entoure.

Ce roman est un ensemble fait d'une multiplicité de ramifications qui suscite l'attente du lecteur habitué aux romans à intrigues. La progression thématique correspond au type de *progression à thème linéaire*<sup>109</sup> et aucun thème n'est traité de manière à ce que le lecteur puisse se situer par rapport à un discours idéologique quelconque sur la condition des immigrés en France ou sur le problème de l'intégration, ce qui nous amènerait à déduire que ces problèmes ne sont pas posés pour le personnage, et, de surcroît, pour l'auteur, car, à faire l'analogie entre ce derniers et ses personnages, nous pourrions que leurs discours versent dans la même personnalité.

Sarroub se dit, dans l'interview que *Radio France Inter* lui a accordée, « solidaire » avec son personnage, d'autant que quand la présentatrice lui parle de rébellion, Sarroub répond par l'instance de l'auteur et non du personnage en lui disant : « Moi je me rebelle, moi j'étais déjà un rebelle, surtout contre toutes ces traditions un peu moyenâgeuses... y en a... dans les pays arabes...en Algérie, moi je suis entièrement solidaire avec mon personnage<sup>110</sup>. »

Certes, nous ne disposons pas d'éléments biographiques<sup>111</sup> assez consistants pour en faire des personnages de Sarroub leurs doubles.

En effet, les attitudes de l'auteur lui-même, quand il s'agit de la question de l'intégration, laissent entendre que ce dernier a fait un choix et ce choix se veut délibéré en ce sens que ce dernier a opté pour une assimilation et une

---

<sup>109</sup> « Le propos (Pr) d'une phrase (Ph) est repris comme thème (Th) de la phrase suivante. Ce nouveau thème fait l'objet d'un nouveau propos, lui-même repris avec le statut de thème. », SARFATI, Georges-Élia, *Éléments d'analyse du discours*, op. cit., p. 30.

<sup>110</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, déjà citée.

<sup>111</sup> Mis à part deux communications téléphoniques que j'ai eues avec l'auteur ou deux ou trois mails que j'ai reçus, j'étais en peine à le connaître d'une manière approfondie, du fait qu'il s'est montré réservé, mais le peu que l'ont pourrait dévoiler sur sa personnalité, notamment par le biais de ses propos à la radio, le rapprochement semble plus qu'évident, en particulier son attitude vis-à-vis de la religion et de sa vision du monde en général.

assimilation totale et sans réserve. Il rompt avec sa culture pour en épouser une autre, celle de l'Autre.

### **La narration dans *Le Complexe de Mohamed***

#### **Focalisation :**

Le type de focalisation adopté dans *Le Complexe de Mohamed* est le même que les deux premiers romans, à savoir une focalisation interne, ainsi le narrateur Mohamed ne sait pas combien de temps est-il resté à l'hôpital, c'est l'infirmière qui le lui apprend :

« Selon l'infirmière, cela fait près d'une semaine que je suis dans cet établissement, auparavant, j'étais dans un hôpital. » *Le Complexe de Mohamed* p. 22.

Il arrive aussi au narrateur de se détromper :

« Je ne sais plus comment ni pourquoi, ça a fini dans la rue avec Mouloud qui visait le balcon où était sa femme avec deux gros blocs de pierre qu'il arrivait à peine à soulever. » *Le Complexe de Mohamed* p. 62.

Mohamed, comme Zoheir ou Mohamed, personnage-narrateur de *Racaille*, ignore tout sur les autres personnages, ainsi oublie-t-il le nom de la jeune fille qui était au restaurant, près du pianiste : « Une fille qui ressemblait à une actrice dont j'ai oublié le nom, debout à côté de lui, faisait la choriste. » *Le Complexe de Mohamed* p. 35.

La narration est, à l'instar des deux autres romans, objets de notre analyse, est prise en charge par un *je*. Le narrateur ignore aussi ce qui va se passer, toute les actions sont soit au présent ou, le plus souvent, au passé composé :

**Présent :** « **Je me souviens**, la première fois où j'avais parlé à Chloé, c'était dans l'amphithéâtre du conservatoire. » p. 38.

**Passé composé :** « Au milieu de la nuit, **je me suis levé** pour aller dans la cuisine. **J'ai bu** deux verres de lait frais. » p. 47.

La narration est aussi transparente et on perçoit ce que perçoit le personnage-narrateur, Mohamed, ainsi quand Chloé lui parle de la métamorphose de l'Algérie, le narrateur est surpris : « Je n'en croyais pas mes oreilles. Je voulais en avoir le cœur net. » p. 25.

Mohamed, le narrateur, n'assume pas, entre autres, ce qu'il rapporte, personne de ses personnages, sans exception, n'a une épaisseur psychologique, rien ne nous est dit à leur sujet, ils ne sont décrits ni moralement ni physiquement, de même qu'on ignore tout sur leurs vies antérieures.

Les modalisateurs que l'on trouve dans le premier et second roman de Sarroub sont aussi présents dans le troisième avec la même densité et les mêmes verbes généralement (croire, paraître, devoir, etc.) : « Je m'étais retrouvé par terre, à plat ventre. Je crois que j'avais perdu connaissance. » *Le Complexe de Mohamed* p. 20. Ou encore : « Je crois que je n'aurais jamais reconnu Mehdi, un ancien camarade de classe. » *Le Complexe de Mohamed* p. 59.

Le narrateur dans ce troisième roman n'est pas omniscient, ainsi le narrateur Mohamed qui reçoit les huissiers sans savoir pourquoi ils lui ont ses mobilier, il est là comme un simple spectateur: « Un jour, pour je ne sais quelle raison, des huissiers sont venus prendre mon téléviseur, que je n'allumais plus. Une autre fois ce fut mon canapé et une table basse. Je les regardais faire sans broncher. » *Le Complexe de Mohamed* p. 17.

### **L'ordre de la narration**

*Le Complexe de Mohamed* est le seul des trois romans qui convoque un temps « futuriste », nous sommes en 2020. Le temps que l'Algérie se

métamorphose selon le modèle occidental. Mais les catégories temporelles sont celles de notre réalité. Une seule ellipse de dix ans sépare le premier chapitre du deuxième, celle de la période où Mohamed décide de s'isoler du monde. Toutefois, le reste du roman, c'est-à-dire les dix-neuf chapitres qui restent couvrent une durée d'une semaine comme nous allons le voir en étudiant le rythme du récit.

Le rythme de la narration et de l'écoulement du temps dans *Le Complexe de Mohamed* sont assez vraisemblables, mis à part l'ellipse relative à l'isolement de Mohamed, dans le début du roman, car dix ans sépare ce dernier du monde qui l'entoure. Toutefois, ce qui semble aussi paradoxal, c'est le réalisme de cette ellipse par rapport à la métamorphose de l'Algérie, car le changement de l'Algérie, du fond en comble, nécessite tout de même une durée.

## ***2. Représentation de l'Algérie***

Si la dénonciation dans *À l'ombre de soi* est plus ou moins imperceptible, il n'en va pas de même pour les deux derniers romans de Sarroub où l'on assiste à une véritable critique des deux pays respectifs, notamment l'Algérie. Sarroub, par le biais de ses personnages-narrateurs, s'en prend d'abord à tous les symboles de sa culture d'origine, arabo-musulmane en l'occurrence. Puis, il passe à la politique et aux autres aspects de la société arabe.

L'auteur donne une image d'une Algérie où règnent la dictature et la répression et surtout la censure, il l'exprime avec ironie. Cette répression touche à la fois les opposants et les athées :

« Ça doit être mon quatrième ou cinquième séjour à l'asile<sup>112</sup>, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec ma santé mentale, qui d'ailleurs se porte bien. J'ai une santé

---

<sup>112</sup> Sarroub habite près d'un asile psychiatrique à Skikda, il allait souvent avec des amis pour observer les malades du haut du mûr, des malades qui pour Sarroub « ne le sont pas ». Mohamed de *Racaille* nous fait penser, selon Sarroub, à Sartre, qui monte sur un tonneau pour libérer les ouvriers. Dans ce roman, Mohamed veut libérer tous les « fous » de l'asile psychiatrique, mais ces derniers préfèrent y demeurer, ce qui exprime, selon l'auteur, l'attachement des Algériens à leur pays.

de fer. Dans mon pays, on met les gens à l'asile pour des raisons mystérieuses, lorsqu'ils crachent sur Dieu, par exemple, ou lorsqu'ils montrent des signes d'intelligence. Les prisons sont réservées aux trafiquants des fruits et légumes et aux membres du GIA. Les poètes, les résistants et les gens qui comme moi se masturbent sur les toits, ceux-là ne sont pas normaux et méritent un traitement très particulier. C'est possible aussi que les autorités mettent des gens à l'asile quand ils manquent dans les prisons. En Algérie, on mélange tout le monde à l'asile, de sorte qu'on ne sait plus qui est fou et qui ne l'est pas. » *Racaille*, p. 25-26.

L'auteur y revient à la fin du roman, lors du procès des deux leaders du parti politique le FIS, il relate la condamnation des intellectuels comme une situation absurde aux yeux de ces derniers :

« Durant toute la suite du procès, des poètes, des écrivains, des journalistes et des humoristes de tout bord se sont succédés à la barre, les uns exprimant leurs indifférences, les autres leurs révoltes qu'ils soient un jour amenés à témoigner pour des faits pareils. Il y en avait même un qui s'est mis à soupirer sans arrêt, un poète je crois, tellement que tout semblait ridicule à ses yeux, et ça a blessé plus d'un dans la salle. » *Racaille*, p. 94.

Le narrateur Mohamed dans *Racaille*, en se référant aux propos de son père, revient sur la corruption du monde arabe :

« Le cauchemar des pays arabes, disait mon père, c'est la corruption. Pas la corruption comme on le comprend. Non. C'est à la fois un mélange de lâcheté, de soumission et de corruption. Quelque chose de typiquement arabe, que les pays occidentaux ne comprennent toujours pas mais exploitent très bien par ailleurs. » *Racaille*, p. 59.

Mohamed, ensuite, remonte dans le temps, plus précisément en 1962, à la période de l'après-indépendance. Il exprime le mécontentement des Algériens lors de la prise de pouvoir par des militaires :

« Les pays occidentaux, pour nous, c'était la France et uniquement la France. Mon père m'a raconté qu'au lendemain de l'indépendance du pays, de nombreux paysans, très âgés pour la plupart, s'étaient par-dessus le pont de Sidi M'cid dès qu'ils avaient su que ce serait toujours les militaires qui

détiendraient le pouvoir, mais algériens cette fois. Ce qui a révolté nos intellectuels et nos marabouts qui ont aussitôt hurlé au sacrifice de leur pays. « L'Algérie vaut mieux que ça », écrivaient les poètes et les journalistes. » *Racaille*, p. 59-60.

On peut dire que l'œuvre de Sarroub est une « œuvre-document », car elle s'inspire beaucoup de l'histoire. Ainsi, dans le passage qui suit, Sarroub revient sur la montée de l'islamisme en Algérie :

« Il y a six mois, des manifestations ont éclaté dans tout le pays. Des millions de jeunes ont voulu se tourner vers Allah pour prier, mais dans la confusion et le chaos, ils ont fini par prier contre lui. La répression était sauvage, sans pitié, l'armée a même ouvert le feu sur des enfants qui se sont mêlés aux manifestants accidentellement parce que ça tombait pile poil à la sortie des classes du lycée Abelkader le saint des saints » *Racaille*, p. 60.

Les événements relatés par l'auteur n'en demeurent pas moins réels, car bien que ce soit de la fiction, le lecteur trouve, dans cette œuvre, de quoi lui rappeler ce que l'on a appelé la décennie noire en Algérie. Où des terroristes ont effectivement comme il est dit dans le passage suivant, extrait de *Racaille*, égorgé, kidnappé des profs et mis des bombes aux écoles :

« Une cellule de crise avait été mise en place en vitesse, l'état d'urgence décrété la même semaine, puis des lois furent votées hâtivement et des sanctions prises contre les multirécidivistes et les meneurs. Malgré cela, les tentatives de suicide ont continué de plus en plus, dans tout le pays, des gens qui s'entr'égorgent, des profs qu'on kidnappe, des bombes qui explosent dans les écoles et des gens qui se tirent dessus à la mitrailleuse lourde importée de Russie. Tout cela, sous l'œil des forces de l'ordre, sans parler des parachutages spectaculaires de voiles et de burnous. » *Racaille*, p. 62.

### 3. Corruption du monde arabe

Dans l'interview que Sarroub accorde à la radio *France Inter*, il revient sur le thème de la corruption du monde arabe fait partie intégrante de leur vie :

« La corruption n'est pas perçue comme ici, dans les pays arabes la corruption ça fait partie de la vie...moi j'avais invité une fois un ami en Algérie, il m'a dit que si je devais vivre un jour dans ce pays je me demerderai pour vivre de la façon la plus pauvre possible, je lui avais donné raison mais la corruption, c'est vraiment dans la vie des gens, c'est quelque chose de tout à fait normal, être contre la corruption c'est pas normal, c'est dangereux surtout »<sup>113</sup>

En outre, et comme pour culpabiliser les responsables, il donne une image terrifiante des jeunes algériens qui sont en proie au chômage et à la déperdition : « Adossés aux arcades et aux murs, à chaque coin de rue, des centaines de jeunes aux regards hébétés par l'angoisse et l'ennui attendent que quelque chose d'important se produise en eux. » p. 82.

L'Algérie est, entre autre, conçue comme un espace de « désinformation » : « La désinformation, disait mon père, voilà notre vrai problème en Algérie. » *Racaille*, p. 100.

L'œuvre de Sarroub couvre une période qui s'étend de l'indépendance de l'Algérie à l'an 2020 d'une Algérie rêvée. Elle se caractérise par un fréquent retour à l'histoire, notamment celle de la période de Mohamed Boudiaf<sup>114</sup> et de la montée de l'islamisme, qui serait entre autre la cause de départ pour la France de Mohamed, le personnage principal de *Racaille*, en France qui énonce depuis le

---

<sup>113</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, déjà citée.

<sup>114</sup> Mohamed Boudiaf, né à M'Sila le 23 juin 1919, homme d'État algérien. Membre fondateur du Front de libération nationale (FLN) et un des dirigeants de la guerre d'indépendance algérienne, il entre en opposition contre les premiers régimes mis en place à l'indépendance de son pays, le FLN, et s'exile près de 28 ans au Maroc. Rappelé en Algérie, en 1992 en pleine crise politique, à la tête de l'État, il est assassiné le 29 juin 1992 à Annaba, quelques mois après ses prises de fonction.

bateau : « Adieu, gouvernement raciste ! Adieu, pays sans touriste ! Restez seuls, avec votre islam, votre pétrole et votre orgueil. » *Racaille*, p. 109.

La corruption du monde arabe, ne se limite pas à l'Algérie, ainsi le narrateur évoque la Tunisie, qui est représentée aussi comme un pays de dictature :

« En Tunisie, la plus grande prison d'Afrique, ils viennent vous chercher en pleine nuit en pyjama, ils vous tiennent par une oreille pour vous humilier encore plus devant vos enfants, et si par malheur ils ne trouvaient rien, un juge vous accusera d'avoir critiqué leur président. J'ai craché par terre. » *Racaille*, p. 125.

Sarroub n'en finit pas avec la critique et la dénonciation, un peu plus loin dans *Racaille*, il ironise sur le sous-développement des pays-arabo-musulmans :

« Nous ? Dans les pays musulmans, comme ils aiment dire, il ne faut pas moins de sept siècles, pour progresser et être à leur niveau. Souviens-toi du calendrier hégire. Nos profs avaient raison de l'adopter en classe, au bout d'un moment, puisqu'il nous retarde des pays occidentaux justement de sept siècles. Tous les pays arabes devraient l'adopter, tous, et pas seulement l'Algérie. Ça rétablirait les points de vue de tout le monde sur cette terre. Chacun son époque. » *Racaille*, p. 128.

Le narrateur se souvient de ce que lui disait son père un jour sur le monde arabe et la démocratie et qui lui faisait comprendre en ces termes que ce monde arabe ne connaîtra pas de démocratie :

« Souviens-toi de ce que m'a demandé mon père : " Le jour où il y aura un pays arabe démocratique dans le monde, un seul, réellement démocratique, ce jour-là je souhaite que tu penses à moi et que tu viennes te recueillir sur ma tombe. » *Racaille*, p. 130.

La répression est exprimée aussi par le dessin d'un malade mental, dans le troisième roman *Le complexe de Mohamed*, ce malade que l'on a rencontré à l'asile psychiatrique et qui a peint deux policiers en uniformes français parce que, explique le directeur de l'asile, ces derniers le rassurent mieux que les policiers

algériens, ce qui laisse sous entendre que les agents de l'ordre algériens sont hostiles :

« De là où j'étais, j'apercevais, peints sur les murs, deux policiers français en uniforme. ' Pourquoi des policiers français ? a demandé Gilles sans cacher son étonnement. Pourquoi pas des Algériens ? Le Docteur Salah Berriche a aussitôt refermé la porte et a chuchoté : ' Il faut croire que les policiers français le rassurent plus que les policiers algériens.» *Le Complexe de Mohamed*, p. 47.

#### ***4. L'antisémitisme***

Le thème de l'antisémitisme figure déjà dans l'une des dédicaces du deuxième roman de Sarroub, et c'est l'un des sentiments que ce dernier dénonce dans ce roman, Sarroub évoque Ilan Halimi auquel il dédie le roman : *À la mémoire d'Ilan Halimi, kidnappé, torturé et assassiné, uniquement parce qu'il était juif.*

Dans la lettre que Mohamed écrit à son ami Mus, juste après son arrivée en France, il lui fait savoir que les juifs ne sont pas si agressifs que l'on leur a fait comprendre et apprendre à l'école et que ce ne sont que des idées reçues que l'on pourrait bien vérifier en France :

« Examiner ce qui ne nous est pas permis de vérifier dans nos pays, nous les Arabes : la menace que fait peser sur nous le peuple juifs à travers le monde. Mus, je crois que Ami Lemrabette avait raison lorsqu'il nous a conseillé de faire un geste humanitaire et de rapatrier les juifs aussi. Contrairement à ce qu'on nous a toujours appris, que ce soit à l'école ou dans la presse, j'ai l'impression qu'on peut tout à fait se promener librement ici sans se faire attaquer par un juif. Je crois vraiment qu'ils sont inoffensifs, ces juifs, ou alors ils se cachent bien. Ou plutôt, j'ai l'impression qu'ils sont comme toi et moi, comme nous, quoi, qu'ils sont tout sauf une menace pour nous les Arabes.» *Racaille*, p. 129.

Le thème de l'antisémitisme revient aussi d'une façon récurrente, mais assez brève. Ce qui conforte le discours d'un monde arabo-musulman haineux et peu tolérant.

## ***5. L'Algérie : la vision futuriste et l'image occidentale***

Dans la métamorphose rêvée de l'Algérie, dans le troisième roman de Sarroub, ce dernier commence d'abord par ce qui est politique, Chloé fait savoir à Mohamed quand elle lui rend visite après son isolement qui a duré à peu près dix ans, que l'Algérie est plus libre et qu'elle est devenue démocratique :

« Mais on est en 2020. Et sache que l'Algérie, pour ne parler que de ce pays, n'est plus pareille [...] les pouvoirs publics ont refait le même scénario que dans les années quatre-vingt, lorsque les fascistes étaient sur le point de prendre le pouvoir : ils ont de nouveau permis des élections libres. Elles ont vraiment eu lieu. Ce qui a conduit, à la surprise de la communauté internationale, à une vraie démocratie dans ce pays. Ça peut sembler burlesque, dit comme ça, mais, en fait, pas du tout. Les pays du Maghreb n'y sont pas insensibles, finalement. Je ne te parle pas d'une démocratie à l'euro-péenne, ce qu'on a toujours essayé de leur imposer, mais d'un truc spécialement conçu par eux » *Le Complexe de Mohamed*, p. 24-25.

### **Statut de la femme**

Toujours dans le jeu d'opposition auquel nous assistons, tout au long de l'œuvre de Sarroub, entre Occident et Orient, nous avons affaire, cette fois, au statut de la femme. La femme dans l'Algérie nouvelle acquiert les mêmes droits que les hommes, ce qui est loin d'être le cas dans la réalité, car selon les musulmans, la femme et l'homme sont égaux, mais du point de vue de la dignité, et non pas dans du droit. La femme est devenue libre et elle n'est plus vue comme un être « inférieur » par rapport à l'homme :

« Le statut de la femme, par exemple, a été revu de fond en comble [...] les femmes sont devenues libres. Tu comprends, libres ? Avec les mêmes droits que les hommes. L'humiliation de la femme et son statut d'objet, d'être inférieur, tout ça c'est terminé. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 25.

Le narrateur revient sur le statut de la femme un peu plus loin, cette fois le discours fait irruption en racontant une anecdote, qui serait comme dans le reste du roman un prétexte pour introduire une critique. Il s'agit cette fois d'un prêche,

dit par un religieux, à la télévision, en interrompant un dessin animé, qui parle de l'obéissance du mari :

« Le dessin animé n'était pas encore terminé : on était passé brutalement de Blanche-Neige à ce barbu absolument répugnant qui expliquait en arabe littéraire comment faire pour que les femmes obéissent à leurs maris au doigt et à l'œil [...] on avait peur pour notre mère. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 52.

La question du statut de la femme revient un peu plus loin, quand Yasmine, une copine d'enfance de Mohamed interroge un islamiste à ce sujet : « Et dans le Coran, tu ne sais pas non plus qu'il est dit que la femme est inférieure à l'homme ? Tu ne vois pas de contradiction là-dedans ? » *Le Complexe de Mohamed*, p. 69.

Nous avons constaté précédemment que l'antisémitisme est l'un des sujets « tabous » sur lequel revient Sarroub, et par là un des thèmes de son troisième roman *Le Complexe de Mohamed*. Nous y reviendrons, mais cette fois, dans un autre sens, car après la « métamorphose » de l'Algérie on opte pour la laïcité, encore selon un modèle occidental, mais encore, on ouvre une ambassade d'Israël en Algérie :

« Le plus surprenant, après la métamorphose de l'Algérie, c'est que les autres pays ont suivi, surtout avec l'ouverture de l'ambassade d'Israël à Alger. Ça a désinhibé tout le monde. Parfois il suffit d'un rien. Aucun pays au monde n'avait prévu ce qui allait se passer, en quelques années en Algérie. Voir un pays musulman, dévasté par une guerre civile d'une barbarie inimaginable dans le monde moderne, se démocratiser et opté pour la laïcité à cette vitesse-là, cela a provoqué un véritable traumatisme chez beaucoup de nos intellectuels réactionnaires qui s'étaient ralliés récemment à la droite. Si au moment de l'indépendance, l'Algérie avait reçu le soutien de nombreux intellectuels français, et non des moindres, aujourd'hui, ce pays peut se vanter d'avoir réussi à progresser tout seul, sans l'aide d'aucun pays occidental. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 26.

L'auteur revient un peu sur ses souvenirs d'enfance, quand son père lui parlait de laïcité :

« Mes enfants, c'est votre papa qui vous parle. Méfiez-vous de la religion. Faites tout ce que vous voulez dans la vie, du moment que ça ne blesse personne, mais ne croyez jamais en dieu. La laïcité, pour nous les Arabes, ça n'existe pas. La laïcité, c'est une hypocrisie de croyants, et rien d'autre. Avec l'islam tel qu'il est aujourd'hui, il n'y a de vraie laïcité que chez ceux qui s'en détournent complètement. Tant que le Coran ne sera pas révisé, soyez toujours contre. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 78-79.

Dans la couverture d'un journal nous pourrions lire :

« *L'Occident est sous le choc : l'Algérie n'en finit pas de surprendre. Après la paix au Proche-Orient et la réconciliation de tous les pays arabes avec Israël, le nouvel islam démarre bel et bien en Algérie.* » *Le Complexe de Mohamed*, p. 28.

L'Algérie dans l'œuvre de Sarroub est un espace de corruption des politiques. La mentalité algérienne est conçue comme une mentalité moyenâgeuse et arriérée de surcroît, en ce sens qu'elle est superstitieuse.

Sarroub, retrace l'histoire de son pays qui s'étale sur plusieurs décennies, après son indépendance et qui pourrait se résumer comme suit, la prise du pouvoir par des militaristes, puis la montée de l'extrémisme islamiste et le terrorisme et ce en mêlant fiction et Histoire<sup>115</sup> et en évoquant des noms de

---

<sup>115</sup> La littérature et l'écriture en générale sont l'espace où la conscience humaine déploie son univers intérieur avec ses propres sensibilités, ses propres conceptions du monde et des hommes, mais aussi et surtout ses propres raisonnements. Ainsi, la littérature, dans une société donnée, serait un lieu de rencontres et de conflits avec l'Autre et parfois avec soi-même. Le rapport entretenu entre la littérature et la réalité serait, entre autre, l'essence même de cet art, il date de la naissance même de l'histoire de la théorie littéraire, sous ses formes les plus diverses, d'abord avec Platon qui dédaignait le passage du théâtre classique de la *mimèsis* de l'univers divin, du monde des Idées, comme « vraie-réalité », à celle du monde des humains, puis sous le nom de vraisemblable chez les Néo-Classiques, suite à la traduction de *Poétique* d'Aristote. Cette question est débattue avec une vivacité encore aujourd'hui, non seulement par les critiques, mais aussi par les adeptes des différentes écoles qui se succèdent depuis, portant chacun les germes d'un nouveau concept d'une réalité reflétée selon l'angle sous lequel on entend en rendre compte. S'agissant des domaines autres que l'histoire politique, la littérature s'avère plus ou moins compétente, car l'« objectivité » n'y dérange pas. Parler de littérature de témoignage implique forcément un lien que l'on doit installer entre l'écrivain et la réalité et /ou la vérité, d'une part, et de l'autre, entre son discours et les discours ambiants ; quels que soient leurs natures (histoire officielle, journalisme, etc.). Il serait convenable, voir nécessaire, cependant, de se pencher sur deux questions essentielles, la première est relative à la soustraction aux forces dominant et régissant les discours dans une sphère donnée. La

personnes réelles comme Mohamed Boudiaf ou Abbassi Madani, le leader du F.I.S.

Sarroub brise tout les tabous du monde arabo-musulman en traitant de la sexualité, du problème des intellectuels arabes et la question de la liberté d'expression, de la politique en général de tout le monde arabe, mais aussi et surtout de la religion musulmane qui est représentée comme primitive, arriérée et violente, notamment à l'égard de la femme.

---

deuxième est celle de la possibilité d'accorder à la fiction son crédit de lecteur attentif et ainsi on se voit astreint d'aborder le point lié à la littérature, étant, par définition, modelage d'une réalité, et ce, dans son rapport au Vrai. Nous nous devons de rappeler qu'en termes d'« imagologies », la littérature pourrait donner une représentation faussée et trompeuse, surtout lorsque le discours d'un écrivain donné est infondé ou fondé sur des préjugés et des idées reçues. Penchons-nous d'abord sur l'acte de lecture du littéraire et le sens même de la littérature, qui est, forcément et essentiellement un art, après tout. Cela revient à se poser la question du pacte de lecture du littéraire, comme fiction, en effet le lecteur qui se trouve face à un roman, par exemple, entend non pas lire l'Histoire mais se distraire, ce que l'homme pragmatiste et positiviste a tendance à oublier, c'est-à-dire que l'homme d'aujourd'hui, face à la télévision, à l'Internet, et aux autres moyens de distraction, veuille assigner à la littérature une vocation scientifique ou journalistique, car cette dernière, avant l'apparition de ces moyens constituait la seule possibilité qui permettait autrefois aux anciens de se distraire. Ce serait peut-être exagéré de penser que la poésie, le théâtre et l'épopée d'autrefois n'avaient pour seul dessein la simple distraction. Ce serait une atteinte aux grands esprits et à l'intelligence des hommes de lettres que de réduire la littérature à cette fin. Nous voulons simplement dire que si l'essence de l'art est la *mimèsis*, l'imitation, il serait aussi judicieux de dire que son essence serait, entre autre l'éloignement de cette réalité. La littérature pourrait nous livrer des vérités qui ne sont livrées par aucun autre intermédiaire (journalisme, manuels d'Histoire, etc.). Du reste, la littérature, fut autrefois, l'une des précieuses sources qui permettaient aux historiens de puiser ce dont ils avaient besoin en matière d'histoire. En ce sens que l'art révèle parfois les dessous et les interstices de l'Histoire. En effet, les garde-fous, la volonté de préserver l'idéologie ambiante, la propagande, la politique, la censure ou encore l'autocensure, et un tas d'autres raisons, sont autant de facteurs qui entravent la libre circulation des idées et/ou des vérités. Toutefois, la littérature n'en demeure pas moins une fiction, elle serait même, selon T. Todorov, son essence même. De même que pour Alain Robbe-Grillet, qui récuse toute idéologie qui serait portée au sein de la littérature, entendue comme art pur. L'art, pour des raisons de propagande, des raisons idéologiques, politiques ou autre, comme nous l'avant dit précédemment, n'intervient qu'après coup, il est, pour ainsi dire, vulnérable. Toutefois, c'est cette vulnérabilité même qui fait sa force, en ce sens que l'idée mûrie, et on passe ainsi du paraître à l'être. Autrement dit, l'histoire, la réalité requièrent d'être observées et analysées, bien entendu, mais le plus important réside dans l'interprétation, dans la mesure où l'objectivité s'avère insignifiante, car le plus important dans l'écriture de l'histoire est de donner un sens aux faits et non pas de les photographier. Paradoxalement, nous pourrions dire que la littérature, même si elle est essentiellement fiction, pourrait apporter des vérités, que les médias, les manuels d'histoire, pour des raisons idéologiques ou autres, auraient occulté. En outre, du moment que l'art se prononce sur des faits, avec une certaine distance dans le temps, le verdict historique confirme, entérine, ou infirme avec plus d'assurance, grâce au temps dont l'écrivain dispose et grâce aux nouvelles données qui se seraient manifestées après que l'autorité politique, idéologique, cesse d'exercer ses pressions. Toutefois, un paradoxe s'impose, qui est celui de la définition de la littérature comme fiction et illusion, et par là même l'impossibilité de lui accorder son crédit. La réalité et/ou la vérité est inaccessible sans un sujet pensant, le témoignage n'est pas exempt de subjectivité. L'auteur livre sa propre vision des choses, il nous livre des situations, non pas comme elles le sont, en soi, mais telles qu'il se les représente. L'écrivain, en ce sens, nous fait part de sa vision proprement personnelle d'une réalité perçue par ses propres sens et ses propres « illusions ».

Autre signe de progrès qui a touché l'Algérie métamorphosée et qui entre *ipso facto* dans le jeu d'opposition est la psychanalyse qui s'y implantée et qui serait donc corrélative au thème du maraboutisme et de la superstition que l'on trouve dans *Racaille* : « J'ai assisté à un congrès de l'AMP le mois dernier à Alger. Je [Chloé] peux te dire que c'est bien le premier pays arabe au monde où la psychanalyse s'est si bien et si fortement implantée. » p. 28.

L'analyse de la narration révèle une caractéristique stylistique propre à l'auteur. La subjectivité y est marquée par l'emploi du *je*. L'œuvre de Sarroub est un ensemble de discours mêlé de souvenirs et d'anecdotes qui renoue avec l'histoire contemporaine des deux pays, l'Algérie et la France en l'occurrence. Le rythme et l'ordre de la narration répondent à une exigence assez réaliste.

Nous avons aussi remarqué que bien que le narrateur soit homodiégétique, que la focalisation soit interne et que le narrateur ne porte pas de jugement de valeur sur les autres personnages, le discours, cependant, tient une place importante, mais en filigrane. Il ne s'agit pas de commentaires explicites: nous avons vu que cette fonction n'est pas remplie, ce qui nous permet de parler, plutôt de commentaires "implicites", exprimés par le rapport entretenu entre le narrateur-personnages et les autres personnages, à savoir rapport d'*accord* ou de *désaccord*.

Le rythme des récits traduit la volonté de l'auteur de rapprocher le plus le lecteur de notre réalité de par l'omniprésence des indicateurs de temps qui permettent un écoulement plus ou moins cohérent, plus ou moins vraisemblable, même si dans le troisième roman il s'agit d'un temps "futuriste". Ce dernier exprime, consciemment ou pas le désir de l'auteur de voir son pays métamorphosé sur le modèle occidental.

La première partie focalise la lumière sur le statut de l'immigré dans la société française, d'un point de vue social et culturel, nous y avons retracé l'histoire de l'immigration maghrébine en France, puis nous nous sommes intéressé au concept de l'immigré dans le corpus.

Nous avons vu comment cet immigré est victime de l'exclusion sociale, dans l'espace et culturelle dans l'exclusion de la littérature « beur » que l'on refuse de la reconnaître comme telle.

Le rapport entre les deux communautés est traité dans le paradoxe, en ce sens que la situation de l'immigré est déplorable, mais les trois personnages principaux sont épris par le mode de vie et la culture occidentale. Car ces derniers repoussent leurs origines culturelles et religieuses, le sentiment éprouvé par ces personnages est celui d'une double attraction-répulsion. Celui d'une France des droits de l'homme et de liberté, mais qui les rejette, même si ces personnages veulent bien s'intégrer à la culture de la métropole et une Algérie rêvée, mais qui vit dans la corruption et la violence.

D'un point de vue thématique, l'œuvre de Sarrroub gravite autour de trois thèmes principaux, l'Islam, qui est sans cesse critiqué est perçu comme une religion « dangereuse » et surannée ; la politique du monde arabe, qui, elle est perçue comme défailante et corrompue et la sexualité qui est prohibée et censurée en Algérie.

D'autres sous-thèmes qui n'en demeurent pas moins importants et qui trouveront leur place dans le jeu d'opposition auquel nous reviendrons dans la deuxième partie, sont la liberté sexuelle et la liberté d'expression.

## DEUXIÈME PARTIE

*Espace-symbole de l'altérité*

La deuxième partie nous permet de nous pencher sur une question centrale et un des axes principaux de notre thèse, à savoir la question de la représentation que fait l'auteur de l'Occident et de la confrontation des deux discours développés sur les deux espaces l'Algérie et la France en particulier et de surcroît de l'Orient et de l'Occident.

Il s'agit dans un premier lieu de parler de l'opposition que l'on trouve en filigrane et qui traverse toute l'œuvre de Sarroub et c'est ce qui va nous le permettre l'analyse de la question de l'assimilation telle qu'elle est perçue par l'auteur, la question de l'intégration, et du rôle de la langue française puis celle de l'identité.

## CHAPITRE I

*Les clés de l'intégration*

Nous nous intéresserons particulièrement dans ce chapitre à l'étude des titres des romans. Nous nous attarderons notamment sur le titre « racaille » qui joue un rôle assez important dans l'élaboration du discours « sarroubien », puis sur la représentation de la France.

Il s'agit de la représentation de la métropole, vue par le narrateur. C'est le second tableau complémentaire de l'opposition des deux mondes, l'oriental, l'arabo-musulman, plus précisément, que l'on a vu dans la première partie, et l'Occidental, incarné par l'image de la France. Il sera question donc de voir quelle serait la nature de la comparaison faite par Sarroub et les différents domaines qu'elle touche.

Il sera question aussi de la question de la langue française en rapport avec la conception « sarroubienne » de l'intégration à la communauté française.

## 1. Les titres<sup>116</sup> et la distanciation

Avant de passer au titre « racaille », il conviendrait de dire un mot sur les deux autres titres, *À l'ombre de soi* et *Le Complexe de Mohamed*. Mais avant cela revenons un peu sur les différentes théories qui nous permettent d'analyser les titres.

A première vue, un lecteur non avisé serait trompé par un titre qui semble court, facile à mémoriser, signifiant. Il penserait aussi que sa lecture est, d'ores et déjà, programmée, orientée par les préjugés qui se réfèrent au mot « racaille » ; néanmoins, le titre est plutôt allusif, « il ne dit pas tout »

Nous savons que l'ombre de soi-même se trouve lié directement à notre corps, son rapport à nous-mêmes est un rapport, d'abord de proximité spatiale puis d'immédiateté. Rappelons seulement que le personnage principal ne vit que dans le présent et que ses désirs sont aussi immédiats, il n'a guère de perspectives qui ouvre au roman un horizon dans le futur.

*À l'ombre de soi* est aussi un titre qui se prête, entre autres, à une lecture « auto-représentative de deuxième degré », notamment sur le plan de la narration, qui ne nous rapporte que ce qui est dans l'espace immédiat de Zoheir, le narrateur. *À l'ombre de soi* s'interprète aussi par rapport au manque d'ambition du protagoniste et qui exprime aussi la situation absurde dans laquelle vit Zoheir.

---

<sup>116</sup> Le développement de la sémiotique a donné naissance à une nouvelle discipline : la titrologie- l'étude des titres des œuvres littéraires répond, avec plus de précision à des questions intimement liées à toute analyse littéraire. Paru en 1973, *Pour une sémiotique du titre* de Léo Hoek jette les premières bases d'une théorie qui aura pour objectif de rendre compte de la relation entre le roman et son titre. Hoek écrit dix ans plus tard un important ouvrage qui reste encore une référence pour l'initiation à la titrologie : la marque du titre dispositif sémiotique d'une pratique textuelle. En 1973, Claude Duchet fait paraître *Éléments de titrologie romanesque* : un article important où il explique que tout titre est à la fois social et littéraire en 1987 Genet étudie le titre comme seuil ou incipite de roman ; il rend compte de l'importance du paratexte dans l'explication des textes littéraires. Plusieurs théoriciens se sont intéressés, par la suite, au rôle du titre dans l'approche du discours romanesque, des noms tels que Roland Barthes, J. Ricardou, etc. La titrologie reste, tout de même, une discipline très jeune. Les ouvrages qui portent sur l'étude des titres sont rares et souvent introuvables. Qu'est-ce qu'un titre ? « Le titre doit trouver un équilibre entre les lois du marché et le vouloir dire de l'écrivain » ACHOUR, Christiane et Amina, BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : convergences critiques II*, Blida, Éd. du Tell, 20 décembre 2002, p. 72.

*A l'ombre de soi*, le titre du premier roman de Sarroub, c'est selon cet auteur cette face qui est cachée en nous, l'inconscient. C'est aussi l'ombre qui recouvre la vie du personnage principal, Zoheir, surtout son passé, il sort de prison, mais nous ne savons pas pourquoi il a été incarcéré. Selon Sarroub, c'est comme si ce personnage venait d'une autre planète, d'un autre monde et qui observe tout ce qui l'entoure.

*Le Complexe de Mohamed* reste tout de même dans l'ambiguïté, il se prête lui aussi comme titre à de multiples interprétations. Sans nul doute, ce terme est à prendre dans son acception psychanalytique et la question que se pose de fait, c'est : quel serait le complexe de Mohamed ? Par rapport à quoi ?

Le complexe en psychanalyse se définit comme l'ensemble des représentations, d'affects et de sentiments inconscients organisés selon une structure donnée, liés à une expérience traumatisante vécue par un sujet.

En se référant au corpus lui-même, c'est-à-dire au roman, nous nous apercevons que ce complexe est lié à l'Algérie et plus précisément aux expériences vécues en Algérie, pays qui est conçu comme un espace de refoulement et de répressions politiques, sexuelles et religieuses.

*Le Complexe de Mohamed* est intitulé ainsi par rapport au Complexe d'Œdipe, une façon pour Sarroub de revenir à la psychanalyse; le complexe de Mohamed, c'est aussi le complexe de l'auteur, comme il nous le dira, c'est son complexe par rapport au monde arabe qui est arriéré.

L'approche du titre de Karim Sarroub « *Racaille* » nous a appris qu'il n'est pas sans intérêt de l'étudier étant donné qu'il constitue une ouverture ou bien une entrée sur le texte.

L'explication du rapport titre/texte dépend de la capacité interprétative du lecteur. Nous avons pu voir qu'un titre peut assurer les fonctions appellative et référentielle. Le titre remplit aussi la fonction conative.

En réalité l'ambiguïté et l'obscurité du titre éveillent la curiosité et l'intérêt du lecteur-client pour le transformer ensuite en lecteur de texte. Aussi rend-elle le titre plus pertinent et plus esthétique.

*Racaille* n'est pas le titre que Sarroub a choisi pour son roman, il a proposé trois titres, dont *Le Complexe de Mohamed*, mais son editrice, Isabelle Gallimard a préféré l'intituler ainsi.

Indépendamment de l'aspect informatif du titre « Racaille » suscite en nous la surprise et l'intrigue Quant à la fonction métalinguistique, le titre influe sur l'attitude du lecteur vis-à-vis du Co-texte et sur la façon de lire le roman.

Après la typologie du titre nous avons pu déceler qu'il exerce une grande autorité sur le lecteur. C'est vers le titre que revient le lecteur à chaque fois qu'il rencontre le même énoncé dans le texte. Ainsi nous avons pu découvrir que derrière la forme anodine du titre se dissimule le grand procès du système politique et idéologique.

Nous avons pu constater aussi que le choix de la structure nominale a été murement pensé par Karim Sarroub. Racaille est un mot qui est devenu à la mode. Utilisé par l'ex-ministre Français de l'intérieur, « racaille » est un mot que n'aime pas le narrateur, Mohamed met a mal dans un style plein de dénonciation et d'ironie toutes les croyances et les règles sociales.

Le roman de Karim Sarroub est un cri de malaise général de cette souffrance sordide de la jeunesse algérienne. Mohamed est l'exemple de cette jeunesse qui, à force de ne jamais pouvoir se faire entendre, sombre dans la folie.

## **Étymologie du mot « racaille »**

Le Littré nous indique que le terme *racaille* remonte au germanique, le radical *rac* dont on trouve une trace dans le vieil anglais *rack* utilisé pour désigner un « chien ». *Racaille* serait un mot formé sur le même principe que *canaille*, au latin *canis*, « chien » et que l'on propose souvent comme synonyme. Ainsi, on trouve une trace de ce terme dans le provençal *rascar*, « racler », ou *raca*, « rosse », « chien ».

Dans la Bible, on trouve le mot *racaille* sous la forme *raca* (Mathieu, 5, 22 : « mais moi, je vous dis que quiconque se met en colère contre son frère mérite d'être puni par les juges ; que celui qui dira à son frère *raca* ! Mérite d'être puni par le sanhédrin », en guise d'insulte.

Voici l'avis du linguiste sur les discours racistes bien avant que Nicolas Sarkozy ne reprenne à son compte ce terme :

« Le terme « racaille » utilisé régulièrement dans les discours de Jean-Marie Le Pen, le président du Front National, notamment dans des associations directes (« racaille black », « racaille allogène », etc. [...] donnerait au terme « racaille » un caractère raciste par association. Le terme est aussi utilisé par des sites d'extrême droite<sup>117</sup>. »

## **Fonctionnement sémiotique, typologique, autorité et idéologie du titre *Racaille* :**

En lisant *Racaille*, nous sommes amenés à voir la réalité algérienne des années 90, à travers le regard d'« un adolescent de seize ans, rebelle et désœuvré », qui, « dans un implacable réquisitoire contre les religions et les

---

<sup>117</sup> RASTIER, François, « Les critères linguistiques pour l'identification des textes racistes : Eléments de synthèse », *Inaclo*, p. 84-98.

inégalités sociales [...] met à mal toutes les croyances et s'affranchit de toutes les règles. », comme le souligne l'éditeur dans la postface.

*Racaille* est aussi un voyage à la découverte de l'inconnu : Mohamed quitte Skikda, sa ville natale pour aller découvrir plusieurs villes algériennes avant de se rendre en France.

Passons à présent à l'étude des fonctions sémiotiques assurées par le titre *Racaille*; nous le classerons donc, selon son type et dégagerons ensuite l'idéologie qu'il dissimule.

La fonction du titre *Racaille* sert à nommer, désigner le roman en tant qu'objet (livre). Il est difficile, avant de lire le roman, d'expliquer le choix de cette formule titulaire par Karim Sarroub.

La fonction référentielle : le titre « racaille » est un indicateur d'un contenu global du texte. À première vue, il semble dénoncer la thématique développée dans le roman. Ce titre pose un « problème » au lecteur qui s'égare dans son ambiguïté : il arrive que le lecteur ouvre le roman de Sarroub au premier chapitre et rien ne l'éclaire. Le mot « racaille » renvoie au propos de l'ex-ministre français, Nicolas Sarkozy, suite aux événements qu'a connus la France en 2005. Ce dernier a proféré, à Argenteuil, des insultes à l'égard des « banlieusards ».

Publié en 2007, ce roman de Sarroub, avec un titre très attirant dans sa réception, crée l'incertitude à cause de sa simplicité : le lecteur est forcé de lier le titre au contexte socio-historique (la France en 2005 et la question de l'immigration). Le titre incite le lecteur à la vigilance durant la lecture du roman, car il s'agit d'un : « autre temps, autre lieu, autre histoire, autre style : *Racaille* de Karim Sarroub ; le titre ne vous y fier pas, il se lit à l'énième degré<sup>118</sup>. »

---

<sup>118</sup> MARSAN, Hugo, « La Chronologie D'Hugo Marsan », in [www.Lelitteraire.com](http://www.Lelitteraire.com), article 2796 (page consultée le 23. 02. 2010)

La fonction conative : Karim Sarroub utilise la nominalisation pour intituler le roman. Nous supposons qu'il a opté pour cette forme pour susciter la curiosité intellectuelle du lecteur qui va abandonner son rôle de « lecteur de titre », pour devenir un « lecteur de texte ». Le titre nominal est, selon Richard Sawyer, moins expressif que le titre verbal. Pour trouver des réponses aux interrogations que suscite le titre, le lecteur n'a pas de possibilité que de pénétrer dans l'univers du texte.

La fonction métalinguistique : « racaille » est un titre incomplet, en effet, beaucoup d'interrogations vont surgir comme : de quelle racaille s'agit-il ? Algérienne ou française ? Des éléments manquants qu'on peut trouver dans le texte. Léo Hoek avoue que le titre ne peut exister indépendamment du texte qu'il nomme : « c'est un microscome d'un macroscomme <sup>119</sup>»

### **Typologie du titre de Karim Sarroub**

« Racaille » désigne le sujet du texte. A travers cette formule titulaire, Karim Sarroub « ne s'en prend pas spécialement aux diffuseurs des théories xénophobes » ; Sarroub fait le procès, à travers *Racaille*, des religions, du système politique, de l'incompatibilité entre les idéaux politiques et religieux et la réalité du monde d'aujourd'hui. Nous considérons, donc *Racaille*, comme étant un titre subjectival et fictionnel, selon l'expression de Léo Hoek.

L'autorité du titre de Karim Sarroub « racaille » exerce son autorité sur le lecteur par sa place sur la couverture et par sa forme. Son autorité se traduit, à première vue, d'une manière innocente, du moment que le titre n'aurait d'autres fonction que d'annoncer le sujet du texte.

Placé en tête, au milieu d'un bleu, isolé du titre et écrit en majuscule, « racaille » programme d'abord la lecture « parce qu'il occupe le haut de la page,

---

<sup>119</sup> HOEK, Léo, *La Marque du titre*, op. cit., p. 73.

le haut devenant ainsi le centre éminent, le commandement<sup>120</sup> ». La forme et la structure du titre de Sarroub nous ont poussés à pénétrer dans l'univers du texte pour dégager une signification qui reste partielle.

Le titre de Sarroub va au-delà de la place qu'il occupe en haut de couverture ; il agit au cœur du texte. Nous rencontrons le mot « racaille » maintes fois dans le texte, ce qui nous a amenés à mettre en relation le mot et le texte. Karim Sarroub utilise ce mot, pour la première fois, lors d'un dialogue entre Mohamed, le héros de la fiction et Moh, le franco-algérien de Lille : « le jeune répétait sans arrêt : » Pourquoi on nous traite de racailles ? Pourquoi on nous traite de racailles ? On avait l'impression d'assister à la capture d'un étranger qui n'avait rien à faire sur le sol français. » *Racaille* p. 98

Pour terminer, nous dirons que le titre comme le texte est destiné à l'éternité. De ce fait notre conviction reste que seul le génie de Karim Sarroub saurait expliquer à merveille le titre de son roman.

## **2. L'œuvre de Sarroub et la question de l'intégration**

L'analyse des trois romans respectifs de Sarroub, du point de vue de l'attitude des personnages principaux vis-à-vis de l'« assimilation<sup>121</sup> », donne à voir des

---

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Nous préférons parler d'assimilation ou d'acculturation s'agissant de l'œuvre de Sarroub plutôt que d'intégration, car cette dernière présuppose un enrichissement qui serait apporté par l'élément intégré dans l'ensemble. Revenons un peu sur ces différentes acceptions pour mieux rendre compte de leur sens et connotations. Le terme « intégration », selon les dictionnaires étymologiques, apparaît au début du XIV<sup>e</sup> siècle ; il est repris au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le jargon mathématique pour désigner « l'action d'incorporer un élément dans un ensemble ». A partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle il s'emploie pour parler de l'opération par laquelle un individu s'incorpore à un milieu ou à une collectivité. Ainsi l'assimilation se distingue de l'intégration dans la mesure où le sens étymologique veut dire « rendre semblable », et qui suppose l'identification à la société d'accueil, ce qui exclue l'idée d'échange ou d'enrichissement. Dans cette perspective d'étude, cela nous autorise aussi à parler d'*acculturation*, c'est-à-dire le processus par lequel les populations étrangères adoptent les valeurs de la culture du pays d'accueil. Selon A. Begag, dans *L'intégration*, il y aurait une opposition entre deux politiques en France, celle des défenseurs de l'intégration en tant que telle et celle des défenseurs de l'assimilation : « C'est l'opposition entre intégration et assimilation qui a toujours été mise en valeur dans les discours, les partisans de la première défendent l'idée que la diversité est source d'enrichissement et prônent le droit à la différence [...] tandis que les défenseurs de l'assimilation situent le processus par rapport au modèle français, laïque et égalitaire. », BEGAG, Azouz, *L'Intégration, op. cit.*, p. 23.

personnalités qui font — sans exagérer — table rase de leur « algérianité », pour se fondre dans un univers identitaire autre que le leur. Bien que l'Algérie soit omniprésente dans tous les romans de Sarroub, ce dernier, et tout au long de sa fiction ne se réfère à la l'Algérie que pour dénoncer, critiquer les symboles, les valeurs et les références qui constituent l'identité et la personnalité algérienne, à savoir les traditions et coutumes, la religion surtout. La fascination pour l'Occident et ses valeurs et plus que visible.

### ***3. La question de la langue***

Le thème ou le sous-thème de la langue française fait irruption avec le personnage "africain" dont Mohamed se moque. Mohamed, le protagoniste du roman *Racaille* parle, à un « Noir » qu'il croise subitement au port de Marseille : « Je lui ai dit : ‘ami Noir, moi touriste, touriste étranger. Moi pas racaille, jamais, moi touriste bonne famille malgré les apparences.’ Je lui ai parlé comme on parle à un sauvage, parce que j'étais sûr qu'il ne comprenait pas un seul mot de français. » *Racaille*, p. 112.

Il faudrait souligner aussi que la maîtrise de la langue française est devenue un critère à la fois des destinations des émigrés et un critère de sélection<sup>122</sup>, officiel, quant ce qui concerne la réglementation de l'immigration, notamment en France :

« La familiarité avec la langue française des populations de l'Afrique francophone et de certains pays européens où la langue française est ou a été populaire (Roumanie, Russie) peut également être un critère de sélection dans le choix de la France comme pays de destination<sup>123</sup>. La loi relative à l'immigration et à l'intégration du 24 juillet 2006 demande à l'étranger installé en France et souhaitant s'y maintenir durablement la « reconnaissance de l'acquisition d'un niveau satisfaisant de maîtrise de la

---

<sup>122</sup> On parle d'« immigration choisie et non pas subie. »

<sup>123</sup> Un rapport de l'université Paris-VIII, Les étudiants étrangers en France : l'état des savoirs [archive], d'Alain Coulon et Saeed Paivandi, mentionne parmi les principaux critères de choix de la France pour les étudiants étrangers, la connaissance de la langue, la présence de parents sur le territoire et les politiques du gouvernement français visant à attirer les étudiants.

langue française et la remise à l'étranger d'un document permettant de s'assurer de l'assiduité de celui-ci aux formations qui lui sont dispensées<sup>124</sup>. »

Azouz Begag disait que : « La langue est un facteur important qui forge les perceptions et attitudes des individus dans la société d'accueil [...] elle marque une phase décisive dans le processus d'assimilation<sup>125</sup>. » Il trouve aussi que : « la maîtrise de la langue française est indispensable pour se fondre dans le creuset français<sup>126</sup>. »

En 2007, par exemple, la France étudie une loi visant à restreindre l'immigration afin d'appliquer la volonté politique du président de la République, d'avoir une *immigration choisie*. Cette loi est accompagnée d'un amendement concernant la maîtrise de la langue française, que le journal *Le Monde* considère susceptible de créer des difficultés aux migrants et aux couples mixtes<sup>127</sup> et dans le cas d'un regroupement familial, l'époux ou l'épouse doivent maîtriser la langue française :

Mohamed, dans *Racaille* se vante de pouvoir parler un français correct, un français, qu'il qualifie d'« indiscutable » et de pouvoir épater sa voisine française Madame Jeanne :

« Madame Jeanne est tombée sous le charme de sa stupeur en me voyant agrippé à sa fenêtre, parce qu'avec mon français indiscutable, j'ai pu communiquer avec elle. » *Racaille*, p. 43.

---

<sup>124</sup> Article 5 relatif au contrat d'accueil et d'intégration (texte de la loi [archive] sur Legifrance)

<sup>125</sup> AZOUZ BEGAG, *L'intégration*, op. cit., p. 28.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> « Les élites économiques victimes inattendues du projet de loi sur l'immigration », in, *Le Monde*, le 02 octobre 2007.

De même que lorsque les policiers français arrêtent Mohamed, ce dernier répond dans un « bon français<sup>128</sup> », chose qui, dans le récit, va impressionner les agents de police :

« J'ai tapé avec le plat de la main sur la table et je leur ai dit, en bon français : 'Qui je suis ? [...] Dis-nous où as-tu appris à parler comme ça. Tu t'exprime comme dans les livres. Un beur ne parlerait pas comme toi. »  
*Racaille*, p. 124.

Sarroub, dans l'interview de la radio *France Inter*, revient sur la question de la langue française, il estime que son acquisition par les Maghrébins immigrés pourrait sans doute constituer un bon moyen d'intégration dans la société française, pour lui, si Mohamed dans *Racaille* « parle un bon français », c'est pour montrer aux policiers français qu'il veut bien s'intégrer, mais aussi parce qu'il a peur du rejet : « Il essaye de faire un effort, de leur montrer que...qu'il a fait par peur du rejet, moi le rejet, c'est ma trouille<sup>129</sup>»

Sarroub, en faisant table rase de tout ce qui constitue l'identité arabo-musulmane de ses personnages espère épouser le concept que font les Français eux-mêmes de l'intégration des immigrés, une façon de dire, « je ne suis pas partisan du repli sur soi, je ne suis pas partisans du communautarisme<sup>130</sup>. »

---

<sup>128</sup> Azouz Begag voit dans la bonne maîtrise de la langue française un signe de soumission par opposition au langage dit « parler des banlieues » qui serait un désir de démarcation : « L'usage des codes linguistiques particuliers est également influencé par l'identité groupale, territoriale, de périphérie des jeunes. Comme ils ont tendance à se retrouver entre semblables, entre individus de la même origine ethnique [...] ils adoptent un langage de frontière entre le français et leur langue d'origine qui les situent de fait dans l'entre-deux [...] un besoin de distinction sociale par la langue : le plaisir de défaire la langue officielle apprise à l'école, celle des adultes, mais aussi celle des maîtres de la société, peut aussi signifier une revendication de l'exclusion à travers l'usage d'un langage hermétique aux étrangers au groupe. C'est surtout par rapport à la police que cette attitude est plus manifeste. Dans ce contexte de fermeture, l'utilisation par un membre de groupe d'expressions ou de formes langagières appartenant à la société centrale, l'école, le centre-ville, les « Livres » (il parle comme un livre), équivaut à un signe de soumission à la société aliénante. » AZOUZ BEGAG, *L'intégration*, *op. cit.*, p. 98-99.

<sup>129</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, déjà citée.

<sup>130</sup> « Il est frappant de constater à quel point les discours de rejet des immigrés reposent aujourd'hui sur les mêmes arguments : l'inquiétude provoquée par l'arrivée de ces nouvelles populations [...] leur religion, leur tendance à vivre entre eux, à former des ghettos. », AZOUZ BEGAG, *L'intégration*, *op. cit.*, p. 53-54.

Nous retrouvons dans *Racaille* une situation telle que nous la décrit F. Fanon, dans *Peaux noires Masques blancs*, c'est, en l'occurrence, celle de la dévalorisation de l'accent français utilisé par les Algériens, plus précisément les Constantinois qui ne prononcent pas bien les mots français :

« Ni Mustapha ni moi n'aimons les Constantinois à cause de leur accent dévalorisant, aussi bien en algérien qu'en français. Quand ils nous invitaient à jouer au foot, les Constantinois ne prononçaient pas « Tu viens jouer au ballon ? » mais « Tu viens jouer au ballou ! Le footboul ! On se bouchait les oreilles avec les deux mains. En été, on allait souvent à Jeanne-d'Arc, plage préférée des Constantinois, pour rire des bermudas pitoyables qu'ils portent, les entendre surtout s'exprimer en français. »  
*Racaille*, p. 66.

La fascination pour l'Occident est d'autant plus visible et explicite dans le texte de Sarroub que le narrateur nous dit qu'il a longuement regardé les journalistes, avec son copain Mus, à la manière dont ils regardaient les occidentaux :

« Nous avons croisé des journalistes accroupis dans le couloir avec des caméras et des dictaphones, non loin de la salle d'audience. On s'est arrêtés et on les a regardés longuement comme on sait le faire quand il nous arrive de croiser les Occidentaux. » *Racaille*, p. 89.

Le narrateur nous fait part d'une autre situation, dans son troisième roman, *Le Complexe de Mohamed*, où il exprime son admiration pour le modèle pédagogique français, qu'il compare au modèle algérien qui le conçoit comme défaillant, c'est le cas de deux maitresses d'écoles, Mme Zbidi, l'algérienne qu'il représente comme agressive avec ses élèves et Mme Raïs, la française qui, elle, est gentille avec eux, comme il l'exprime dans ces phrases :

« Mme Zbidi a été remplacée manu militari dès la semaine suivante par Mme Raïs, une nouvelle maitresse française mariée à un Algérien. Mme Raïs ne frappait pas les enfants. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 73.

La question de la langue existe dans beaucoup de romans beurs, nous nous contentons d'un extrait du roman de Azzouz Begag *Béni ou le paradis privé* qui met en scène un « étranger » maîtrisant bien la langue française et qui étonne son maître, ce qui montre l'importance de cette dernière vis-à-vis de l'intégration :

« Béni dans *Béni ou le paradis privé* d'Azzouz Begag est même plus doué en langue française que les étudiants d'origine française : « Si c'est pas un comble que le seul étranger de la classe soit le seul à pouvoir se vanter de connaître notre langue ! » (p. 42), s'exclame son maître d'école. »<sup>131</sup>

Si Azzouz Begag, dans ce roman ou même dans *Le Gone du Chaâba* veut s'intégrer par le biais de la réussite scolaire, K. Sarroub, lui, veut s'intégrer en s'appropriant l'image que l'Autre a de l'intégration, dans la mesure où si les Français<sup>132</sup> n'acceptent pas l'Autre, l'étranger avec sa différence, le narrateur essaye de montrer qu'il est prêt à en faire table rase et à devenir pareil aux Français en adoptant leur mode de vie et de pensée et en adoptant aussi leur conception de l'intégration qui serait contraire à l'attachement aux origines et de surcroît au communautarisme.

S. Montserrat voit dans le choix de la langue française un choix de la liberté et un moyen pour échapper à la censure:

---

<sup>131</sup> REECK, Laura, Alleghny College, « De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, art. cit., p. 80.

<sup>132</sup> Dans son discours de la Drôme, le président français ne cesse d'insister sur l'intégration par l'adhésion aux valeurs de la France : « Nous vivons peut-être l'un de ces moments où les repères s'effacent, où l'identité devient incertaine, où naît le sentiment que quelque chose qui nous est essentiel pour vivre est en train de se perdre. Tout semble concourir à l'aplatissement du monde. [...] Voilà pourquoi, mes chers compatriotes, nous devons parler de notre identité nationale. Ce n'est pas dangereux, c'est nécessaire. [...] On est Français aussi parce que l'on ne se reconnaît pas dans une race, on est Français parce que l'on ne se laisse pas enfermer dans une origine, on est Français parce que l'on ne se laisse pas enfermer dans une religion. [...] Devenir Français, c'est adhérer à une forme de civilisation, à des valeurs et à des mœurs. France est une terre de liberté et d'égalité. [...] La France est un pays où la femme est libre. [...] la France est un pays où il n'y a pas de place pour la burka, où il n'y a pas de place pour l'asservissement de la femme, sous aucun prétexte, dans aucune condition et dans aucune circonstance. Quelle démocratie serions-nous si nous devenions une société où chacun serait enfermé dans sa communauté, dans sa bande ou dans sa tribu ? », DISCOURS DE M. LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE, Nicolas Sarkozy, Déplacement dans la Drôme, La Chapelle en Vercors – Jeudi 12 novembre 2009. Ce dernier rejoint ce que disait un jour Jacques Chirac lors d'une allocution télévisée du 31 décembre 1997 et qui exprime sa volonté d'assimilation : « Notre pays n'est pas et ne sera jamais l'addition de communautés juxtaposées le bien public n'est pas et ne sera jamais l'addition d'intérêts particuliers. »

« Le choix de la langue française est aussi en soi une option beaucoup plus profonde : c'est le choix de la liberté [...] en tournant le dos à la langue imposée par le pouvoir en place, adoptant la langue de l'ancien colonisateur qui, de manière surprenante, leur offre la liberté de l'écriture<sup>133</sup>. »

---

<sup>133</sup> MONTERRAT, Serrano, « Ecrire/inscrire l'identité : écrivaines algériennes entre frontières. », in *Expressions maghrébines*, Vol. 9, n° 01, été 2010, p. 179-197, p. 180-181.

Nous avons remarqué dans le chapitre précédent que K. Sarroub a renoué avec l'actualité de l'immigration maghrébine en France en choisissant un titre très éloquent par lequel il a pu recourir à l'histoire de l'immigration en France et à la situation des immigrés par rapport à la question de l'intégration.

Ce premier chapitre nous a permis de confirmer nos hypothèses quant à la fascination des personnages respectifs de Sarroub pour l'Occident.

La langue française est conçue, d'une part comme une clef, notamment pour Mohamed, dans *Racaille*, qui est susceptible de lui ouvrir les portes de ce monde tant convoité, et de l'autre part comme une preuve pour l'Occidental que cet immigré maîtrise un « français indiscutable » et qu'il est habile à s'intégrer, à se fusionner dans l'identité l'Autre, du Français en l'occurrence. Mohamed, en outre, adopte la même attitude que les Français vis-à-vis des Algériens qui écorchent le français.

## CHAPITRE II

### *L'intégration par l'assimilation*

Nous allons tenter dans ce chapitre d'analyser l'espace et le temps des trois romans de Sarroub afin de voir, d'une part leur rôle du point de vue de l'ancrage de la fiction dans la réalité et ce en s'appuyant sur les principes théoriques de Yves Reuter, et de l'autre leur fonction vis-à-vis du discours.

Il s'agit aussi de voir quels sont les espaces convoqués et leur effet du point de vue du sens de l'œuvre. En d'autres termes, il sera question la fonction de l'espace dans le jeu d'opposition entre les deux rives, c'est-à-dire entre Occident et Orient et de surcroît entre identité et altérité, comme il s'agit de voir le rapport qui existe entre le narrateur et ces deux derniers, c'est-à-dire les deux pays respectifs, l'Algérie et la France.

Puisque l'action se situe en France et parce que notre objet d'étude dans cette thèse est la figure de l'immigré, nous sommes contraint à étudier cette espace d'un point de vue de l'opposition intégration / exclusion.

Nous allons traiter de la question de l'intégration dans son ensemble. Il sera question, entre autres, de la question de l'identité et de l'Autre afin de voir quel usage Sarroub en fait.

Nous nous pencherons sur tous les éléments et facteurs, qui, selon le narrateur assurent l'intégration et l'assimilation de l'identité de l'Autre.

Il s'agit aussi de voir comment le narrateur perçoit l'autre, avec sa culture, ses croyances, son mode de vie afin de pouvoir par la suite déduire quelle serait la position du narrateur à l'égard des deux identités, la sienne, arabo-musulmane et celle de l'autre, du Français.

## 1. L'espace

Toute l'histoire du premier roman *À l'ombre de soi* se déroule en France, plus précisément à Paris. Zoheir sort de la prison de Maubeuge, qui est une ville française dont nous pouvons faire l'expérience encore aujourd'hui. Il n'y retourne qu'une fois pour retrouver Anne qui y habite, pour revenir à Paris le lendemain.

Plusieurs lieux, dont la majorité est urbaine, se trouvant dans cette ville, font partie de l'espace du roman : la Sambre que Zoheir aperçoit par la fenêtre d'Anne : « La Sambre s'enfonçait désespérément dans la forêt » (p. 48) ; L'église Saint Augustin : « En l'église Saint Augustin, il y avait un mariage » (p. 57)

Pareillement aux lieux où se déroule l'histoire, les lieux auxquels nous renvoie le narrateur sont réels : le supermarché où Georges proposait à Zoheir de travailler se situe dans la banlieue rouennaise : « C'était un supermarché en banlieue rouennaise » (p. 59)

Le texte nous renvoie, par ailleurs, à l'Algérie, par le biais du rêve qu'eut Zoheir à l'hôpital, et au Maroc: « Il [Patrice] m'a appris qu'ils vivaient au Maroc » (p. 96)

Pour analyser l'espace, nous avons opté pour les outils d'analyse que nous empruntons à C. Achour et S. Rezzoug. Il s'agit du *mode de construction* des lieux : il s'agit de savoir si l'espace est : « Explicite ou non, détaillé ou non ; facilement identifiable et stable ou non (le lecteur a de la peine à identifier les lieux, il ne sait jamais s'il s'agit des mêmes) [...] ainsi que leur importance fonctionnelle<sup>134</sup> »

Cependant, le mode, dans *À l'ombre de soi*, est explicite, les lieux convoqués sont aisément reconnaissables pour le lecteur, car ces derniers sont

---

<sup>134</sup> ACHOUR, Christiane et Simone REZZOUG, *Convergences critiques – Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, Éd. O.P.U, 1995, p. 34.

stables. A chaque fois que le narrateur passe d'un endroit à un autre, d'un lieu à un autre, il le souligne par des expressions telles que : « dans l'appartement », « dans le café » (p. 15) « dans le restaurant » (p. 128), « Chez les grands-parents d'Anne » (p. 90), etc. Ce serait dans un sens— dans un souci d'ordre générique, car il existe des textes qui manqueraient d'indications précises : les lieux, alors, n'auraient qu'une fonction symbolique, comme dans une fable ou un conte dont la valeur serait universelle. Les lieux déterminent, selon C. Achour et S. Rezzoug, en outre, l'orientation thématique et générique du récit : « Ainsi, la multiplicité et la diversité des lieux, leur ouverture, est plus nécessaire aux récits d'aventure qu'aux romans psychologiques<sup>135</sup>. »

Les lieux servent, par ailleurs, à ancrer l'histoire dans la réalité : « L'espace aurait pour fonction première de «fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire [...] les lieux participent [...] à la construction de l'effet de réel (on croit à l'existence de cet univers, on le voit<sup>136</sup>.»

Par ailleurs, la description de l'espace de la manière dont il le fait le narrateur, nous permet de dire qu'il essaie de nous créer un espace vraisemblable, voire réel, car l'espace ou la topographie donne à l'histoire une tonalité particulière selon la modalité de la représentation :

« Chaque récit comporte sa topographie qui lui donne sa tonalité particulière. (Géographie mimétique du réel dans l'écriture réaliste, espace mystérieux [...] fantastique [...] deux modalités de représentation de l'espace : l'abstraction du décor (investissement puissant de l'imaginaire) et l'insistance sur le décor (tentative de « créer » le réel par l'écriture, avec notation scrupuleuse des formes, des couleurs, des lumières, des dimensions)<sup>137</sup> »

L'espace est aussi, dans *À l'ombre de soi*, un prétexte pour l'écriture, il permet le déploiement de l'écriture et la prolifération des mots, car hormis sa fonction décorative, il ralentit ou accélère le rythme de l'histoire, bien que,

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 210.

n'agissant pas sur l'avancement d'une intrigue, la fonction de dramatisation, que Goldestein confère à l'espace, n'est pas remplie : « Le plus souvent, le lieu décrit sert à la dramatisation de la fiction. Mais surtout l'espace influe sur le rythme du roman<sup>138</sup> »

Analyser l'espace selon ces deux auteurs, nécessiterait de passer à la *fonction narrative* de l'espace et à sa *toposémie fonctionnelle*. Il s'agit, quant à la *fonction narrative*, de voir si ce dernier a ou n'a pas de portées sur la narration : « L'espace a des « fonctions narratives » telle la description du personnage par métonymie, qui nous permet de le connaître d'après son milieu, son habitat (riche ou pauvre, etc.) ; ou la description par métaphore qui renvoie aux sentiments de ce dernier, que les romantiques appelaient « paysage intérieur »<sup>139</sup>

Du point de vue la *fonction narrative* de l'espace, nous constatons que— même si beaucoup de lieux réels : Boulevard Malherbes (p. 65), Le bâtiment de Cercle militaire (p. 65). La Madeleine, l'Opéra, la gare du Nord (p. 66). Le palais Garnier (p. 67). Le faubourg Saint-Denis (p. 72). Les ruelles du quartier Latin (p. 128). La Seine (p. 128), A Saint Michel (p. 128, Le pont de la Douce Marie (p.133), Le cimetière du Montparnasse (p. 135), L'hôpital Bichat. Ces lieux sont évoqués explicitement — ces derniers ne sont pas décrits de façon à dramatiser ou à rentrer en correspondance avec les caractères (psychologiques ou autres) des personnages, mais assurent la transition des scènes, généralement, comme nous l'avons déjà remarqué, c'est l'espace qui ouvre la séquence, il permet d'indiquer au lecteur les différents lieux où il se trouve, le narrateur se contente, à chaque fois qu'il change d'espace, de l'évoquer brièvement, nous le trouvons (l'espace) toujours en tête de la phrase qui ouvre la séquence.

La « toposémie fonctionnelle » serait une fonction, selon H. Mitterend, qui supposerait que l'espace recouvre la fonction d'actant au sein du récit :

---

<sup>138</sup> GOLDESTEIN, J. P., cité par ACHOUR Christiane et Simone REZZOUG, *Convergences critiques – Introduction à la lecture du littéraire, Ibid.*, p. 22.

<sup>139</sup> ACHOUR Christiane et Simone REZZOUG, *Convergences critiques – Introduction à la lecture du littéraire, op. cit.*, p. 34.

« Toposémie fonctionnelle : l'espace du récit est actant ou circonstant, est-il un opérateur par lequel s'instaure l'histoire [...] Lorsque le circonstant spatial [...] devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou, en d'autres termes, de décor ? Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description [...] Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative<sup>140</sup>»

Nous pourrions dire qu'effectivement, l'espace pourrait remplir la fonction actantielle d'adjuvant : il permet à Zoheir de «tuer le temps» comme l'atteste le passage suivant :

« Mais je me suis fixé un itinéraire. Je me suis dit que le mieux serait de descendre vers la Madeleine, de remonter ensuite jusqu'à la place de l'Opéra, et, de là, de continuer directement vers la gare du Nord. Ainsi je perdrais au moins une heure, si ce n'est plus » *À l'ombre de soi*, (p. 66)

L'espace, dans notre roman, est un actant, dans la mesure où l'écriture de l'absurde, et dans la totalité des productions, se sert de la réalité pour mieux mimer la condition de l'homme.

Enfin, l'espace n'«arrête pas le temps» de la fiction, il n'est pas là pour servir le rythme de la narration. Le narrateur ne s'y attarde pas, pour suspendre son récit, d'autant plus qu'il n'existe pas de bellicisme entre lui et la description, qui est censée, comme nous le dit Genette, éclater le temps dans l'espace, ils sont plutôt en entente et fonctionnent en avançant dans deux sillons parallèles.

L'espace du roman est constitué de lieux réels dont nous pouvons faire l'expérience encore aujourd'hui, à savoir la capitale française, Paris, avec ses

---

<sup>140</sup> H. MITTÉREND, Cité par ACHOUR Christiane et Simone REZZOUG, *Convergences critiques – Introduction à la lecture du littéraire*, op. cit., p. 211.

Grands boulevards, la Seine, le boulevard Malherbes, le bâtiment de Cercle militaire, la Madeleine, le faubourg Saint-Denis, les ruelles du quartier Latin etc., et Maubeuge où Zoheir était incarcéré. Ces deux villes sont celles qui situent l'action. Pareil quant aux lieux auxquels nous renvoie le narrateur, Rouan, l'Algérie ou le Maroc. L'intention du narrateur semble bel et bien justifiée par la volonté d'ancrer l'histoire dans la réalité. Tel est, nous semble-t-il, ce qui donnerait plus de réalisme à son œuvre.

Les deux espaces existants dans *Racaille* sont l'Algérie et la France, dans la première partie et la plus longue du roman, le lecteur est plongé dans l'espace d'une Algérie où on souffre, un échantillon de la vie algérienne, ce roman de Sarroub nous peint le quotidien d'un jeune algérien, qui comme la majorité de la jeunesse algérienne post-indépendance, souffre de son désœuvrement : « Je souffre de tout, je souffre de la solitude, de l'injustice, de l'incompréhension des gens. », *Racaille* p. 37. Répond Mohamed au Directeur de l'asile psychiatrique, quand ce dernier lui demande de quoi il souffrait.

Les lieux dans *Racaille* sont fort ancrés dans le réel, ces derniers participent dans l'« effet du réel » et donnent l'impression qu'ils le reflètent. K. Sarroub convoque plusieurs catégories de lieux : villes algériennes telles que Skikda, Constantine, Alger ou Oran ; des villes françaises comme Marseille ou Nancy. Ainsi, le mode de construction des lieux est explicite, détaillé et aisément identifiable.

Le cadre spatial dans lequel se déroule l'histoire est d'une grande importance fonctionnelle : les trois quarts des événements du roman se passent en Algérie, ce qui va déterminer l'orientation thématique et générique du récit. Les deux rives de la Méditerranée constituent, par excellence, l'univers déterminant de la littérature maghrébine d'expression française et apparemment la littérature dite « beur ».

Comme nous l'indiquons ci-dessous, l'espace rentre dans le cadre de la dramatisation des faits, chapitre après chapitre, la tension monte, de l'asile psychiatrique de Skikda où Mohamed est maltraité, au même titre que les autres patients, à Alger, le cœur de l'Algérie, atmosphère qui va annoncer la guerre civile :

« C'est devenu un pays de fous, Mus. T'es témoin. Mais ne t'inquiète pas. Nous allons partir et nous serons des artistes. On n'a rien à faire ici. Pour l'instant, ce pays appartient à une poignée de merdeux, c'est le leur, ce n'est pas le nôtre. Et il faudra le sauver. Pour ça rassure-toi, j'ai mon idée. Je ne lui ai pas encore avoué ce que j'avais dit au directeur de l'asile. Mon idée de rapatrier les pieds-noirs, beaucoup de juifs et des harkis. » *Racaille*, p. 62-63.

Alger incarne aussi toute l'Algérie, en proie au maraboutisme et à la superstition. A partir du XVI<sup>e</sup> chapitre, comme on peut le constater ci-dessous, Mohamed est en France, à Marseille et c'est là où Mohamed se rend compte que le « rêve français » n'est qu'un leurre, il est aussitôt arrêté par les policiers après le suicide d'Alexandre<sup>141</sup>, c'est à Marseille<sup>142</sup> qu'il rencontre le jeune homme « beur », qui, à force d'être au chômage, se met à chercher des « météorites », métaphore sans doute qui exprime le désarroi des « beurs » en France.

Nous indiquerons dans le schéma qui suit l'évolution de l'espace dans ce roman:

---

<sup>141</sup> Certains, comme Jacques Verrière voit dans l'échec de l'intégration l'échec même de la société d'accueil, ainsi le malaise de cette dernière ne serait pas dû forcément à la présence des immigrés en son sein, mais au dysfonctionnement de la société entière et ainsi s'établit le lien dans le roman entre ces deux échecs si on peut dire, c'est-à-dire celui des franco-immigrés et des Français de souche, voilà ce qu'avance Jacques Verrière dans son ouvrage *La Genèse de la nation française* (2000): « Les ratés de l'intégration nous renvoient à l'image d'une société à la dynamique sociale fatiguée, et qui manque d'aspiration, d'espoir et de rêve. Les frustrations des jeunes franco-immigrés sont en fait celles de la jeunesse française, et les dysfonctionnements des « banlieues » ne font que grossir ou anticiper ceux de la société tout entière. Crise de la famille, crise de l'école, crise du travail, crise des Églises, crise des syndicats et des partis politiques. »

<sup>142</sup> Il faudrait peut-être rappeler que Marseille est la ville française où les immigrés algériens, surtout, sont très nombreux par rapport aux autres villes françaises.

I  
 Chez Mohamed  
 ↓  
 II  
 « Pour l'instant, je vis à Skikda, ex-Philippeville. » *Racaille*, p. 21.  
 ↓  
 III  
 « L'asile psychiatrique » *Racaille*, p. 25.  
 ↓  
 IV  
 « L'asile psychiatrique » *Racaille*, p. 25.  
 ↓  
 X  
 « Dans le train : de Skikda à Alger » *Racaille*, p. 65.  
 ↓  
 XI  
 Constantine  
 ↓  
 XII  
 Alger  
 Chez le marabout  
 ↓  
 XIII  
 Alger  
 ↓  
 « Le procès » *Racaille*, p. 87  
 ↓  
 XIV  
 A Alger *Racaille*, p. 100.  
 ↓  
 XV  
 Chez Moh  
 Dans la ville Alger  
 Dans le port  
 ↓  
 XVI  
 Dans le bateau – à Marseille p. 111.  
 ↓  
 XVII  
 Chez Alexandre p. 117.  
 ↓  
 XVIII  
 Au commissariat  
 ↓  
 XIX  
 Dans le train  
 Au commissariat  
 ↓  
 XX  
 Le centre de rétention de Nancy

L'espace dans *Le Complexe de Mohamed* attire notre attention sur le fait que Mohamed, le protagoniste, contrairement à tous les autres immigrés et contrairement à leur représentation par rapport à l'espace en France, et sans être riche, habite à Paris, à la rue de Montreuil, plus précisément. Ainsi l'assimilation chez cet auteur commence par l'intégration de l'espace, car selon les chercheurs en sociologie ce dernier serait fortement lié à l'identité. A cet égard Guy Di Méo dira que:

« Si l'identité concerne l'individu comme le groupe, elle n'est pas étrangère à la géographie, bien au contraire [...] dans ces conditions, on peut faire l'hypothèse que le rapport des sociétés à leurs espaces, lieux et territoire, comporte une forte dimension identitaire [...] l'identité résulte d'une construction tripartite mettant en interaction trois éléments majeurs: le sujet humain, la société et l'espace géographique [...] le lieu abolit la distance [...] quelque soit individuelle ou collective, l'identité en tant que sentiment vécu, s'avère toujours très sensible à toutes les formes de mise en scène spatiale qui relègue un groupe à un espace donné<sup>143</sup>. »

Il s'agit dans l'œuvre de K. Sarroub d'une sorte de "dé-ghettoïsation" dans le sens où cet auteur ne parle de ségrégation ou d'exclusion que lorsqu'il s'agit des autres immigrés, en ce sens, le protagoniste sort de la logique et du processus de ghettoïsation dont il fait table rase dans ses romans alors que le ghetto est un lieu de l'autre, de l'étranger chose que dénoncent tous les romanciers beurs, car un immigré qui vit dans le ghetto est un individu exclu par la société d'accueil :

« On sait que le ghetto, en tant que ségrégation socio-spatiale quasi absolu [...] il prépare à leurs nouvelles conditions de vie les individus fraîchement immigrés dans une aire culturelle étrangère<sup>144</sup>. »

Tout comme *Racaille*, les deux espaces présents dans *Le Complexe de Mohamed* sont l'Algérie et la France. Pour ainsi dire, l'exclusion dans l'espace

---

<sup>143</sup> -DI MÉO Guy, «L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société. » in *Géocarrefour*. Vol. 77, n°2, 2002, p. 175.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 180.

géographique<sup>145</sup> des immigrés en France n'est pas soulevée par l'auteur dans les trois romans en question. Mohamed, le narrateur, ne nous dit pas comment il a intégré cet espace ni ne nous donne des informations sur son passé, le passé de ses parents ni même de l'histoire de leur immigration en France.

## 2. *Le Temps*<sup>146</sup>

L'histoire de *À l'ombre de soi* se déroule dans l'espace de quatre jours, à compter du samedi : « puis il m'a dit : samedi » (p. 22), le jour où Zoheir est libéré de prison. Il était neuf heures et demie quand il quitte le centre pénitencier de Maubeuge :

« C'était la fin d'une journée agitée, d'une saison froide, d'une année comme les autres, la pendule [...] indiquait non loin de neuf heures et demie du matin lorsque la greffière m'a rendu mon portefeuille » *À l'ombre de soi*, (p. 11)

---

<sup>145</sup> Sarroub est un psychanalyste, psychologue clinicien qui exerce dans un cabinet, à Paris, Rue Montparnasse. Il est quelque peu très discret, il a refusé, à maintes reprises de répondre aux invitations des émissions télévisées ou de radio, il n'accorde pas d'entretiens officiels, surtout avec les journalistes qu'il trouve un peu indiscrets et violents. « Je ne veux pas faire de la promotion pour mon livre », il faut qu'il fasse son chemin tout seul, je ne vis pas de la littérature, mais de la psychanalyse».

<sup>146</sup> L'analyse du temps nous permettra de voir si les temps convoqués correspondent ou non à notre univers, leur nature (heures, jours, etc.), et ce à quoi les catégories temporelles s'appliquent (à une personne, à une famille, à une nation, etc.) ; ainsi que le mode : voir s'il est explicite ou pas, ensuite, de voir son importance fonctionnelle. Le mode étant défini par Reuter comme suit : « Le temps [...] est explicite ou non ; détaillé ou non ; identifiable ou « brouillé » REUTER, Yves, *L'analyse du récit. Analyser l'importance fonctionnelle*, selon Reuter, c'est voir si le temps est un : « Simple cadre ; facteur d'importance à différents moments de l'histoire, personnage à part entière » Au niveau des indications temporelles, là encore, le temps, permet l'ancrage *réaliste ou non réaliste* de l'histoire, en outre, elles pourraient remplir d'autres fonctions spécifiques : telle instaurer une différence avec notre univers : « Le texte peut [...] fournir des mentions qui renvoient à un temps imaginaire (« Il était une fois... ») et symbolique [...] », il « peut mélanger les références à notre univers avec des éléments incontrôlables (la communication avec d'autres vies ou d'autres époques) comme dans le cas du fantastique ; [...] un temps imaginaire mais d'une façon si précise que le lecteur y adhère (science-fiction) ; [...] peut encore brouiller les catégories et les repères même si ceux-ci réfèrent à notre univers (voir le Nouveau Roman) » Le temps, tout comme l'espace sert, par ailleurs, à déterminer *l'orientation thématique et générique* du récit : « Ainsi, une durée longue caractérise souvent plus le roman d'aventure que le roman psychologique [...] ainsi encore, certaines thématiques romanesques très prégnantes sont fondamentalement liées au temps : la vengeance, l'amnésie » Le temps, enfin, assume des fonctions narratives, c'est-à-dire que ce dernier pourrait avoir des liens avec les qualifications de l'espace, des personnages, puis contribue à la dramatisation du récit : « Les indications temporelles [...] qualifient lieux, actions, et personnages de façon directe ou indirecte (les rides, les fissures...) [...] elles structurent et distinguent les groupes de personnages [...] ; elles marquent des étapes dans la vie ; elles facilitent, entravent ou déterminent des actions ; elles contribuent à la dramatisation des récits».

Il passe la matinée à se promener dans les rues de la ville : « Je me suis promené de par les rues toute la matinée » (p. 14), puis décide de passer l'après-midi dans un café : « j'ai décidé de passer l'après-midi dans ce café » (p. 15) Il n'en sort que quand il fera nuit : « Il faisait nuit noire quand j'ai payé mon dernier verre » (p. 15)

Le lendemain matin, le dimanche, Laure le dépose à la gare, il arrive chez Georges à midi. Il est neuf heures et demie quand il retourne pour rejoindre Anne à Maubeuge, en attendant le coup de fil de cette dernière, il reste en ville jusqu'à ce qu'il fera nuit noire. Il passe la nuit chez les grands-parents d'Anne.

Le surlendemain matin, le lundi, il est reconduit par Laure, la mère d'Anne, à la gare du Nord où il « traîne » tout l'après-midi. Le mardi, Zoheir se réveille tard, prend le petit déjeuner avec Feras, puis il eut l'incident du métro. Il est hospitalisé, et en fin d'après-midi, Feras lui rend visite ensuite Zoheir sort de l'hôpital, se rend chez Georges où il assassinera Danièle.

Situer l'histoire dans l'Histoire ne semble pas avoir de l'importance pour l'auteur et/ou le narrateur, car au tout début du récit, ce dernier nous dit : « C'était la fin d'une journée agitée, d'une saison froide, d'une année comme les autres » (p. 11)

Nous pourrions, toutefois, déduire que le récit commence l'hiver, d'autant plus que le texte est doté d'autres indices qui l'infèrent, comme « la pluie », « le froid », ou encore « les fêtes de Noël » : « Elles iront acheter les cadeaux de Noël. Elle me disait qu'elle adorait faire les magasins [...] et plus particulièrement pendant les fêtes de fin d'année » (p. 46)

Dans les trois premiers jours, il n'est indiqué que les heures, les minutes et les phases de la journée : (le matin, l'après-midi, le soir, etc.) et nous ne savons qu'il est samedi—le jour de la libération de Zoheir—que par l'intermédiaire du « jeune homme », le personnage qu'il a rencontré dans le café. Il existe, par ailleurs d'autres indices qui nous renseignent sur la conjoncture, notamment

lorsque Zoheir aperçoit le titre de l'article du journal que l'homme qui était en face de lui dans le métro était entrain de lui, et qui laisserait présumer qu'il s'agissait de la guerre civile en Algérie.

Le temps dans *À l'ombre de soi* est très explicite. Il est omniprésent, hantant le personnage, tout au long du récit. Outre le fait qu'il soit l'un des thèmes principaux du roman, c'est lui qui permet au lecteur d'avancer dans l'histoire dans un rythme quasi-réel. Il est, à l'instar de l'espace un moyen qui assure l'ancrage de l'*histoire* dans la réalité. Le récit est empreint d'indications temporelles, le narrateur ne manque pas de nous indiquer, après chaque épisode, l'heure qu'il est aux différents moments de l'histoire.

Nous remarquons, aussi, que le choix des temps verbaux exprime le dessein du narrateur d'embrasser, toujours le présent : le narrateur refuse de situer son *histoire* dans un moment bien déterminé de l'Histoire. Ceci traduirait le projet du narrateur et / ou l'auteur de traiter de l'existence dans son universalité, car le présent est, selon Saint Augustin, un temps de l'éternité.

Le temps contribue, tout comme l'espace, à renforcer l'ancrage réaliste de l'histoire et l'« effet du réel ». On distingue deux types de temps employés dans *Racaille*, un temps externe, c'est l'époque dans laquelle vit le romancier ; un temps interne relatif à la durée de la fiction :

1. le temps externe : c'est le temps de l'écrivain. Karim Sarroub a vécu en Algérie, jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Né à Skikda en 1969, il a assisté aux événements sanglants qui ont frappé l'Algérie, durant les années 90. C'est une époque transitoire durant laquelle la population algérienne était en cours de transformation du fait du changement du système politique et économique. *Racaille* représente la société algérienne telle qu'elle était lors de cette époque.

Le temps de la fiction est d'une décennie, il est imaginaire dans les deux sens, c'est-à-dire qu'il est imaginaire parce qu'il est temps d'une fiction, d'un roman et parce qu'il s'inscrit dans le futur. La première phrase du roman nous permet de déduire que se situe en l'an 2017 : « C'était il y a plus d'une dizaine d'années, au cours de l'hivers 2007. J'avais pris ma décision un matin [...] J'ai décidé de m'absenter quelque temps. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 15.

Toutefois, les renvois temporeux, sous forme d'introspections, nous permettent de revenir un peu en arrière dans le temps et de bien ancrer les événements qui s'y trouvent, dans une période bien déterminée de l'Histoire, celle de la guerre civile en Algérie, période que l'on a appelée « la décennie noire » (1990-2000).

Cette spirale exprime à la fois le désir de l'auteur de rêver l'Algérie et de s'éloigner de la réalité d'une part et, paradoxalement, de bien s'en rapprocher. L'analyse du roman d'un point de vue temporel nous permet de dire que tout au long du récit que nous relate Mohamed, le passé ne cesse de ressusciter, le souvenir ou plutôt les souvenirs occupent une place très prépondérante, non seulement dans *Le Complexe de Mohamed*, mais aussi dans ses deux premiers romans.

Le rapport qu'entreprend le roman avec la réalité est complexe. Il nous projette dans un futur afin de nous donner à voir une Algérie telle qu'il la désire. Ce récit nous éloigne et nous rapproche de cette réalité. Telle est, nous semble-t-il, la fonction de cette dualité temporelle entre futur et passé. Il revient sur un passé non lointain, en revenant à l'histoire de l'Algérie des années 90, qui a vu naître le mouvement islamiste, et à son histoire propre pour justifier son immigration.

Le retour au passé est articulé d'une manière machinale dans toute l'œuvre de Sarroub, et si on voulait situer l'écriture « sarroubienne » selon qu'elle est subjective ou objective, nous dirons, sans hésiter, qu'elle est subjective, bien

qu'il existe une part de réalisme dans cette œuvre dont on ne peut pas faire table rase. Car la mémoire y joue un rôle déterminant. Nous pourrions justifier cela par le recours fréquent au passé dans ces romans et même par l'évocation explicite du mot « mémoire » dans la citation d'Anaëlle Lebovits, que l'on trouve au début du roman, juste après la page des dédicaces où nous lisons :

« Ni pure positivité, ni proprement impossible à transmettre, la mémoire reste le lieu d'une singularité marquée qui s'éteint inéluctablement avec les êtres qui la portent. C'est entre bavardage et silence que nous la repérons, tâchant de faire le tour du manque à dire qui la fonde. Le temps passe et il serait absurde de le regretter. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 14.

Le passé resurgit d'une façon un peu plus visible à partir du VI chapitre du roman qui coïncide avec la mort du père du personnage principal, Mohamed en l'occurrence. Il émerge avec l'espace (les lieux revisités), avec les personnages (le père, la mère, etc.), les amis (Djamel, Sofiane, etc.) et tout, dans le roman devient prétexte à l'intrusion des souvenirs, à la manière de M. Proust et le jeu des sensations telle celle de la fameuse madeleine dont il se servait pour revenir dans le temps, technique dénommée « métaphore ordinale » par Jean Ricardou<sup>147</sup>.

Ainsi, la visite de son père, décédé le jour même lui fait rappeler les jours où son père rentrait le soir : « Quand nous étions enfants, c'était toujours lui qui venait vers nous, qui nous appelait et qui nous cherchait partout. » p. 51. À peine terminé avec le père, le narrateur enchaîne sur la mère et ainsi de suite : « Avec ma mère, c'était autre chose. Un matin, il devait être aux alentours de neuf heures, c'était jour de grand nettoyage. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 53.

Outre la fonction médiatrice des souvenirs qui permet au narrateur de faire voyager le lecteur dans le temps, ces derniers permettent aussi l'articulation avec le discours, à proprement parler, du narrateur et/ou de l'auteur lui-même. Ainsi, souvenir et dénonciation vont de paire et la technique narrative semble la même : à chaque fois que le narrateur remonte dans le temps, il se voit introduire dans

---

<sup>147</sup> Voir Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éd. Du Seuil, 1976.

son discours un état qu'il veut dénoncer. Ainsi, au huitième chapitre, il revient sur l'histoire d'un ami d'enfance, Sofiane, sa mère leur rend visite; ce souvenir conjugue histoire : la mort de Sofiane par une bombe, déposée dans un bus de la fac et système éducatif en opposant Mme Zbiri à Mme Raïs, la Française, qui selon lui, traite mieux les enfants que la première.

Quoique le temps soit futuriste, l'auteur emprunte des indicateurs de temps dont on fait usage dans notre propre réalité:

"2007." p. 15.

"L'an 2014" p. 15.

« Vers neuf heures » p. 15.

« Vers dix heures » p. 15.

« Mon absence avait duré un peu plus d'une décennie. » p. 19.

« L'an 2020. » p. 24.

« Il faisait maintenant complètement nuit. » p. 34.

« Aujourd'hui j'ai appris la mort de mon père. » p. 49.

« Je suis arrivé vers l'après-midi à l'aéroport d'Alger. » p. 55.

« J'ai roulé une petite heure en taxi jusqu'à Skikda. » p. 55.

« Je me suis réveillé à dix heures. » p. 71.

« Tôt ce matin. » (L'aéroport) p. 87.

Outre le contraste temporel existant dans ce roman, nous avons affaire à un autre contraste, qui ne devient visible qu'une fois l'analyse de ce roman est terminée. C'est celui de l'Algérie et de la France. À force d'avancer dans ce récit, nous constatons qu'il y a un jeu d'opposition qui touche des thèmes bien précis que sont la politique, la sexualité, la liberté d'expression, etc. et tous ces champs par lesquelles le narrateur commence son récit trouvent leurs corrélats par la suite, ce qui semble bel et bien le sens institué par l'auteur et qu'il veut, indéniablement, conféré à cette œuvre.

### ***3. L'intégration ou l'«assimilation»***

Zoheir passe tous les quatre jours à boire du vin. Quand il est chez les grands-parents d'Anne, il n'hésite pas à manger du porc : « Elle –Anne—m'a demandé avec un sourire plein de gêne : « Tu n'as rien contre le porc ?—Rien. S'il n'a rien contre moi, je n'ai rien contre lui » (p. 98)

L'auteur nous représente dans ses romans une réalité autre que celle représentée par les autres écrivains dits beurs, celle d'un personnage fondu dans l'espace de l'Autre, du français, son personnage, notamment Mohamed, dans *Le Complexe de Mohamed* partage le même espace géographique des Français et il arrive même à s'introduire dans l'espace familial de ces derniers.

Le thème de l'intégration des immigrés, des « beurs », émerge, dans *Racaille* à la suite d'une conversation avec Moh, (diminutif de Mohamed)<sup>148</sup> un personnage qui apparaît au quatorzième chapitre, c'est quelqu'un qui est né et grandi en France, avant que son père ne décide de les faire rentrer au pays, situation que notre narrateur déplore. Dans un premier temps, Mohamed, le personnage principal de ce roman, dit à Moh que les beurs sont indésirables en France et même en Algérie et ils doivent réaliser que leur vraie patrie c'est bien la France et non pas l'Algérie, comme le prétendait le père de Moh :

« Il faut croire qu'en France non plus ils n'ont pas leur place. Les beurs, puisque c'est comme ça qu'on vous appelle là-bas, un jour ils réaliseront que leur vraie patrie c'est la France. C'est peut-être un peu dur à dire, cousin, mais même nous en Algérie on n'en veut pas des beurs » *Racaille*, p. 97.

Moh, ensuite, fait comprendre à Mohamed que les beurs veulent bien s'intégrer dans la société française. Ce dernier, s'attarde à lui expliquer ce qui se passait alors en France, par rapport à la situation des beurs, en faisant allusion aux propos de N. Sarkozy, qui était alors ministre de l'Intérieur et

---

<sup>148</sup> Prénom arabe, choisi pour sa connotation, car ce dernier incarne l'Arabité tout entière, de même que c'est le nom du prophète de l'Islam, ainsi ce nom embrasse toutes les constituante de l'identité arabo-musulmane. Mohamed, dans le monde arabe équivaut à peu près au nom de Dupont dans le monde français, c'est personne et tout le monde à la fois. Selon des sociologues français ce prénom exprime un attachement à une identité : « Les auteurs [Besnard et Desplanques] notent que les parents algériens, marocains et tunisiens restent en général fidèles aux prénoms arabes traditionnels au point qu'actuellement un nouveau-né sur 200 en France se voit attribué le prénom de Mohamed. Cet attachement manifesté par les immigrés maghrébins au prénom du prophète est d'autant plus significatif qu'il représente en France un prénom très "marqué" ethniquement, utilisé couramment dans le discours raciste pour désigner de façon stéréotypée la figure négative de "l'Arabe". Le fait que ce prénom se maintienne aussi fortement en France en dépit du risque de visibilité ethnique qu'il fait courir à son porteur témoigne de l'intensité du sentiment d'appartenance nationale, culturelle et religieuse de ce groupe. », STREIFF-FENART, Jocelyne, « La nomination de l'enfant dans les familles franco-maghrébines. », in *Sociétés contemporaines*, Volume 4, Numéro 1, 1990, p. 5 – 18.

qui a traité les immigrés de « racaille », d'où le titre du roman en question. Il l'explique dans ces termes :

« Il n'y a qu'à allumer la télé, ça ne parle que de ça sur toutes les chaînes, les beurs, l'intégration, la racaille par-ci, la racaille par-là. Nous, ça nous chiffonne le cœur d'entendre les ministres et les écrivains vous traiter de racaille [...] qu'est-ce qu'on leur a fait subir pour qu'ils vous parlent comme ça, pour qu'ils soient si en retrait du reste de la société ? Mmm ? » *Racaille*, p. 98.

Le rôle des Algériens dans la libération de la France et l'ingratitude des Français fait aussi l'objet de réflexion et d'interrogation, tant de questions auxquelles le narrateur ne trouve pas de réponses :

« L'autre jour, ils ont montré un beur qui revendiquait simplement ses droits. Il devait avoir quinze ou seize ans, pas plus. Menotté et plaqué contre le sol, le jeune répétait sans arrêt : ' Pourquoi on nous traite de racailles ? Pourquoi on nous traite de racailles ? ' On avait l'impression qu'on assistait à la capture d'un étranger qui n'avait rien à faire sur le sol français. Aucun respect, ni pour ces jeunes, ni pour leurs parents qui se sont pourtant battus, en première ligne, pour libérer la France. Mais on a l'impression que les français ne le savent pas, ça. Même nos moudjahidin, en Algérie, sont admiratifs devant le sacrifice des parents et grands-parents des beurs qui ont contribué à libérer la France. Pourtant, eux-mêmes et leurs enfants sont mis à l'écart de la société française et se font insulter par-dessus le marché. » *Racaille*, p. 98.

La politique des banlieues, en évoquant l'émeute des immigrés, Arabes et Africains dans leur majorité, qui a eu vraiment lieu tout au long de l'année 2008, n'est pas non plus épargnée par le narrateur qui la dénonce en ces termes :

« Explique-moi, car c'est un mystère pour nous, on veut comprendre ce qu'ils ont vécu dans leurs cités pour qu'ils deviennent comme ça. Et puis les cités, de ça aussi il faut dire un mot, cousin. Les ghettos que c'est ! Tu ne trouves pas que la France a continué à faire ce qu'elle a toujours fait ? Grimpe tout en haut de la Tour Eiffel, chausse des jumelles et jette un coup d'œil au loin, tout autour de Paris. Tu y verras des colonies. Tout plein de colonies autour de la capitale. Et il y en a comme ça dans chaque ville à ce qu'il paraît. Écoute, pas plus tard que la semaine dernière, on a vu à la télé des flics envahir une banlieue avec une dizaine de fourgons blindés pour leur demander de s'intégrer. Ils marchaient derrière des camions équipés de puissants projecteurs et haut-parleurs. Ils voulaient certainement amorcer le dialogue, probablement. La journaliste avait l'air de trouver ça normal. Crois-moi, pas nous. Je

me souviens de ce commissaire qui criait dans son mégaphone, comme si il s'adressait à des braqueurs de banque : "Intégrez-vous ! C'est votre dernière chance ! " Vous savez ce que vous êtes là-bas ? La communauté musulmane ! L'islam ! En France, on vous appelle les musulmans. C'est scandaleux. C'est pire que racaille. » *Racaille*, p. 98.

D'un point de vue discursif, Sarroub semble embarrassé et semble dire aux Français que les Maghrébins ne sont pas tous les mêmes, ou, à proprement parler, nous ne sommes pas tous musulmans et c'est ce qu'il ne cesse de répéter lors de l'interview que lui avait accordée la radio française France Inter :

« Je vous assure que je n'ai fait vraiment aucun effort, et, moi il se trouve que j'écris mais tout ce que je dis là je moi j'ai pas attendu d'être en France pour devenir athée je n'ai jamais été croyant de ma vie j'ai laissé des amis en Algérie qui n'ont jamais cru en dieu, Mustapha entre autre et puis plein d'autres »<sup>149</sup>

D'autant plus que ce roman est publié principalement en France, car il n'a pas l'intention de le publier en Algérie, car quand son editrice lui fait savoir qu'elle ne compte pas envoyer le roman aux éditeurs algérien ce dernier trouve que « ce n'était pas grave », ce qui démontre que Sarroub s'adresse essentiellement aux Français : « mon editrice ma dit qu'il n'était même pas la peine qu'on le leur envoie, il ne le publieront pas mais je lui ai dit que ce n'était pas grave. »<sup>150</sup>

« Dans un autre magazine, on y parlait cette fois pêle-mêle des cités, du Sahara, de chameaux, d'islam et bien sûr de la racaille, qu'il fallait coûte que coûte l'éradiquer. Là, en toute sincérité, j'ai beaucoup moins aimé. » *Racaille*, p. 127.

Le narrateur reproche aux Français la méconnaissance ou plutôt la non reconnaissance de ses « enfants », les immigrés en l'occurrence :

« Je me suis dit que c'était un peu culotté de leur part de critiquer la racaille française comme si elle tombait du ciel. Je ne comprenais pas pourquoi, pourquoi on s'en prenait à ces jeunes, qu'ils ont après tout eux-mêmes fabriqués. Mais on y peut rien nous les Algériens. Une bonne mère ne reniera jamais ses enfants. Une mère responsable reconnaîtra ses échecs, elle ne dira jamais que c'est la faute aux autres,

---

<sup>149</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, déjà citée.

<sup>150</sup> *Ibid.*

ou à ses enfants. J'ai déposé les magazines sur le banc, j'ai allumé une cigarette et je suis parti, le cœur rempli de tristesse et de réelle inquiétude pour les beurs. »  
*Racaille*, p. 127.

#### **4. L'identité en creux**

Avant d'aborder la question de l'identité, il faudrait d'abord souligner que cette dernière va de pair avec l'Altérité, d'autant plus que c'est par l'Autre que je prends conscience de mon identité et même parfois : « Je reconnais que je suis comme autrui me voit<sup>151</sup> ». Pour Sartre, toutefois, il n'y a aucune intuition de l'âme d'autrui, l'autre « renvoie à un système cohérent de représentation et *ce n'est pas le mien*. » p. 272.

L'Autre se présente comme la négation radicale de mon expérience en tant que sujet et réciproquement la conception idéaliste relève du solipsisme. L'autre, c'est « le moi qui n'est pas moi. » Husserl reconnaît l'Autre comme une « absence », Hegel, dans *La Phénoménologie de l'esprit* conçoit le rapport du moi à l'autre par la fameuse formule (Maitre-esclave), c'est-à-dire ou sujet ou objet, soit je domine, soit je suis dominé : « C'est par le fait même d'être moi que j'exclus l'autre : l'autre est ce que j'exclus en tant que soi ». L'autre se donne à moi, selon Hegel, comme objet et j'apparaît à l'autre comme objet, car l'autre aussi a la conscience de soi, l'un apparaît à l'autre comme « objet ordinaire, immergé dans l'être de la vie », chacun affirme contre l'autre son droit d'être individualité et cette apparition est conditionnée par la reconnaissance de l'autre. La vision de Hegel implique un accord objectif qui est réalisé entre les consciences sous la reconnaissance de moi par autrui et d'autrui par moi, cela tend vers l'universalité de la conscience de soi.

---

<sup>151</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. « Tell », 1943, Partie III : Le pour-autrui, Ch. I : L'existence d'autrui, p. 226.

Toutefois, comme le souligne Sartre, aucune reconnaissance universelle ne peut être tirée de la relation des consciences. C'est ce qu'il appelle « la séparation ontologique ».

L'autre, selon Martin Heidegger est reconnu comme « une structure essentielle de mon être, il parle de *mit-sein* ou « l'être-avec », cette formule exprime une solidarité ontologique pour « l'exploitation de ce monde », l'autre pour lui, n'est pas un objet, mais une réalité humaine qui me détermine dans mon être, ainsi, l'intuition heideggérienne n'est pas celle de la lutte, mais celle de l'équipe. Il n'en demeure pas moins que pour Sartre « l'existence d'autrui sera toujours révoquant en doute [...] autrui doit apparaître au cogito comme *n'étant pas moi* » p. 296. En ce sens que la négation de l'autre pour ce dernier est incontestable :

« Cette négation...ou bien elle est pure négation externe et elle séparera autrui de moi-même comme une substance — en ce cas toute saisie d'autrui est par définition impossible — ou bien elle sera négation interne ce qui signifie une liaison synthétique et active des deux termes dont chacun se constitue en se niant de l'autre. Cette relation négative sera donc réciproque et de double intériorité. » p. 298.

Avoir une identité propre, selon Michel Laronde, l'un des rares spécialistes de la littérature beur, c'est se différencier de l'Autre, en ce sens que le Même est constitué dans la différence :

« Je fais mien un mode d'être présent dans induit par le Monde qui m'entoure dans la perspective d'être connu par l'Autre. Or, pour qu'il me reconnaisse, je dois me différencier de lui par certains *signes*. Pour me distinguer de l'Autre, j'exerce alors un pouvoir actif de discrimination; je procède à une série de *choix* qui me cernent par *défaut* : je ne cherche pas à rassembler les signes que j'ai en commun avec l'Autre et qui ne me distinguent pas de lui, mais je les ignore ou les rejette. Ce qui m'intéresse est ce qui reste (ce qui n'appartient qu'à moi) et forme un faisceau de signes différentiels qui sont les composantes de mon *identité*. Ce stade serait celui de l'acquisition d'une Différence, elle-

même groupement d'une pluralité de signes, pour cerner la part proprement *individuelle* de l'identité<sup>152</sup>. »

M. Laronde se penche ensuite dans son ouvrage sur la question du rejet qui serait considéré comme un mur que le Même érige afin d'écarter l'Autre qui représente une menace :

« Lorsqu'il y rapport d'antonymie, je rejette l'Altérité (le différent) comme menace de mon identité *collective* (et je fais abstraction de mon identité individuelle qui, elle, ne peut être sans l'écart de l'Altérité). Je procède à une double démarche d'inclusion et d'exclusion : d'une part, j'intègre à mon identité toutes les pratiques de mon groupe culturel ; d'autre part, je rejette collectivement dans l'Altérité les données qui ne correspondent pas à celles selon lesquelles je me définis en tant qu'individu collectif, donc je rejette tous les individus qui n'appartiennent pas à mon groupe parce qu'ils ne peuvent pas être Moi. »<sup>153</sup>

L'identité selon Vincent de Gaulejac serait une construction psychologique, par rapport à un milieu donné :

« Chaque individu tente de se définir comme un soi-même à partir d'éléments disparates. D'un côté les désirs, les projections, les attentes et les aspirations de son entourage, de l'autre les normes, les codes, les habitus et les modes de classement que chaque milieu produit pour désigner et reconnaître chacun des membres qui le composent<sup>154</sup>. »

C'est toujours le collectif, pour ce dernier qui prend le dessus sur l'individuel :

« L'identité est définie à partir de l'appartenance de chaque individu à une famille, une communauté, une classe sociale, un peuple, une nation, etc. Le collectif préexiste à la personne, lui assignant une place dans la structure sociale à partir d'une série de modifications et de normes de classement qui fondent l'ordre symbolique<sup>155</sup>. »

---

<sup>152</sup> LARONDE, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et identité*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1993, p. 16.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>154</sup> Barus-Michel (J.), Enriquez (E.), Lévy (A.) (sous la direction de), « Identité », in *Vocabulaire de psychosociologie, références et positions*, Paris, Érès, 2002, p. 175.

<sup>155</sup> *Ibid.* p. 176.

Le narrateur, dès le début de son aventure en France, lorsqu'il était chez Alexandre, s'interroge sur la question de l'identité ; il semble à la fois étonné et gêné par cette question comme s'il veuille en faire table rase pour que son intégration se fasse sans incident :

« Comme avec tous les Maghrébins que je rencontre, on avait d'abord parlé de politique, ensuite du sujet incontournable, l'identité. Qu'est-ce que l'identité ? Il faudrait bien que je m'y mette un jour, que je comprenne ce truc moi aussi, que je me pose de vraies questions comme tous les Maghrébins vivant en France. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 42.

En outre, on a affaire, dans *Le Complexe de Mohamed*, à un personnage qui vit dans le déchirement entre Marseille et Skikda, ce dernier n'arrive pas, comme la quasi-majorité des beurs, à se retrouver, il l'exprime dans ces termes à Mohamed : « - Moi, je vis entre Marseille et Skikda. Crois-moi, je me fais chier ici et là-bas. » *Le Complexe de Mohamed*, p. 63.

Consciemment ou pas, l'auteur nous met en scène des personnages en crise, des personnages pas comme les autres. Dans son premier roman *À l'ombre de soi* il nous donne à voir un personnage à la fois étrange et étranger, étranger même par rapport à lui-même : « On s'habitue à tout dans la vie. On s'habitue même à attendre quelqu'un qui ne vient jamais. Et le plus dure, c'est que ce quelqu'un-là, cet inconnu, cet Autre, toute la vie, c'est soi » (p. 127). L'origine de Zoheir, le personnage principal du premier roman *À l'ombre de soi*, est incertaine, ce dernier est complètement détaché de sa famille comme il l'exprime dans ce passage en répondant à la grand-mère de son amie Anne :

« La grand-mère voulait connaître la profession de mes parents, l'endroit où ils habitaient, et si moi aussi j'habitais avec eux [...] cela m'a d'abord fait quelque chose, parce qu'il y avait des années qu'on ne m'avait pas posé de question sur moi, et encore moins sur ma famille. Je m'étais pour ainsi dire oublié et, avec moi, tous ceux que je connaissais. Et voilà qu'on venait me rappeler des choses et des personnes qui, depuis fort longtemps, n'avaient pas effleuré une seule fois ma pensée » *À l'ombre de soi*, p. 92-93.

Nicole Levanthoan-Pellerinans, dans l'un de ses articles, plus précisément, sous un titre révélateur : *Adolescents maghrébins et crise identitaire*, relie cette crise à une pathologie et la définit comme telle :

« Victimes privilégiées de l'échec scolaire, les jeunes sont identifiés par les institutions de la société d'accueil comme porteurs d'un certain nombre de caractéristiques liées à l'origine ethnique et aux particularités culturelles, demandant par conséquent un traitement particulier, tiraillés qu'ils sont par deux cultures ou victimes de troubles intrapsychiques : il s'agit là de la désignation d'une catégorie sociale à problèmes, définie par la déprivation culturelle ou la pathologie du déchirement. Elle est corollaire d'une multiplicité de termes utilisés pour les désigner, montrant l'embarras et la prise de conscience de l'enjeu politique des désignations et de leurs usages. La particularité des discours destinés au grand public et de ne présenter toujours qu'un seul aspect de la question (délinquance, école, déchirement culturel, crises identitaire [...] »<sup>156</sup>

Georges lui demande de refaire ses papiers qui supposerait que Zoheir est en France en séjour provisoire : « Tu dois aussi refaire tes papiers, tu risques d'avoir des ennuis. » p. 60.

Rien, par ailleurs, ne nous est révélé sur ses traits moraux ou physiques. Plus loin, lorsque Laure lui demande s'il était français, ce dernier répond qu'il l'était, « presque » : « [Laure] a voulu savoir si j'étais « français ». J'ai continué à sourire. Puis le sourire m'a quitté [...] Oui, ai-je répondu, presque en m'excusant, il me semble bien que je suis français » (p. 94)

Zoheir n'a pas de nationalité et une origine précises, ainsi répond-il à Anne, sa compagne, quand celle-ci lui demande d'où il venait : « Comme je ne savais pas exactement, j'ai répondu : « De partout » (p. 49)

Zoheir est le personnage autour duquel tourne l'histoire, ainsi, il pourrait recouvrir le statut de personnage principal. Il assure par cette fonction la liaison des séquences qui, autrement se retrouveraient comme exogènes les unes aux

---

<sup>156</sup> Levanthoan-Pellerin, Nicole, « Existe-t-il une crise identitaire spécifique aux adolescents d'origine maghrébine? », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Année 1987, Volume 43, Numéro 1, p. 93.

autres : cette occurrence anaphorique, cependant, assure aussi la cohérence du texte (J. Adam *La linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle du discours* 2005). L'histoire racontée, pour ainsi dire est l'histoire de Zoheir, Yves Reuter nous dit que « Toute histoire est histoire de personnage »<sup>157</sup>, tout ce que nous savons de lui, c'est son prénom et qu'il vient de sortir de la prison de Maubeuge—mais sans savoir ni les raisons de son incarcération ni la durée, deux phrases nous indiqueraient qu'il serait resté trois, quatre ou cinq années: la première est celle où il nous dit qu'il n'avait pas vu sa compagne Lily depuis trois ans : « Il y a trois ans que je ne l'avais pas vue » (p. 143)

La seconde est celle où il nous dit, à propos de Georges : « Georges était là. Et tandis qu'il parlait, je contemplais ses cheveux blancs, les rides profondes, et je m'étonnais que quatre ou cinq années fussent à faire d'un homme robuste un vieillard » (p. 59)

Ce second passage supposerait qu'il ne l'avait pas vu depuis « quatre ou cinq années », durant lesquelles il était incarcéré — toutes les autres informations que l'on nous donne sur lui, ne sont que des bribes d'indices. Nous ne savons qu'il est jeune que par la séquence où Zoheir entre dans le compartiment et où la jeune fille s'était écriée : « vive la jeunesse » juste après qu'il soit rentré :

« Quand je me suis assis, une jeune fille a applaudi en déclarant : « vive la jeunesse », et qu'ainsi on serait plus nombreux. J'ai compris qu'elle parlait de moi [...] elle avait un visage oblong, comme un soulier » À *l'ombre de soi*, (p. 53)

Les personnages, tout au long de l'œuvre de Sarroub font carrément table rase de leur origines culturelles et religieuses pour se fondre dans l'espace de l'Autre. Leur conception de l'intégration commence par le rejet ou le renie de leurs propres identités, par le rejet de l'Islam, la religion de leurs aïeux. Par le rejet de leur propre culture et leur propre mode de vie, conçus comme honteux et méprisables, mais aussi et surtout arriérés.

---

<sup>157</sup> REUTER, Yves, *L'analyse du récit, op. cit.*, p. 27.

L'assimilation, dans l'œuvre de Sarroub, est totale. Dans le premier elle apparaît dans le comportement de Zoheir qui fait tout pour plaire à l'autre et dans le manque d'opposition à l'Autre et à son monde qu'il apprécie et qui veut volontairement intégrer.

Dans le deuxième, il se plaint du rejet de l'autre et tente par tous les moyens de prouver qu'il a la même vision que l'autre.

Le narrateur personnage du troisième roman partage le même espace que les Français, son esprit est paisible vis-à-vis de cette question d'assimilation, mais qui représente une prolongation des deux premiers roman d'un point de vue du rejet des origines, en outre il assimile l'Algérie à la France, c'est le roman de la métamorphose, si l'on peut dire, de l'Algérie en une deuxième France.

Nous avons constaté après l'analyse de l'espace et du temps dans l'œuvre de Sarroub qu'outre le fait que ces deux éléments ancrent la fiction dans une réalité assez proche de la notre de par l'usage d'indicateurs spatiotemporels dont on fait usage dans notre réalité, ces derniers constituent un contraste très clair entre les deux monde objet de l'opposition.

Il est question dans l'œuvre de Sarroub d'un espace occidental favorable aux libertés individuelles, notamment religieuses, sexuelles et politiques et un espace arabo-musulman étouffant, plein de tabous que Sarroub décrit avec des effets descriptifs assez dramatisant telle la montée de l'intégrisme qui va justifier l'immigration de Mohamed, le personnage de *Racaille*.

L'espace dans *A l'ombre de soi* symbolise le vide dans lequel plonge Zoheir qui vient de sortir de la prison, la France y est décrite comme un monde absurde et méconnu et où ce dernier a du mal à se retrouver.

Le temps et le rythme de l'action dans l'œuvre de Sarroub sont très réalistes quoique nous ayons affaire dans le troisième roman à un temps futuriste, car l'auteur convoque tout de même des indicateurs spatiotemporels réalistes, aucun indice, par ailleurs ne traduit la volonté de l'auteur de nous emporter en dehors de la réalité, le lecteur, de par la banalité des scènes relatées ne sent à aucun moment qu'il est pris dans le merveilleux ou le fantastique, car le narrateur peint la réalité de tout les jours. Le recours au temps futuriste traduit la volonté de l'assimilation, car la métamorphose de l'Algérie des années 2020 n'est autre qu'un pays qui a tout copier du modèle français et ce sur tous les plans, politique et religieux notamment en adoptant la laïcité et les autres valeurs françaises.

## CHAPITRE III

*La France: l'espace des libertés*

L'objet du troisième chapitre est la représentation de la France, il s'agit de voir quelle est la nature de cette opposition entre Occident et Orient, car nous avons vu précédemment que ce jeu qui oppose ces deux mondes touche à des sujets bien définis quant au monde arabo-musulman. Ainsi ce chapitre va nous permettre de voir si l'auteur et/ou le narrateur touche à ces mêmes sujets en parlant de la France. Ce qui va, de surcroît nous mettre sur la piste du sens institué par l'auteur.

Si l'Algérie comme nous l'avons vu est représentée comme un espace de répression, arriéré, un espace étouffant, où les gens sont en proie à la superstition et au maraboutisme; qu'en est-il de la France?

## ***Représentation de la France***

### **1. La liberté d'expression**

Le thème de la liberté apparaît au troisième chapitre, juste après le spectacle des marionnettes, la pensée d'être libre le surprend soudain et avec elle une « panique » engendrée par le fait que ce dernier vient juste de s'en rendre compte, bien qu'il soit libéré la veille. La liberté est appréhendée comme une évidence, mais une évidence « lourde » :

« Soudain, une immense panique s'est emparée de moi. C'est que, pour la première fois depuis que j'avais quitté la prison, je venais de me rendre vraiment compte que j'étais en liberté... libre, moi ? J'ai levé les yeux calmement. Un frisson glacé m'a parcouru de la tête aux pieds. Je regardais tout autour et, pourtant, je n'arrivais pas à accepter cette lourde évidence » À *l'ombre de soi*, (pp. 70-71)

Zoheir, ensuite remet en doute cette liberté, avant de la rejeter catégoriquement, il trouve qu'il était obligé de faire attention devant cette évidence qui l'« accable ». Sa conception de la liberté n'est pas donnée clairement, dans ce sens où il ne nous explique pas pourquoi faire attention, pourquoi il devait ne rien prendre au sérieux ou pourquoi « observer : point ». Ses paroles semblent paradoxales, il se dit libre tout en niant la liberté :

« Libre...cela était vrai, dans un sens. Mais dans un autre sens, j'étais bien obligé de faire attention quand même. Surtout, ne rien prendre au sérieux. Observer : point. Ce doute, d'ailleurs, n'a pas duré longtemps [...] alors je me suis levé. J'ai murmuré : « La liberté, liberté, liberté... » Cela pourrait être une chanson. Mais je n'en percevais rien. A peine des mots. Je me suis mis à crier : « Libre ! Libre ! Je suis libre ! Libre de manger des hot dogs, nom de Dieu ! Libre de penser ! Libre d'écraser mes fesses sur ce banc ! » J'étais accablé. Même quand je me fabriquais des pensées, des haillons de pensées à la pelle et que je faisais l'imbécile, j'étais à cent lieux de croire que je suis libre. La liberté n'existe pas. Je pensais : « La liberté n'a jamais existé ». Elle existera peut-être un jour, bien sûr, mais pour l'instant elle nous fuit, on lui fait horreur, on la dégoute trop. On est libre de rien » À *l'ombre de soi*, (pp. 70-71)

Cette liberté dont parle Zoheir est à relier à l'espace où il se trouve, car bien qu'il traite de ce thème dans sa généralité, le lecteur devrait comprendre, par un jeu d'opposition, que Zoheir est libre en France.

Car on revient au thème de la liberté, notamment de pensée et d'expression dans les deux derniers romans de Sarroub, ainsi Mohamed dans *Racaille*, s'étonne en lisant dans un magazine une interview où l'on critique l'Islam :

« Il y avait l'interview d'un écrivain qui exprimait toute sa peine de l'islam et des musulmans, il avait apparemment écrit tout un livre là-dessus. Il disait que l'islam était définitivement une religion de merde [...] je ne m'attendais pas à lire un jour quelque chose de semblable sur l'islam, vu le manque de courage et l'hypocrisie manifeste des écrivains arabes sur ce sujet. "Les intellectuels arabes ne se plaignaient du terrorisme islamique que quand ça les touche eux. Jamais tu ne les entendas quand ils frappent les Espagnols ou des Américains.", Me répétait souvent mon père. »  
*Racaille*, p. 126.

Certes le narrateur tente de nous montrer que la France est un espace de liberté, mais il emprunte la voix de ce journaliste afin de développer ses propres points de vue sur la religion, qui la conçoit comme religion « dangereuse », notamment pour la démocratie :

« J'ai lu par-ci par-là des commentaires de journalistes et d'hommes politiques qui, eux aussi, traitaient l'islam de religion dangereuse. Dangereuse pour eux, affirmaient-ils, pour leur démocratie, pour leur liberté d'expression, pour l'humanité entière. J'étais soulagé [...] J'en croyais pas mes yeux, à l'idée qu'on pouvait critiquer l'islam ouvertement, sans se faire lyncher, et j'ai senti à quel point il faisait bon à vivre ici. »  
*Racaille*, p. 126.

Le thème de la liberté d'expression, est explicite, et cette liberté semble, selon le narrateur-personnage le motif qui l'a poussé à quitter l'Algérie pour la France. Ainsi dit-il dans la lettre adressée à son ami Mus :

« *Le réel est différent ici, parce que moi, je vais te le dire tout net, cette liberté d'expression-là, je la veux. Quitte à payer de ma vie. [...]* Pouvoir

*manifester dans la rue en traitant nos politiques d'incapables et de corrompus, sans craindre d'aller en taule ou carrément disparaître comme ton cousin Mehdi. Où il est Mehdi maintenant ? » Racaille, p. 129.*

## **2. Liberté religieuse et sexuelle**

La France est conçue comme un espace de liberté d'expression dans ce roman, mais aussi, si on se fie à l'opposition visible avec le début du roman, elle est sexuelle, car, comme on l'a vu, au début du roman le narrateur, Mohamed, vit une sexualité frustrée et voici, une fois en France qu'il est libre, d'abord de ne pas jeuner pendant le Ramadan, et là ce qu'il met en relief c'est la liberté de conscience, puis la liberté sexuelle "sans mariage", comme l'exprime Mohamed dans la lettre qu'il voulait adresser à son ami Mus, resté en Algérie, pour l'inviter à le rejoindre :

*« Imagine un peu : pouvoir manger un makroute ou fumer une clope le matin dans la rue en plein mois de Ramadan, sans être montré du doigt et traité de mécréant. [...] C'est peut-être simplement des impressions, mais quand je lève la tête et que je regarde autour de moi, je t'avoue que les gens ont l'air d'avoir franchement autre chose à foutre que de s'occuper de ce que fait leur voisin, de quelle race il est, s'il croit ou non en Allah. [...] Pouvoir embrasser, Mus, embrasser quelqu'un en toute liberté, sans être obligé de se marier ensuite. » Racaille, p. 129.*

Mohamed, dans cette lettre enchaîne avec le revers de la médaille, voilà qu'il feuillette le magazine et qu'il tombe sur le thème de l'immigré maghrébin en France, c'est là où il tombe sur le mot « racaille », le titre de notre deuxième roman. Mohamed ne s'en prend pas qu'aux Français, il s'en veut aussi aux immigrés qui ont réussi leur vie en France et qui traitent, eux aussi, les autres immigrés de « racailles » :

*« À lire les journaux, tu comprends que ça commence à sentir mauvais. Les gens sont gentils mais ils en ont plein le cul quand même. Car dans certains magazines, c'est comme chez nous, il y a des appels à la haine. Comme chez nous, des encouragements à la violence existent. Figure-toi que les beurs continuent à se faire traiter de clowns et de racailles copieusement, par d'autres immigrés qui ont réussi ici. Qu'est-ce qu'ils ont fait à leur bon dieu, ces beurs, pour être rejetés à ce point dès leur naissance ? Là, je feuillette une revue, mais il n'y a pas un seul journal où on ne parle pas de racaille. Même les chanteurs et les écrivains s'y*

*mettent, et c'est plus sournois, plus hypocrites parce que ces enfoirés se servent de littérature et d'art plastique pour le dire. » Racaille, p. 130.*

Mohamed revient sur le mépris des Français à l'égard des immigrés, car quand les policiers l'arrêtent, il le désigne par le terme « individu », chose qu'il n'admet pas :

« Une chose me dérangeait pourtant, c'est quand ils disent "l'individu" en parlant de moi. Au téléphone, celui qui était à l'avant disait : " On a récupéré l'individu", " l'individu n'a pas de papiers sur lui", "l'individu n'a pas l'air dangereux", etc. Alors qu'un individu chez nous, n'est rien d'autre qu'une insulte. Pendant qu'ils continuaient à parler, à un moment je lui ai dit : "Monsieur, l'individu a un joli prénom et il s'appelle Mohamed. L'individu n'est pas un bâtard. » *Racaille, p. 135.*

### **3. Le rejet et la déception**

La première fois où Zoheir se sent indésirable fut chez les grands-parents d'Anne, c'est d'abord, à travers le regard de Laure, la mère d'Anne, lors du dîner de la fête de Noël :

« Nos regards se sont croisés et Laure m'a fait un sourire poli que je lui ai rendu. Puis il m'a semblé que son regard avait vers moi une expression singulière. J'en étais tellement troublé que j'ai fait des reproches à mon imagination. J'ai voulu scruter son visage de près, mais Laure a détourné les yeux. Elle ne m'a presque pas regardé de toute la soirée. » *À l'ombre de soi, p. 95.*

Pendant la soirée, Zoheir remarque que Laure le dévisageait et ce dernier n'arrive pas à comprendre ses sentiments envers lui lors des remises de cadeaux à Anne le jour de son anniversaire :

« "Oh ! Maman, regarde, c'est celui-là même dont je t'ai parlé. C'est superbe !" J'ai levé la tête. J'étais sidéré [...] Laure, cependant, est restée de marbre. Elle fixait le livre avec un calme qui n'en n'était pas un. Cela m'a fait supposer qu'elle l'avait probablement lu. Malgré le peu de distance qui nous séparait, je la scrutais en essayant de comprendre, mais je ne comprenais rien, absolument rien qui puisse me fixer sur ses

sentiments. À ce moment, je me suis rendu compte qu'elle me dévisageait aussi. Mais dans ses yeux atones, je n'étais ni plus ni moins qu'une bouteille de champagne ou ce santon qui était posé entre nous. » *À l'ombre de soi*, p. 102.

Le lendemain matin, Zoheir va tout comprendre, il comprendra qu'il était indésirable, car Laure va lui demander de quitter sa fille prétextant que sa fille avait des études à finir et pour donner un coup sûr à son discours, elle va lui dire qu'ils étaient différents, dans ce sens qu'ils sont issus de deux cultures différentes :

« Je me dirigeais vers l'escalier quand, derrière moi, la porte d'entrée s'est ouverte avec fracas [...] Laure m'a questionné : " Cela fait longtemps que vous êtes ensemble, Anne et toi ? –Non. [...] Après un moment de réflexion, elle a observé que nous étions assez différents, Anne et moi [...] elle avait l'air inquiète [...] " Anne a encore ses études à finir. Il ne faut pas qu'elle soit perturbée. Toi, tu n'as pas fait d'études... Tu ne peux pas savoir... Et vos habitudes ne sont pas les mêmes. Tu comprends ? » *À l'ombre de soi*, p. 119.

Mohamed dans *Racaille*, exprime le même sentiment de manque de considération et de mépris des Français à l'égard des maghrébins. Mohamed semble dérangé par cette désignation, il revient par là, à l'image du colonisé et de son rapport au colonisateur en évoquant le mot « bourricot », terme employé autres fois pour désigner les Algériens :

« Ce qui me fait peur ici, tu vois Mus, et c'est ton copain qui te parle, c'est qu'on me prenne pour un sauvage, comme on le montre sur TF1 et dans le Figaro où ils n'ont aucune sensibilité. Qu'un Français me regarde sans sourire et pense de moi un paquet de trucs, par exemple que je suis un bourricot et un assassin. Simplement du seul fait que je sois Maghrébin, comme ils disent ici. » *Racaille*, p. 128.

Mohamed revient aussi au rejet des « beurs » par pure racisme, situation que les « beurs » encore aujourd'hui vivent, il revient à son prénom arabe

« Mohamed »<sup>158</sup> qui constituera, comme les gens le lui disent là-bas, un bon motif pour le rejet<sup>159</sup> :

« J'aime beaucoup mon prénom. Je le trouve très sympathique, attachant, je trouve qu'il me correspond. On m'a dit qu'en France, avec un nom pareil, j'étais bon pour vivre dans le rejet et le mépris. Je ne vois pas pourquoi je vivrais dans le rejet et le mépris, simplement parce que je m'appelle Mohamed. » *Racaille*, p. 21.

Comme pour le reprocher aux Français, Mohamed revient à l'Histoire franco-algérienne et aux massacres des Algériens par les Français et de surcroît aux méfaits de la colonisation :

« Ses grands-parents [ceux de Mus] ont été massacrés par l'armée française. Les vieux ne voulaient pas dénoncer leurs deux enfants qui étaient partis dans le maquis, alors les militaires français les ont fait aligner contre leur gourbi et les ont mitraillés sans pitié avec leurs chèvres. Comment peut-on mitrailler un couple de vieillards, pauvres et analphabètes qui habitent dans un gourbi ? » *Racaille*, p. 63.

Autre retour à la colonisation et celui du retour à la question de la torture pendant la colonisation, quoique brièvement, est celui dans l'épisode de l'arrestation de Mohamed par la police qui voulait qu'il se présente : « Je le sais, mais je ne vous dirai pas, je ne le dirai jamais ! Oullah même si vous me mettez de l'électricité dans mon zob, comme pendant la guerre d'indépendance, je ne vous le dirai pas. » p. 124.

Cependant, la France reste encore un pays rêvé, un pays développé aux yeux de Mohamed. Car en parlant à Moh, le jeune qu'ils ont rencontré, lui et Mus, à Alger, il évoque les Algériens, immigrés, qui sont rentrés avec leurs femmes et leurs petits en Algérie, et c'est ce qui est arrivé à Moh, ce dernier exprime son

---

<sup>158</sup> Ce mot symbolise l'arabité, c'est un prénom très prisé par les familles arabes du moment que c'est le prénom du prophète des musulmans.

<sup>159</sup> Beaucoup de jeunes beurs se voient exclus d'emploi à cause de leurs noms, c'est ce qui a poussé beaucoup d'immigrés à la naturalisation.

malaise à vivre en Algérie, il raconte une expérience de déchirement que beaucoup d'Algériens ont vécue, une expérience de l'entre-deux, Mohamed est d'accord avec lui, il trouve que les immigrés ou, à proprement parler, les fils d'immigrés, les beurs, n'ont pas leur place ici (en Algérie) et que leur pays, c'est là où ils étaient nés, c'est-à-dire la France :

« Tu sais qu'on a des types dans ton cas dans notre quartier ? J'en ai même dans ma famille. Il y a des pères de familles d'immigrés qui ont joué de vrais sales tours à leurs femmes et à leurs enfants. Dès le début, lorsqu'ils sont arrivés, on a tout de suite vu qu'ils n'étaient pas à leur place ici, qu'ils allaient en chier le martyr. Trop de décalage. Les mêmes qui venaient de la banlieue parisienne, par exemple, et qui n'ont jamais connu l'Algérie ni en rêve ni à la télé, ils devenaient complètement fous. Mais avec le temps et des hectares de patience, ils ont fini par s'habituer. » *Racaille*, p. 97.

Le sentiment du mépris et du rejet de la part des Français est vécu par Mohamed une fois en France, mais il est, aussi, pré-senti, avant même son départ, car la veille de son départ en France, le marin, qui va l'aider à traverser la méditerranée, lui demande s'il ne pouvait pas avoir un visa du consulat de France, mais Mohamed lui exprime qu'il en est désespéré :

« Le marin s'est demandé, en ouvrant un deuxième yaourt, si par hasard avec un visa obtenu normalement par le consulat de France, ça ne serait pas mieux pour moi.  
J'ai hurlé :  
‘ Évidemment que serait mieux ! Mais ils ne veulent pas de nous ! »  
*Racaille*, p. 108.

Mohamed éprouve un sentiment paradoxal, le racisme des Français et leurs regards méprisants le dérange, mais vivre en France, c'est vivre dans un pays des droits de l'homme, ce qui importe pour lui maintenant c'est de fuir l'Algérie et rejoindre la France : « J'étais énervé alors que je devrais être plutôt content de partir vivre à Pont-à-Mousson, le pays des droits de l'homme. » *Racaille*, p. 109. En arrivant en France, Mohamed semble content : « Enfin...je suis en France, un pays de droit, de culture et de tolérance. Je vais enfin, enfin vivre au milieu de

gens intelligents. » *Racaille*, p. 112. Il est content d'être enfin arrivé dans un pays démocratique : « Je me suis arrêté devant un resto où des gens mangeaient et buvaient sobrement. Il y avait évidemment beaucoup de couples, grâce à la démocratie. » *Racaille*, p. 112. Mais, ce voyage en France, ce « rêve français » n'est qu'un mirage, l'image que les Français ont des Maghrébins<sup>160</sup>, semble même contaminer les beurs eux-mêmes, voilà qu'il a franchit le port de Marseille et qu'il veut prendre un café tranquillement qu'une serveuse le surprend en le prenant pour un voleur<sup>161</sup> :

« Une serveuse, une beurette [...] est venue vers moi en souriant. Pendant qu'elle avançait dans ma direction, je lui ai rendu son sourire tout en me demandant si elle était d'origine tunisienne, marocaine ou algérienne. Arrivée à ma hauteur, elle m'a dit, avec des yeux doux :

“Si tu touches à un sac ou un client, on te crève les yeux. On t'as vu et on te surveille depuis tout à l'heure. T'as intérêt à foutre le camp d'ici, petit voyou.” [...] J'étais blême d'horreur, je crois que j'ai eu envie de vomir. Je voulais lui crier que j'étais un artiste, que j'avais des projets pour changer le monde.» *Racaille*, p. 113.

Le lendemain, il fait la connaissance d'un Français, un alcoolique s'appelant Alexandre, qu'il trouve endormie sur le banc d'un jardin, ce dernier se suicidera le lendemain en se jetant de sa fenêtre, les rêves de Mohamed s'effritent, la France dont il a longuement rêvée, n'est pas tendre, comme il le croyait :

---

<sup>160</sup> « Comme pour les Italiens, les griefs, les arguments stigmatisants et caricaturaux, les généralisations racistes à l'encontre des immigrés reposent sur la même structure : ce sont des profiteurs à l'affût de la moindre occasion pour détrousser le passant, nuire à sa tranquillité, inassimilable, sans culture, sans éducation sinon de la fourberie, à l'apparence physique grossière et sale, paresseux, ivrognes... qu'il s'agisse, hier, des Juifs à New York ou des Italiens à Lyon, des Roumains à Paris, la thèse est identique. » AZOUZ BEGAG, *L'intégration, op. cit.*, p. 55.

<sup>161</sup> Au vrai, en parlant de figure de l'immigré, les représentations de l'immigré faites par les Français sont quasiment les mêmes que celles faites par certains immigrés eux-mêmes, Sarroub en est indigné, il exprime son indignation dans l'interview accordée à la radio *France Inter*, mais la réalité en est autre, voilà par exemple comment se représente le père de Azzouz Begag les jeunes des banlieues : « Ces jeunes, mon père avait fini par en avoir peur, ces dernières années. Il a vu la dégradation des choses. Il ne comprenait plus rien à l'expression de haine au bas de l'immeuble, dans l'ascenseur, sur le parking, il les pensait même capables de l'agresser pour lui prendre son argent ou simplement par jeu. Il disait : “Moi je suis parti de rien, et j'ai construit une vie, avec une famille, j'ai fait bâtir une maison au pays, et eux, ils ont tout à portée de main, ils détruisent tout ! Quel étrange monde” il avait peur d'eux, parce qu'il savait qu'ils ne le connaissaient, pas qu'ils ignoraient tout sur sa grande histoire. Qu'ils ne le reconnaissaient pas. », BEGAG, Azouz, *L'Intégration, op. cit.* p. 114-115.

« Tout ça, il [Alexandre] me l'avait dit les yeux fermés et moi je l'écoutais et j'avais du mal à croire que j'étais en France. Je pensais que les Français de souche, contrairement aux beurs, étaient plus heureux ici, comme dans les pubs de lait multivitaminé et de dentifrice quand les enfants courent vers la salle de bain. » *Racaille*, p. 116.

Les beurs, comme le dit un ami d'Alexandre, dont Mohamed fera la connaissance chez lui, n'ont rien à espérer dans ce pays, la situation semble selon lui désespérée :

« Ça coûte mille dollars un gramme de météorite. Et c'est celui qu'est sur Mars qui est le plus précieux. Sais pas pourquoi. Sur Mars ? C'est mille dollars le gramme. Il faut chercher, c'est tout. Et c'est tout ce qui nous reste à glaner dans ce pays, nous autres beurs, ou musulmans comme on nous appelle : les débris de météorites [...] les météorites, c'est difficile d'en trouver en France. Faut s'éloigner. Y a plus rien à espérer de la France. Vous espérer encore quelque chose de la France, vous, pour avancer dans la vie, pour être un citoyen respecté ? [...] en France, tu ne trouve pas de diamant, et surtout pas les météorites. Il n'y a plus rien à espérer ici je vous dis. » *Racaille*, p. 118-119.

Mohamed, le narrateur dans *Racaille* représentent les Français comme des êtres froids et durs, c'est des êtres qui font fi des relations humaines, il l'illustre par les rapports entre voisins :

« Les voisins, contrairement à Alger, ne vous disent ni bonjour ni bonsoir ici. Que des regards froids et suspicieux. Je me suis demandé ce qui se passerait alors si jamais je frappais à leur porte pour demander un peu de sel ou du sucre, ou même des œufs, rien que pour voir, comme je faisais avec mes voisins du dessous. » *Racaille*, p. 120.

Mohamed est surpris une fois en France par la façon dont les policiers français le traitent, il déplore le fait que ces derniers ne le considère pas comme une personnalité à part entière, cet épisode chez les policiers, après l'arrestation de Mohamed et très parlant :

« On dirait qu'il n'y a que deux ou trois trucs qui intéressent les flics français chez un Maghrébin. Ça ils me l'ont bien fait comprendre. À moi ils m'ont posé cinquante fois les mêmes questions, toujours les mêmes pendant une bonne demi-heure, à

savoir qui j'étais au juste, d'où je venais, et ce que je comptais faire en France. Le reste ils s'en foutaient éperdument. Ils voulaient que je crache le morceau avec des détails et des précisions. J'étais hors de moi. Je leur ai d'abord répondu que j'étais avant tout une personne à part entière et que je méritais par conséquent plus de politesse et d'attention. Ils ne m'écoutaient pas. J'ai encore essayé de leur parler, ensuite je me suis rebellé. J'ai tapé avec le plat de la main sur la table et je leur ai dit, en bon français : "Qui je suis, d'où je viens, et ce que je compte faire ici" ? [...] ce n'est pas très sérieux. « Je m'étranglais à faire le type poli et respectueux d'autrui quand un grand maigre a fait mine de me donner une gifle. Puis il m'a secoué les épaules en me menaçant avec le dos de la main [...] – Tu vas avouer enfin ! On sait que t'es pas d'ici. Dis-nous où as-tu appris à parler comme ça. Tu t'exprime comme dans les livres. Un beur ne parlerait pas comme toi [...] – Si je m'exprime ainsi, c'est bien grâce à mes parents, c'est ma langue du début, c'est tout, depuis que j'étais mioche à l'école Jules-Ferry. Il n'y a rien d'extraordinaire là-dedans, je vous rassure. Où j'habite ? Je n'habite nulle part ailleurs que dans cette langue. C'est chez moi. Vous pouvez comprendre ça ? Pour vous, je suis peut-être un SDF. C'est un point de vue que je respecte, parce que c'est très difficile de vous expliquer à vous, comme ça, en deux mots, la merde que vous avez foutue en...Afrique, hein, durant près de deux siècle. » *Racaille*, p. 123-124.

Toutefois, les droits de l'homme sont respectés en France, ces policiers ne lui feront pas de mal, comme l'exprime Mohamed dans sa lettre, d'autant plus que les lois sont bien faites et qui se font bien respectées dans ce pays, en dénonçant les policiers algériens cette fois :

« Tout à l'heure j'ai cru que l'autre grand dadais allait vraiment me frapper. J'étais ahuri. Mais j'avais tout de suite vu que c'était du pur baratin. Il paraît que les lois ici sont mieux faites, que leurs ministres sont très stricts sur le respect de la personne humaine, pas comme nos bergers à nous. Des circulaires pleines de menaces sont accrochées partout le long des murs des commissariats à ce qu'il paraît. » *Racaille*, p. 124.

Mohamed revient sur la démocratie et la liberté d'expression en France en évoquant à Mus, dans sa lettre, la candidature de Ségolène Royale aux présidentielles et aux critiques libres des journalistes à l'égard des politiques en lui rappelant que la société algérienne est une société machiste :

« Ces Français, ils sont sur le point d'élire une femme comme président de la République. Tu le crois, malheureux ? Ça ne leur crève pas le cœur, ça, à nos dirigeants supermachos ? Et puis, quelle femme, dis donc, faut la voir, fine et délicieuse comme la fille de Nouredine le poissonnier [...] c'est leur démocratie qui est comme ça, que veux-tu, elle leur permet tout, les insultes et les doigts dans le cul. » *Racaille*, p. 129-130.

Nous remarquons que la France est traitée dans le paradoxe, c'est le pays des droits de l'homme mais c'est un pays xénophobe et peu accueillant, ainsi Mohamed, en situation irrégulière en France reçoit une lettre de la part de la préfecture de police le prévenant qu'il allait être expulsé parce qu'il était, selon les termes de Mohamed « indésirable sur le sol français », chose qui étonne Mohamed, car ce dernier n'aurait rien fait de mal ou de grave pour que l'on expulse :

« J'avais reçu une convocation de la préfecture de police de Paris [...] deux policiers en civil m'avaient mis les menottes aux poignets. Ensuite, le plus grand m'avait présenté un document qui indiquait que j'étais indésirable sur le sol français [...] on allait donc procéder à mon expulsion [...] J'étais un peu sonné. [...] Gilles allait hurler. ''Mais c'est une blague ! Tu as fait quelque chose de grave ?'' » -« Mais c'est quoi ça, c'est un jugement ? - Oui, c'est en effet un jugement'', a répondu le policier. Mais Gilles l'a aussitôt coupé : ''Nous faisons appel ! Nous faisons appel maintenant. Est-ce qu'il y a des formulaires à remplir ?'' Tout à coup le policier a durci le ton : '' Monsieur, l'appel n'est pas suspensif. Et puis vous êtes de la famille ? - Bien sûr que je suis de la famille. Je suis son cousin.'' Avait répondu Gilles d'air sérieux. [...] Le policier lui a demandé avec un peu de douceur cette fois : ''Monsieur, vous vous appelez Gilles et lui Mohamed. Ce n'est pas très sérieux ce que vous me dites là... Oui, il s'appelle Mohamed et moi je m'appelle Gilles. Et puis quoi, on a pas le droit d'être de la même famille ? » *Le Complexe de Mohamed*, p. 103-104.

Le sentiment éprouvé par Mohamed vis-à-vis des deux pays, l'Algérie, son pays d'origine et la France, son pays d'accueil est un double sentiment d'attirance-répulsion.

Nous avons constaté que les mêmes sujets abordés dans la partie réservée au monde arabe sont repris dans celle consacrée au monde Occidental, à savoir la liberté d'expression, sexuelle, de conscience qui sont bafoués en Algérie ; ce qui confirme notre hypothèse initiale selon laquelle l'œuvre de Sarroub n'est, en fait, qu'un jeu d'opposition qui traduit le désarroi de l'auteur d'une part de son pays d'origine, l'Algérie ; et sa fascination pour la France. Toutefois, ce dernier pays, ne répond pas positivement à ce que les personnages de l'œuvre « sarrobienne » aspirent. « Le rêve français » n'est qu'un mirage.

La deuxième partie nous a permis de focaliser la lumière sur la structure sous-jacente de l'œuvre de Sarroub. Sur le plan de l'identité, nous avons remarqué, après l'analyse du discours narratif, que les personnages ont du mépris pour leur pays d'origine, du manque de libertés ; ils éprouvent une grande admiration pour la France et le mode de vie des Français et veulent se fondre dans cet univers de l'autre, de l'Occidental, en l'occurrence.

Cette deuxième partie est une continuité de la première, en ce sens qu'elle nous a permis de voir clair dans le jeu d'opposition entre ces deux mondes, ce qui nous autorise à parler de la théorie postcoloniale. La France continue toujours à exercer son impérialisme sur les pays qu'elle colonisait autrefois, il s'agit cette fois non pas d'une colonisation territoriale, mais elle touche un autre espace : la culture.

## TROISIÈME PARTIE

*Du romanesque au discours*

La troisième partie vise à explorer l'univers romanesque de l'œuvre de Sarroub. Il s'agit de voir comment cet auteur se sert de cette figure de l'immigré dans sa fiction, autrement dit, comment cette figure devient un prétexte au texte et comment Sarroub exploite les différents éléments du récit afin de développer son discours.

Il convient d'analyser les éléments respectifs du récit et de voir quel usage Sarroub en fait. Comment la narration, la description, les personnages, l'espace, le temps, les thèmes, la structure et les autres éléments du récit se conjuguent avec cet univers social, celui de la condition de l'immigré pour donner naissance au roman ou au romanesque.

Ainsi, cette partie se veut une analyse de l'œuvre en question sur le plan littéraire afin de déceler la technique sous-tendant ces récits, quelle serait la place de cet hypotexte, quelles seraient les transformations opérées par Sarroub sur le canon esthétique et générique du roman.

Il s'agit plus précisément de se pencher sur le style de l'auteur afin de confirmer ou d'infirmer nos hypothèses de départ selon lesquelles les éléments respectifs des récits remplissent d'autres fonctions dans l'univers romanesque « sarroubien » et qui seraient celles des prétextes, d'une part à l'anecdotique, au discours de la dénonciation et de l'autre part celle de la peinture des deux espaces objets de l'opposition identité / altérité.

## CHAPITRE I

*Le personnage comme instance du discours*

Il sera question dans ce chapitre de l'analyse des personnages, de voir quelle serait leur place dans les trois récits, mais aussi et surtout leur fonction dans l'articulation du discours.

En d'autres termes, il s'agit de voir si les personnages remplissent des fonctions traditionnelles du récit et donc répondent au schéma actantiel ou ces derniers, ce qui confirmerait notre hypothèse du départ, n'existent que pour articuler le discours.

Il convient donc d'analyser les personnages de l'œuvre de Sarroub à la lumière des concepts théorique de Yves Reuter, notamment les personnages principaux, mais en tant qu'élément du récit afin de voir quel usage Sarroub en fait et comment il s'en sert dans sa fiction.

## *1. Analyse des personnages dans À l'ombre de soi*

L'étude des personnages dans l'œuvre de Sarroub vise essentiellement l'analyse de leurs fonctions dans les trois récits en question. Il s'agit de voir quelle serait leur place et leur rôle dans l'univers romanesque de Sarroub et ce par rapport aux rôles qui leur conféraient les romans traditionnels. Pour ce faire, nous nous devons, sans prétendre à l'exhaustivité, de remonter aux origines génériques du roman en général, et aux personnages en particulier, afin de donner ne serait-ce qu'un petit aperçu sur son évolution et l'évolution des théories sur le récit.

Le roman tire ses fondement de l'épopée du moment que l'action y est narrée, on parle alors de *digèsis* par rapport à la *mimèsis* où l'action est représentée directement. Au Moyen-âge, le terme roman désigne toute production littéraire écrite en langue romane (langue « vulgaire »).

Pour Aristote, le personnage est l'objet de la *mimèsis*, il est de rang noble ou bas, selon le registre, tragique pour le premier et comique pour le deuxième : « Ceux qui imitent des personnages agissant qui sont forcément ou nobles ou bas (les caractères se ramènent en effet presque toujours à deux catégories<sup>162</sup> »

Il est l'un des six éléments constitutifs de la tragédie, mais il n'y est que pour accomplir une *Action* : « La tragédie [...] comporte six parties [...] que sont l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et la composition du chant [...] le plus important de ces éléments est l'assemblage des faits, car la tragédie est l'imitation, non pas d'hommes, mais d'action<sup>163</sup>. »

Le caractère du personnage et tous les autres éléments doivent verser dans un centre autour duquel ils gravitent : « Ce n'est pas pour imiter les caractères

---

<sup>162</sup> ARISTOTE, *Poétique*, Éd. Les belles lettres, 2002, Ch. II, p. 07.

<sup>163</sup> *Ibid.*, Ch. VI, p. 23.

que les personnages agissent, mais ils reçoivent leurs caractères en même temps dans la mesure où ils agissent<sup>164</sup> .»

Et plus loin, dans *Poétique* d'ajouter que : « L'intrigue est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; les caractères viennent en second<sup>165</sup> .»

Autrement dit, ils doivent être au service de l'*Action*. Cependant, le caractère doit être justifié par ce que les différents personnages vont accomplir ou subir de l'*Action*. Reuter s'intéresse moins au plan psychologique des personnages afin de favoriser l'étude de leur *construction textuelle*, car estime-t-il : « Ils permettent les actions, les assument, les relient entre elles et leur donnent sens<sup>166</sup> »

Les personnages des romans, objets de notre étude, leurs identités : leurs noms, leurs âges, leurs caractères et leurs rapports semblent, d'emblée, brouillés. Certains personnages disparaissent en cours de route, après avoir fait irruption, ils sont « avortés » par l'*histoire*.

Il existe nombreux personnages qui sont désignés par des noms communs tels : « jeune homme », « jeune femme », « le vieil homme » ou « des jeunes gens ». Ces derniers ne sont pas là pour accomplir une quelconque action, mais par le simple fait qu'ils se trouvent dans l'espace immédiat du narrateur. Ainsi dans le premier roman, *A l'ombre de soi*, ni le personnage « principal », Zoheir, ni les autres, n'agissent afin d'accomplir une *Action* —au sens aristotélicien du terme— qui est d'ailleurs absente : le « jeune homme » du bar disparaît à mi-chemin, plus précisément, au début du deuxième chapitre pour laisser sa place à sa compagne, Anne, avec laquelle Zoheir va rompre deux jours après et dont nous n'aurons plus de nouvelles. Pareil aussi pour tous les autres personnages de ce roman.

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, Ch. VI, p. 25.

<sup>165</sup> *Ibid.*, Ch. VI, p. 27.

<sup>166</sup> Reuter, Yves, *L'analyse du récit, op. cit.*, Ch.: *La fiction*, p. 27.

Dans le deuxième roman, seul le marin pourrait remplir la fonction d'adjuvant, comme nous allons le voir dans l'analyse de la structure du roman *Racaille*, le seul des trois romans, d'ailleurs, où nous pouvons parler de quête ou d'objet, car dans le troisième roman, *Le Complexe de Mohamed*, la quête est latente.

Nous pourrions constater, cependant, que la *qualification différentielle* est assurée, cette dernière étant une sixième catégorie de critères quant à l'analyse des personnages, en plus des cinq proposés par Reuter : « Philippe Hamon (1972) distingue et hiérarchise ces derniers en proposant six catégories de critères et ce au travers de leur faire et de leur être : La qualification différentielle c'est l'ensemble des qualifications attribuées aux personnages : Ils sont ainsi nommés et décrits, de façon différente [...] (choix des traits, orientation positive ou négative) Ils [...] portent des marques (de naissance, de blessures...) ils sont plus ou moins caractérisés physiquement, psychologiquement, socialement...Ils sont plus ou moins appréhendés dans leurs relations (généalogie, vie sentimentale...etc.)<sup>167</sup> .»

La différenciation des personnages est commode, quoique plusieurs personnages sont désignés par le même nom commun : « un jeune homme », « une jeune femme », « un homme », « une femme », etc. Et ce serait, sans doute, l'article indéfini qui rend possible l'identification de ces derniers. Dans ce sens que si le narrateur employait les pronoms définis, le lecteur croirait, qu'il s'agirait du même personnage précédant désigné par ce même nom commun, il en va de même pour les deux derniers romans.

Sur le plan de la fonctionnalité différentielle<sup>168</sup>, nous pourrions dire qu'aucun personnage ne remplit une fonction habituellement reconnue pour le récit traditionnel, et qui permettrait, par là, l'application du schéma actantiel de Greimas, de Propp ou d'un quelconque autre schéma sur les personnages et/ou

---

<sup>167</sup> *Ibid.* pp. 27-28.

<sup>168</sup> La fonctionnalité différentielle porte sur le *faire* dans une dimension narratologique dans ce sens qu'elle s'intéresse à leurs rôles quant à l'action et de leur fréquence d'apparition.

sur leurs fonctions — mis à part le personnage principal dont la quête serait latente, tout comme les différents actants et si le schéma s'avérerait applicable, les personnages effectifs du roman en seraient détachés. Il en va sans dire que la structure du récit n'est pas « schématisable », mais la fonction d'actant n'est remplie par aucun autre personnage que les protagonistes.

Dans nos romans, ce sont Zoheir<sup>169</sup>, Mohamed de *Racaille* et celui du *Complexe de Mohamed*, en qualité de personnages principaux que recouvrirait l'autonomie différentielle. Cette fonction étant : « Le fait qu'un personnage qui a le plus d'importance a plusieurs « chances » d'apparaître seul et de rencontrer nombreux personnages : « [...] cela étant lié a sa latitude de déplacement et / ou à son pouvoir d'attraction<sup>170</sup> .»

Ils sont les seuls personnages que les récits conservent jusqu'à la fin, de plus qu'ils sont les rapporteurs de l'histoire et il ne nous est pas possible d'avancer, en tant que lecteur, dans l'histoire que par eux. Ils apparaissent et réapparaissent dans chacun des chapitres qui constituent les romans, comme il n'existe pas d'histoires parallèles à la leur.

A vrai dire, *À l'ombre de soi* est un roman qui, comme nous l'avons déjà souligné, rend difficile l'identification de la *pré-désignation conventionnelle* c'est-à-dire en référence à un genre, car, pour Yves Reuter : « La pré-désignation conventionnelle [...] combine le faire et l'être des personnages en référence à un genre donné<sup>171</sup> .»

Nous sommes loin du roman dit « traditionnel » qui répondrait à un canon prédéfini. Toutefois, l'apparition de romans, de pièces de théâtre et d'autres productions de ce type, qui ébranlent même la notion de genre, nous permettrait d'identifier ce texte à ceux dits « modernes » ou « poste modernes ».

---

<sup>169</sup> Zoheir, c'est le petit frère de Sarroub.

<sup>170</sup> Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Ch.: *La fiction*, op. cit., p. 28.

<sup>171</sup> *Ibid.*

*La distribution différentielle*<sup>172</sup>, elle, est proportionnelle, non pas aux rôles des personnages, mais aux déplacements de Zoheir.

Le narrateur ne nourrit ni de jugements bienveillants ni de jugements malveillants envers ses personnages. Le *commentaire explicite*<sup>173</sup> est absent dans le roman.

De plus de ces fonctions, Reuter en ajoute une, qu'est la distinction et la hiérarchisation des personnages par rapport à la narration et à la *perspective*, car ces derniers peuvent, en plus d'être situés simplement dans une fiction, être *focalisateurs*. Le personnage, cependant, pourrait avoir le statut de fictionnel, focalisateur ou narrateur : « La perspective passe par lui— le personnage— et on a l'impression de percevoir [...] par ces yeux. ». Un personnage peut être le narrateur [...] C'est par sa bouche que l'on connaît l'histoire, c'est lui qui raconte dans le texte<sup>174</sup> »

Tous les personnages ou presque sont les doubles de personnes réelles, Sarroub trouve qu'il est incapable d'inventer, pour lui, tout ce qui est raconté dans ses romans est vrai, ce sont pour ainsi dire des expériences vécues, de la circoncision à la naissance de sa fille, qu'il raconte dans la fin du *Complexe de Mohamed*. Toutefois comme il nous le dira, il recourt parfois à son imagination, car il se voit comme un écrivain réaliste :

-Chloé est sa compagne, qu'il a rencontrée un jour chez des amis

-Gilles est un ami à Sarroub

-Yamina Boudjenah était sa voisine à Skikda dont le fils est Djamel, elle est d'origine juive qui s'est convertie à l'Islam.

---

<sup>172</sup> La distribution différentielle concerne, elle, les dimensions « quantitatives et stratégiques » des apparitions des personnages, plus ou moins fréquemment, plus ou moins longtemps, avec un rôle et des effets plus ou moins importants.

<sup>173</sup> Le commentaire explicite concerne le discours tenu par le narrateur sur le personnage et la manière dont il le « catégorise » : « notre héros », « ce sinistre individu. »

<sup>174</sup> REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, op. cit., p. 29.

L'autobiographie est très présente, elle est même l'ingrédient principal de son œuvre.

Tous les personnages dans *À l'ombre de soi* n'ont que des prénoms, nombreux d'entre eux n'ont que des noms communs, procédé adopté par plusieurs écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, qui serait pour certains, comme pour Alain Robbe-Grillet, une façon de dire que cette fragilité du personnage serait une traduction de sa fragilité dans le monde et où il n'est qu'un objet parmi d'autres, cette conception exprimerait, en outre, un ébranlement, d'abord de l'individualisme de la bourgeoisie et de l'anthropocentrisme ou de l'anthropomorphisme<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> « Le roman s'affirme en tant que genre au moment où la bourgeoisie triomphante promeut ses valeurs, en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle où le Romantisme valorise les effusions du moi et sacralise l'individu. Le Nouveau Roman est, au contraire, le produit d'une époque qui voit s'imposer les masses et doute de la nature humaine. À la suite de Freud, en outre, on ne sait que trop combien est douteuse la psychologie traditionnelle. Pour toutes ces raisons, le personnage dans le Nouveau Roman, souvent privé de nom, parfois réduit à une initiale, subit les conséquences d'une mutation profonde des mentalités et des structures sociales : « Le roman est l'expression d'une société qui change; il devient bientôt celle d'une société qui a conscience de changer » Pour d'autres, c'est une manière de dénoncer la société et les rapports « mécaniques » qu'entretiennent les hommes entre eux : « Les textes remettant en question l'identité, la place et l'épaisseur psychologique dévolues aux personnages, comme dans *Paludes* (1895), une « sotie » d'André Gide, mettant en scène un auteur cherchant à écrire un texte qu'il intitulera *Paludes*, et qui se définit lui-même en disant seulement, au début : "J'écris *Paludes*". Les multiples personnages secondaires ne sont que des prénoms. Les personnages principaux, le narrateur, son "grand ami" Hubert et son amie Angèle ne nous sont pas non plus expliqués psychologiquement ou physiquement. Ce procédé a pour but - et pour effet - de mettre à jour, pour la dénoncer (avec beaucoup d'humour), la superficialité d'une vie en société où les rapports humains sont réduits à des usages et des habitudes vidées de leur sens - et du même coup, la narration traditionnelle qui contribue à renforcer cette illusion.», BOISVERT, Anne-Marie, *La revue des ressources.org, Littérature électronique et hypertexte*, jeudi 24 octobre 2002. Site consulté le 08-01-2009. [[http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id\\_article=28](http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=28)] L'américain John Dos Passos en usait, dans *Manhattan Transfer* (1925) : « Autre exemple de ce procédé, mais utilisé pour un examen sérieux de la société capitaliste américaine moderne au début de son envahissement : le roman de l'auteur américain John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925), un tableau extraordinairement complet de la société new-yorkaise de 1890 à 1925 environ. Dépeignant des personnages issus de toutes les couches sociales pris dans les événements sociaux, immigration, guerre, années folles, prohibition, prémices de la crise, Dos Passos crée pour ce roman nouveau genre une forme nouvelle : il procède par flashes, fixant un instant son attention sur un personnage, puis passant à un autre, pour revenir ensuite au premier, ou l'oublier parfois totalement. C'est une observation impartiale, non-psychologique, de l'être humain jeté dans le monde et défaits. » John Dos Passos saute d'un personnage à un autre délibérément et sans pouvoir y revenir. Nous nous en rendons compte que Sarroub, serait lui aussi influencé par cette conception du personnage. Ce que nous constatons, par ailleurs, c'est le « brouillage » des personnages, ces derniers demeurent sans fond psychologique. Cette attitude des écrivains contemporains, envers leurs personnages, traduit un désarroi et exprime leur scepticisme quant à la question du sens : « L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage. Tel est semble-t-il l'effet recherché par nombre de romans contemporains marqués, à des degrés divers, par la double incertitude sur le sens et les valeurs. » JOUVE, Vincent, *La poétique du roman contemporain*, Éd. Armand Colin, 2006, p. 58. Cette typologie de personnages durera jusqu'à l'avènement du Nouveau Roman, qui selon cette étude, serait due à la modernité, à la volonté d'en faire un personnage universel et à l'influence de ce dernier : « Kafka est l'écrivain du XX<sup>e</sup> siècle qui

Nous percevons cette situation dans le personnage Zoheir de Sarroub qui exprime clairement cette situation d'étrangeté : « On s'habitue à tout dans la vie. On s'habitue même à attendre quelqu'un qui ne vient jamais. Et le plus dure, c'est que ce quelqu'un-là, cet inconnu, cet Autre, toute la vie, c'est soi» (p. 127)

## **Zoheir**

Zoheir<sup>176</sup> est un personnage sans épaisseur psychologique, comme en témoigne l'article de V. Bernard : « En effet, le lecteur assiste au refus de l'auteur de caractériser le personnage de Zoheir : il ne livre aucune explication sur ses liens de parenté avec les êtres rencontrés par le personnage dont nous savons simplement qu'ils sont de la famille, quasiment rien sur les amis, bref rien de ce qui constitue la répartition des personnages d'une histoire habituellement. C'est un être à la personnalité non extériorisée, à l'identité non affichée auquel nous nous frottons <sup>177</sup>»

Zoheir n'a pas de nom de famille, pas d'âge, pas de visage, pas de famille : « Je lui ai fait savoir que je n'avais pas de famille, à part un oncle, quelque part dans Paris» (p. 93)

S'agissant des autres personnages du roman, nous avons préféré les regrouper dans le tableau ci-dessus afin que leur analyse devienne plus lisible. Ils sont au nombre de six, nous avons extrait tous les passages les concernant et comme nous le remarquons dans ce tableau, ils n'ont pas une importance vis-à-vis de l'histoire :

---

est à l'origine du courant littéraire de l'absurde. Ce traitement original est une caractéristique de la modernité et marquera le courant littéraire du nouveau roman qui introduit dans une situation romanesque un personnage unique pouvant être un personnage universel » Il en va de même pour ce qui est de la conception du personnage comme faisant partie des cinq sous-catégories qui remettent en question la narration classique dans les textes dits « post-modernes » qui est la remise en question de l'identité des personnages.

<sup>176</sup> Si l'on transcrivait phonétiquement le mot zoheir, nous nous apercevons qu'il se rapproche d'un substantif de l'arabe dialectal qui veut dire « hasard », ce qui nous permet de dire que ce choix a été fait par rapport au destin du personnage principal et de ses rencontres fortuites.

<sup>177</sup> BERNARD, Valérie, *À l'ombre de soi de Karim Sarroub : L'expression d'une parole muette*, *Loc. cit.*

### Tableau des personnages dans *À l'ombre de soi*

<b>Personnages</b>	<b>Fonctions du point de vue de l'articulation du discours</b>
<p>Le « jeune homme » (les rencontres hasardeuses)</p>	<p>« Le jeune homme », ainsi le narrateur dénomme son personnage, il est le premier personnage qu'avait rencontré Zoheir dans le bar, nous ne le retrouvons qu'au premier chapitre. Il fait la connaissance de Zoheir dans le bar, puis l'invite à prendre un « verre » chez lui.</p> <p>Tout ce que nous savons de lui, c'est qu'il est étudiant. Il disparaît au deuxième chapitre après sa dispute avec Anne, sans réapparaître. Ce personnage ne nous est pas décrit. Il n'a pas de fonction, comme tous les autres personnages d'ailleurs, au sein du récit. Néanmoins c'est grâce à lui que Zoheir a connu Anne, car cette dernière partageait l'appartement avec « le jeune homme.»</p>
<p>Anne (l'impossible amour)</p>	<p>Anne, après que le jeune soit sorti, propose à Zoheir, bien qu'elle ne le connaissait pas auparavant, à Zoheir de passer la nuit chez elle, en attendant que la gare soit ouverte. En l'y conduisant le lendemain avec sa mère, elle lui donne son numéro de téléphone, après l'avoir invité à passer Noël avec elle, chez ses grands parents. Une liaison allait s'établir entre eux sauf que Laure convainc Zoheir de rompre avec elle. Elle n'est pas, elle non plus, décrite de façon à nous donner son portrait physique ou moral. Tout ce que nous connaissons d'elle c'est que : « Elle avait de beaux yeux verts. Des yeux mornes et cernés» (p. 37)</p> <p>Ce qu'il y a de commun entre elle et les autres personnages c'est qu'elle disparaît à mi-chemin, au</p>

	<p>chapitre IV, elle passe la nuit de Noël avec Zoheir qui la quitte le lendemain matin à la demande de sa mère sans jamais la retrouver.</p>
<p>Laure (le rejet de l'Autre)</p>	<p>Laure fait son irruption dans le récit lorsque Zoheir se trouvait chez Anne, elle le conduit à deux reprises à la gare de Maubeuge, le lendemain de sa sortie de prison, pour aller chez Georges puis après l'avoir convaincu de quitter Anne, le lendemain de Noël. Tout ce que ce dernier retient d'elle, c'est qu'elle ressemblait à sa fille, Anne, et qu'elle avait comme particularité : « J'ai cru revoir sa fille vingt ans après. Mais moins grande et en beaucoup plus potelée. Elle était en jeans et en tennis [...] ses yeux, qui avaient chacun une couleur différente » (p. 48)</p>
<p>Lily (l'amour)</p>	<p>Lily est le deuxième personnage, après Georges, dont le rapport avec Zoheir est explicite, c'est son ex-compagne, elle ne fait irruption qu'au septième chapitre, pour lui rendre visite à l'hôpital, après l'incident du métro, elle apprend à ce dernier qu'elle s'était mariée avec quelqu'un dont elle s'en plaignait. Lily a un « long corps fin et musclé, maigre », c'est tout ce qui nous dit le narrateur à son propos. C'est Zoheir, par la suite qui revient sur leur passé commun sous forme de réminiscence.</p>
<p>Georges</p>	<p>Georges est l'oncle de Zoheir, il habite à Paris, il est censé être le père de Danièle, c'est le seul personnage qui était au courant de la libération de Zoheir et à qui ce dernier pense rendre visite, une fois libéré. Il propose à Zoheir un travail chez son ami, et lui donne de l'argent qu'il devait à sa mère. Il n'est présent que dans une seule séquence, il ne se trouvait</p>

	pas chez lui, la deuxième fois où Zoheir lui rend visite, il avait laissé un mot à Zoheir avant de sortir lui demandant de donner à boire à Danièle si jamais elle aurait sa crise.
Danièle (la folie)	Danièle est la victime de Zoheir, nous la retrouvons dans deux séquences correspondant à ses deux visites. Elle est mentalement malade depuis la découverte de sa séropositivité. Elle ne parle pas à Zoheir quand celui-ci lui adresse la parole et dès qu'elle a sa crise, elle se met à «hurler». Son assassinat par Zoheir clôt le récit.

Le tableau ci-dessus révèle qu'aucun personnage du roman *À l'ombre de soi* ne remplit une fonction en relation directe avec l'intrigue, qui d'ailleurs serait, comme nous allons le montrer dans l'analyse de la structure, latente, voire absente.

L'analyse des personnages dans *À l'ombre de soi* nous révèle l'étrangeté, d'une part, du personnage principal du roman Zoheir, par rapport à lui-même d'abord, puis par rapport au monde qui l'entoure. Il affiche une indifférence et un manque d'ambitions qui les rapprochent du personnage camusien, Meursault. De plus, Zoheir est un personnage incohérent, car outre le fait qu'il n'a pas une personnalité consistante dans le roman, il est impulsif, ses actions et réactions sont absurdes, et sans lien les unes avec les autres, en ce sens que le lecteur ne comprend pas pourquoi ce dernier passe à tel ou tel acte comme l'assassinat.

Cette analyse révèle, d'une autre part, que ces personnages, y compris Zoheir, sont très faibles en matière d'épaisseur psychologique : la quasi-totalité des personnages n'ont que des prénoms ou des noms communs. Nous avons constaté, entre autres, l'abondance des personnages secondaires, mais qui font partie du décor, ce qui répond à une technique américaine, appelée *snapshot* ou

*cameraeye* et qui permet au narrateur de mieux rendre compte de la réalité dans tous ses aspects.

## **2. Analyse des personnages dans *Racaille***

Dans *Racaille*, les personnages sont en nombre important, une application des six critères proposés par P. Hamon nous permet de constater que l'histoire gravite autour d'un seul personnage principal, le jeune Mohamed.

*La qualification différentielle* est assurée, car tous les personnages de ce roman sont nommés et désignés par des noms propres : Mohamed, Mustapha, Alexandre, Jeanne, etc. Le personnage principal jouit d'une *autonomie différentielle* plus importante, en ce sens que c'est le seul personnage qui évolue dans cette fiction, alors que les autres personnages sont toujours accompagnés, d'un ou de plusieurs personnages. *La distribution différentielle* est, elle, tout à fait tributaire des actions du protagoniste qui est omniprésent aux moments stratégiques de la fiction. Mohamed, en outre, supporte *la prédésignation conventionnelle* du moment qu'il apparaît en premier, au temps où il était enfant (au moment de sa circoncision), de même qu'il jouit de *la fonctionnalité différentielle*, qui lui est attribuée, car c'est lui le sujet du « faire ». Enfin, *le commentaire explicite*, quasiment absent dans le premier roman, est omniprésent dans *Racaille*, les autres personnages sont jugés et critiqués dans le discours narratif du narrateur, notamment sur des personnages auxquels nous renvoie le récit, ainsi s'agissant de Ami Lemrabette :

« Il faut que je dise un mot sur Ami Lemrabette, avant de continuer, même si ce n'est pas le moment. Il était dans mon quartier le Hadj qui connaissait plus de femmes divorcées que quiconque. Quand il lui arrivait de ne plus se maîtriser, ses connaissances féminines et blasphématoires pouvaient s'étendre même dans les autres quartiers [...] mille fois j'ai vu Ami Lemrabette descendre son rideau de fer derrière une femme voilée dont je n'ai jamais su d'ailleurs si c'était toujours la même ou non. » p. 51.

## Mohamed

Le personnage principal de *Racaille*, Mohamed<sup>178</sup> est né à Skikda, un adolescent, sans diplôme, qui est contre toute forme de conformisme, et qui part en guerre contre sa société d'origine, ses traditions, ses rites et surtout ses croyances, il est athée :

« Je m'appelle Mohamed, j'ai seize ans et des poussières comme on dit, je déteste les religions, surtout l'islam, et je suis rempli de dignité. Je n'aime pas les études, parce que je ne comprends rien à l'école. Strictement rien [...] pour survivre, je me branle, et je fais chier mon monde dès que je peux pour attirer l'attention. C'est comme ça que j'arrive à me sentir vivre. Avec le temps, je suis devenu complètement idiot à cause de la loi coranique, qui s'est immiscée dans tous nos faits et gestes ici-bas et se mêle de toute notre vie. » *Racaille*, p. 21-22.

Mohamed se lance dans une aventure pour quitter le pays, l'Algérie, et envisage de partir en France, « pays des droits de l'homme », il pense que l'Algérie ne trouvera son salut que lorsque les Pieds-noirs, les harkis et les juifs seront rapatriés et il envisage de créer une association pour le faire.

Quant aux personnages secondaires du roman *Racaille*, nous allons les regrouper dans un tableau, comme nous avons procédé dans l'analyse des personnages dans *A l'ombre de soi*, afin de voir quelles seraient les fonctions conférées à ces derniers :

---

<sup>178</sup> Le choix du mot, d'un point de vue onomastique, est très significatif, car c'est un mot, ou un nom qui concentre symboliquement tout Arabe, c'est donc l'arabité qui est exposée dans ce nom que Sarroub reprend dans son troisième roman. Mohamed, dans le monde arabe équivaut à M. Dupont en France, il est à la fois personne et tout le monde. C'est dire que le choix de ce nom particulièrement n'est pas fortuit et Sarroub, sans doute se sert de sa connotation sociale, mais aussi et surtout religieuse, car c'est le nom du prophète de l'Islam.

### Tableau des personnages secondaires dans *Racaille*

Personnages	Fonctions vis-à-vis du discours
<p>Mustapha (l'homosexualité)</p>	<p>Mustapha est le copain d'enfance de Mohamed, il est homosexuel, le narrateur, Mohamed, le surnomme Mus, parfois. Comme tous les autres personnages, Mohamed ne nous le décrit pas, il se contente de nous apprendre qu'« il est homosexuel comme ce n'est pas permis » <i>Racaille</i> p. 21. Mais qui est très intelligent et doué : « son savoir sur la philosophie de la vie et des sentiments humains était inépuisable. » <i>Racaille</i> p. 47.</p> <p>Mustapha est une voix, une ombre qui accompagne Mohamed dans son aventure, cependant, Mus, abandonne le projet en cours de route et s'éclipse soudainement, sans donner une raison lorsque Mohamed embarque pour la France. Le narrateur y revient lorsqu'il lui écrit la lettre depuis la France.</p>
<p>Âmi l'Hadj (les tabous)</p>	<p>Âmi l'Hadj est l'un des personnages « sarroubiens » qui incarne l'hypocrisie des religieux en général. Il a aussi, à l'instar des autres personnages, la fonction à la fois de père spirituel du protagoniste Mohamed et de prétexte aux commentaires explicites du narrateur, il est décrit comme suit :</p> <p style="padding-left: 40px;">« Âmi l'Hadj [...] est un très bon musulman et, le plus souvent, l'un des meilleurs Hadj parmi tous ceux qui ont eu la chance de faire La Mecque avec des dollars. Âmi l'hadj était inégalable point de vue générosité affective. Il n'avait que ça à donner mais il avait au moins ça. Comme à son habitude, il m'a demandé avec une grande générosité théologique dans la voix si tout était dans le mieux et j'ai bien évidemment répondu que non. Mais sans expliquer pourquoi. Âmi l'hadj préférait ne jamais savoir pourquoi et il faut le comprendre. Il avait ses principes moraux et beaucoup de respect pour ses voisins. Il s'est mis alors à réciter ses versets favoris, parce qu'il avait probablement jugé que j'en avais besoin. » <i>Racaille</i>, p. 23.</p>

	<p>Comme tous les autres personnages de sarroub, celui-là n'est pas non plus épargné par l'ironie du narrateur, Âmi l'Hadj comme l'indique son nom est respecté, le choix du nom n'est pas gratuit, car « hadj » veut dire pèlerinage en arabe ; il est à la fois nom, en désignant le pèlerinage et nom commun avec lequel on désigne ceux qui sont partie à la Mecque ou les vieux hommes par respect à leur âge ; mais ce personnage est présenté, tout comme Âmi Lemrabette, comme un vieux sage, mais aussi quelqu'un qui court après les femmes :</p> <p style="padding-left: 40px;">« Il n'y a rien de plus sale et de plus déshonorant, de la bouche même de Âmi l'Hadj qui lui aussi connaît le coran et La Mecque comme sa poche et grâce à quoi il ne se trompe jamais question femme, rien de plus déshonorant et blasphématoire, jurait-il, qu'une femme qui nous fait envie. " Prends garde à toi, Mohamed, et que dieu te protège". » p. 50.</p> <p>Âmi l'Hadj incarne aussi la religion, l'islam, en l'occurrence, qui défend aux musulmans la sexualité. Ainsi, un peu plus loin, il parle de cette dernière comme « un moment de rayonnement volé à dieu », p. 51.</p>
<p>Âmi Lemrabette (hypocrisie des religieux et sexualité)</p>	<p>Si dans le tout début du roman ce personnage est présenté comme un « très bon musulman », il n'en va pas de même dans le reste de l'histoire. Certes, le narrateur nous fait toujours savoir que Âmi Lemrabette a fait le pèlerinage, mais sans doute pour mettre en scène un « Tartuffe », et afin de mettre en relief son hypocrisie et sa perversion :</p> <p style="padding-left: 40px;">« La vie de notre prophète n'a tenu qu'à un fil, peut-être, mais le pouvoir d'Allah est immense comme tu le vois, m'a dit un jour Âmi Lemrabette pour me confirmer cette version des choses, alors qu'il descendait son rideau de fer</p>

derrière la femme d'un boulanger très respecté dans notre ville. » p. 54.

Quand Mohamed avait l'intention de le consulter sur l'importance de l'instruction, il nous confie ceci : « J'ai voulu vérifier tout ça auprès de Âmi Lemrabette, qui lui non plus n'avait pas fait d'études officielles, mais qui connaît le Coran et les femmes par cœur. » p. 47. Ou encore un peu plus loin, quand ce dernier lui parlait du prophète, le jour où, poursuivie par ses ennemis, il s'est réfugié dans une grotte.

Âmi Lemrabette est l'un des personnages auquel le narrateur renvoie le lecteur lorsqu'il traite d'un thème donné, à l'instar de Âmi l'Hadj ou Yamina Boudjnah. Ce dernier joue le rôle du père spirituel de Mohamed qu'il évoque constamment tout au long de son récit, il a à la fois une valeur d'autorité et de sagesse, il est vieux et il est désigné par « âmi », oncle ou « tonton » en français, ce qui est signe de respect. Toutefois, comme nous venons de le constater dans le passage ci-dessus, ce personnage est présenté comme un personnage hypocrite :

« Il faut que je dise un mot sur Âmi Lemrabette, avant de continuer, même si ce n'est pas le moment. Il était dans mon quartier le Hadj qui connaissait plus de femmes divorcées que quiconque. Quand il lui arrivait de ne plus se maîtriser, ses connaissances féminines et blasphématoires pouvaient s'étendre même dans les autres quartiers [...] mille fois j'ai vu Âmi Lemrabette descendre son rideau de fer derrière une femme voilée dont je n'ai jamais su d'ailleurs si c'était toujours la même ou non. » p. 51.

	<p>Le narrateur, Mohamed approuve explicitement les propos de Âmi Lemrabette, surtout lorsque ces derniers rejoignent le discours de la dénonciation développé par le narrateur dans le cotexte :</p> <p style="padding-left: 40px;">« Il a raison [Âmi Lemrabette] le monde a peu d'offrir en dehors d'aliments, de vêtements, d'abris et de plaisir, doublés de désordres et de chagrins. Mohamed, une école où les enfants s'ennuient, une école où on enseigne la crainte du juif et la honte d'aimer ne nous apprend rien de bon. » p. 48.</p> <p>En fait, le discours de Âmi Lemrabette, n'est autre que le discours du narrateur, Mohamed, c'est la lecture de l'ensemble de l'œuvre de Sarroub et les positions explicites de cet auteur qui nous permettent de le déduire, dans la mesure où les différentes voix présentes dans les romans ne disconviennent pas sur un sujet donné et versent toutes dans le même « canal discursif », celui de l'auteur.</p>
<p>Le vieux (l'intégrisme et la guerre civile en Algérie)</p>	<p>Le vieux est un personnage qui, à l'instar des autres personnages, est un prétexte à la dénonciation. Mohamed le rencontre à Alger, lors du procès des leaders du FIS. Il le présente comme un vieil homme sage et plein de dignité. Il est l'un des rares personnages que le narrateur ne ridiculise pas, vu ce qu'il représente dans l'œuvre, à savoir un vieux combattant de la guerre de libération nationale et victime du terrorisme, toute sa famille est massacrée lors de la guerre civile en Algérie.</p>
<p>Moh (Bensaïd) (l'immigration et la condition des beurs en France)</p>	<p>Moh est le diminutif de Mohamed, c'est un personnage qui fait irruption par hasard, à Alger, où Mus et Mohamed le rencontrent et font sa connaissance. Sa présence dans le</p>

	<p>roman <i>Racaille</i> permet l'introduction du thème de l'immigration.</p> <p>Moh est quelqu'un qui a grandi en France, à Lille, avant que son père ne décide, un jour, de rentrer en Algérie.</p>
Alexandre (l'échec de la société française)	<p>Alexandre comme la quasi-totalité des autres personnages, n'assume pas une fonction traditionnelle dans le récit, c'est un personnage par le biais duquel le narrateur introduit deux petits épisodes qui serviront à la fois de prétexte à la dénonciation et au jeu d'opposition qui prend corps dans l'ensemble de l'œuvre. Le premier est l'arrestation par les policiers français qui ne le traitent pas bien, lors du suicide d'Alexandre, mais qui sont plus humains et plus respectueux vis-à-vis de la loi que les policiers algériens évoqués au début du récit, et le deuxième est celui de l'épisode du « beur », l'ami d'Alexandre dont Mohamed fera la connaissance chez ce dernier et qui lui parle de la condition des « beurs » en France.</p>
Le père de Mohamed (la circoncision)	<p>Il ne lui est consacré qu'une petite phrase lors de la circoncision de Mohamed : « Mon père avait une trouille monstre du sang » p. 15.</p>
Yamina Boudjnah (la haine des hommes, le maraboutisme)	<p>Ces propos tiennent lieu de proverbes dans le roman: « Yamina Boudjnah disait souvent :'' L'enfant qui n'est pas aimé meurt et s'il survit, il sera incapable de rien. » p. 45.</p> <p>« Faites ce qu'il vous semble, foutez le feu partout, le très-haut vous pardonnera. Il n'y avait que Yamina qui n'était pas d'accord : « l'erreur de dieu, disait-elle, c'est d'avoir inculqué cette idée de pardon à des êtres plus ou moins fragiles, plus ou moins cons. » p. 50.</p> <p>« un marabout qui savait surtout parler à des idiots avec les mots qu'il faut, disait Yamina, leur redonner la parole et leur permettre de regarder en face des yeux aussi bien leur</p>

	beauté cachée que leur merde. » p. 68.
Mme Boudiaf (la politique)	Madame Boudiaf fait une petite irruption dans le roman au début du treizième chapitre relatif au procès des leaders islamistes, elle manifeste toute seule avec une banderole dénonçant l'assassinat de son mari en voulant savoir qui est-ce qui l'avait tué.

Nous avons constaté que chacun des personnages présents dans *Racaille* a pour fonction d'introduire un thème, il n'assume aucune fonction<sup>179</sup> autre que celle d'articuler les discours développés par le narrateur.

### ***3. Analyse des personnages dans Le Complexe de Mohamed***

Mohamed, un romancier, décide de s'isoler, sans raison précise, il ne discute avec personne, il a même demandé à ses connaissances de ne plus « essayer d'entrer en contact avec lui ». Il passe toute la journée enfermé chez-lui et ne sort que pour faire des courses, tard la nuit, pour éviter de rencontrer quelqu'un, ou pour aller chez le psychanalyste. Rien ne nous est révélé sur sa profession. Il regarde les huissiers entrain de lui saisir son mobilier avec indifférence, « sans broncher » et dès que ces derniers quittent son domicile, il passe une commande de mobilier, par internet.

Contrairement aux autres écrivains immigrés ou issus de l'immigration, Mohamed n'habite pas dans les banlieues, il habite dans un appartement à Paris, au onzième arrondissement<sup>180</sup>.

<sup>179</sup> Il faut entendre par fonction ici le rôle que chacun des personnages est censé assurer dans le schéma de Greimas.

<sup>180</sup> K. Sarroub sort ses personnages du champ géographique de la quasi-totalité des écrivains « beurs » en sortant même de l'espace des ghettos ou des banlieues dans ses fictions, espace qui est considéré comme discursif par S. Durmelat: « Les récit, surtout quand ils sont autobiographiques, de ceux qui ont vécu et grandi en cités ne nous offrent pas nécessairement la vision authentique que nous espérons naïvement y trouver [...] il ne suffit pas d'identifier le fait que leurs récits n'échappent pas aux discours dominants sur la banlieue comme seul effet de domination [...] les interprétations conflictuelles que l'on trouve dans leurs récits démontrent que le terme "banlieue" ne désigne pas un espace urbain mais un espace

Cette existence lui semble « confortable », il passe son temps à penser au vide et au néant. Il lui est arrivé d'avoir cessé de fumer sans même l'avoir décidé. Mohamed achète ses vêtements chez Emaus et va manger la soupe populaire quand il lui arrive d'oublier de faire ses courses. Il ne lit pas la presse et ne regarde pas la télévision, comme il lit de vieux romans pour « échapper au quotidien de ses contemporains » afin, dit-il, de ne plus à subir l'actualité. Mohamed est immotivé et renonce à tout : « allongé sur mon lit des journées entières, j'apprenais à ne plus rien espérer ni entreprendre. Je vivais, en quelque sorte, sans résistance aucune. J'en étais arrivé à un point où tout ce qu'on me disait me semblait inefficace et vain. » *Le Complexe de Mohamed* p. 18.

Après dix ans à peu près, il reprend goût à vivre, il a l'intention de faire du sport et d'écrire à ses amis ; il entame même l'écriture d'un troisième roman, les deux premiers qu'il avait écrits, avant son isolement, sont toujours chez lui, quelque part. Ce dernier roman concerne « la vie sentimentale d'un homme envahi d'absence ». Un jour, il se fait heurté par une voiture, en rentrant du bois de Vincennes et il ne reprend conscience qu'une semaine après où il se retrouve dans une clinique dirigée par son amie Chloé, la psychanalyste.

Mohamed est un personnage dont la conscience porte une vision du monde assez singulière, d'un point de vue identitaire; c'est quelqu'un que se coupe délibérément de sa société d'origine en la dénigrant sans ménagement.

Les personnages secondaires dans le troisième roman de Sarroub articulent le discours comme dans *Racaille* comme nous le montre le tableau ci-dessous :

---

discursif. », DURMELAT, Sylvie, *Fictions de l'intégration*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2008, p. 158.

## Tableau des personnages secondaires dans *Le Complexe de Mohamed*

Personnages	Fonctions vis-à-vis du discours
Chloé (la métamorphose de l'Algérie et la psychanalyse)	Psychanalyste, elle dirige une clinique en France. Le récit nous laisse entendre qu'elle est la compagne de Mohamed, elle est présente tout au long du roman. Le rôle de Chloé dans <i>Le Complexe de Mohamed</i> est majeur, car Mohamed, lui-même, narrateur du récit devient le narrataire dans la mesure où c'est Chloé qui entreprend le récit de la métamorphose de l'Algérie qu'elle relate à ce dernier.
Le père de Mohamed (le monde arabe et l'intégrisme)	C'est le prétexte qui permet au narrateur le retour à l'Algérie à l'occasion de son décès, il est aussi porteur de discours dans les souvenirs du narrateur notamment sur la politique, l'arriération du monde arabe et l'intégrisme.
La mère de Mohamed (le tabou, l'intégrisme)	Elle représente les tabous dans la mesure où elle défend à Mohamed de se faire des copines. Elle est, en outre l'amie de la mère de Sofiane, l'étudiant qui est décédé suite à une explosion d'une bombe que les intégristes ont déposée dans le bus de la fac.
Djamel (l'intégrisme)	Il fait émerger les souvenirs de Mohamed, le narrateur sur l'intégrisme dès son retour en Algérie.
Gilles (l'immigration)	C'est ce personnage qui aide Mohamed à s'installer en France après l'expulsion.
La grand-mère de Mohamed (le maraboutisme)	Mohamed lui rend visite une fois retourné en Algérie, elle lui fait rappeler le marabout qui prétendait qu'il était malade. Elle dénonce à son tour le charlatanisme.
Mohamed Fifaoui (la laïcité)	Ce personnage est certainement le double d'une personne réelle, à savoir Mohamed Sifaoui, un journaliste d'origine algérienne <sup>181</sup> avec qui Sarroub

<sup>181</sup> Sifaoui est, pour Sarroub, quelqu'un qui veut se faire connaître en complotant contre tous les musulmans. Mohamed Sifaoui est un réfugié politique algérien vivant en France. Il est né le 4 juillet 1967. Il est journaliste, écrivain et réalisateur. Il s'est exilé en France après un attentat au siège de son journal en 1999. Il a réalisé un bon nombre d'enquêtes, notamment sur l'islamisme et le terrorisme, il a été plusieurs fois menacé de mort pour son soutien aux journalistes danois après l'affaire des caricatures de Mahomet et après la publication d'une enquête *Mes frères assassins*.

	<p>partage les mêmes prises de position, lorsqu'il s'agit de la critique de l'islam, l'intégrisme notamment. Car dans ce roman est fait référence à la caricature des journalistes danois mettant en scène le prophète Mohammed avec une bombe sur la tête, et sur laquelle M. Sifaoui dira que c'est liberté d'expression. Le narrateur nous fait part, entre autre, d'une situation qui relève du vécu<sup>182</sup>, c'est celle où M. Sifaoui, dans le roman <i>Fifaoui</i>, en remplaçant le S par un F, fait correspondre ces caricatures et l'épée que l'on trouve dans le drapeau saoudien :</p> <p style="text-align: center;">« C'est le premier à avoir osé faire le parallèle, devant les caméras, entre l'épée qu'on voit sur le drapeau saoudien et la bombe dessinée sur la tête du Prophète au procès des caricatures. » <i>Le Complexe de Mohamed</i>, p. 118.</p> <p>À partir des phrases qui suivent, dans le roman, nous constatons, et c'est ce qui nous a permis de dire que l'auteur partage les mêmes positions que ce journaliste, que le narrateur lui rend hommage, pour, dit-il, sa « lucidité » et sa « clairvoyance », en qualifiant sa position de « magnifique » : « Mais ce type, qui croyait à ce qu'il faisait, pouvait être d'une extrême lucidité [...] N'est-ce pas magnifique ? Rendons-lui hommage pour cette clairvoyance. » p. 118-119.</p>
Fatiha Lamara (la folie, la condition de la femme)	Sarroub en citant, plus ou moins brièvement, des personnes réelles qu'il mêle à ses personnages

<sup>182</sup> Toutefois, ce personnage se voit expulsé par les autorités françaises à cause de ses « tapages médiatiques », dans le roman, ce qui n'est pas le cas pour Mohammed Sifaoui, la personne réelle.

imaginaires, comme on vient de le voir avec le journaliste Mohamed Sifaoui, ancre sa fiction dans la réalité afin de lui conférer ce caractère réaliste. Un peu plus loin le narrateur évoque Fatiha Lamara, de son nom de jeune fille. Ce recours à cette figure n'est autre que la volonté de l'auteur de traiter des « beurs » et de leurs problèmes dans la société française, car cette femme symboliserait la lutte<sup>183</sup> pour l'intégration des immigrés.

L'analyse des personnages dans les romans de Sarroub révèle que ces derniers ne remplissent pas les fonctions habituelles dans les récits. Ils sont créés

<sup>183</sup> Sarroub trouve que Fadela Amara est une « personne très brillante, mais qui s'est pliée au pouvoir. » D'origine kabyle, Fadela Amara, née Fatiha Amara le 25 avril 1964 à Clermont-Ferrand, est une femme politique française. Elle est présidente de l'association « Ni putes ni soumises » jusqu'au 19 juin 2007, date à laquelle elle devient secrétaire d'État chargée de la Politique de la Ville du deuxième gouvernement François Fillon. En 1978, à l'âge de 14 ans, son jeune frère Malik, âgé de 5 ans, est renversé par une voiture. Elle dit avoir été bouleversée par l'attitude des policiers, qui auraient défendu le conducteur ivre sur les lieux même de l'accident. Elle participe ainsi à la première marche civique à Clermont-Ferrand pour l'inscription des jeunes sur les listes électorales. Dès 16 ans, quand la mairie de Clermont-Ferrand décide de raser entièrement son quartier, elle décide de faire du porte-à-porte pour en obtenir la réhabilitation. Elle revendique avoir participé en 1983 à la marche des beurs et milite à SOS Racisme à partir de 1986. Elle est élue en 2000 présidente de la Fédération nationale des maisons des potes (FNMP). En 1989, elle met en place la première maison des potes et crée ensuite la « Commission femmes » dont le principal objectif était de faire un état des lieux sur les femmes des quartiers défavorisés et d'entendre les demandes formulées par la population vivant dans ces quartiers. Elle est ensuite élue conseillère municipale sur la liste du Parti socialiste à Clermont-Ferrand en 2001. En 2002, elle organise des états généraux à la Sorbonne qui ont réuni plus de 250 femmes et elle a rédigé une pétition qui compte près de 20 000 signataires, et dont la synthèse deviendra le « Manifeste de revendication des femmes des quartiers » adressé à tous les candidats républicains à l'élection présidentielle de 2002. Elles furent peu soutenues au début sur ces questions et ces thématiques de la condition des femmes, des mères, des mamans et des filles des quartiers et en France, de la ghettoïsation, des discriminations et de la place de cette jeunesse des quartiers. Le 4 octobre 2002, Sohane, 17 ans, meurt brulée vive dans un local à poubelle de la cité Balzac de Vitry-sur-Seine. Son ex petit ami n'a pas toléré que Sohane résiste à ses tentatives de reconquêtes, il organise une sorte d'expédition punitive avec complice et témoins. C'est l'Affaire Sohane Benziane. Une marche est alors organisée, « La marche des femmes des quartiers contre les ghettos et pour l'égalité », autour d'un slogan provocateur : "Ni putes ni soumises". Cette marche, partie de Vitry-sur-Seine en hommage à Sohane, qui s'achèvera à Paris le 8 mars 2003 dans une manifestation de 20 000 personnes, exigeait la fin de la loi du silence et la liberté de parole de toutes les femmes et filles de la République. Fadela Amara deviendra la présidente de ce mouvement, ayant adopté le nom de "Ni putes ni soumises" (NPNS), qui lutte pour l'émancipation des filles et des garçons, l'égalité des sexes, la laïcité et la mixité dans les quartiers. Elle est par ailleurs signataire de l'appel de soutien à l'Initiative de Genève, plan de paix alternatif prévoyant la création d'un État palestinien aux côtés d'Israël. En août 2004, Fadela Amara a été nommée membre de la Commission consultative des Droits de l'Homme. En janvier 2005, Fadela Amara a été nommée membre de la HALDE, Haute Autorité de lutte contre les discriminations et pour l'égalité.

afin d'articuler les discours du narrateur, qui, dans la majorité des cas se transforme en narrataire et laisse le soin à ses personnages de dénoncer.

Nous avons constaté dans le premier roman que les personnages sont ni plus ni moins un décor, leur rencontre est le fruit du hasard. C'est dans le deuxième et le troisième roman que la fonction d'«articulateurs du discours est plus visible. Tous les personnages sont prétextes à la dénonciation et permettent l'intrusion des thèmes des roman, notamment l'immigration par Moh Ben Said, le beur; le père pour le retard du monde arabe, le vieux pour l'intégrisme ou encore Chloé pour la métamorphose de l'Algérie.

Outre le fait que les personnages joue le rôle d'"articulateurs" du discours, ces derniers assume aussi un rôle narratif, qui est celui de relayer le narrateur principal du point de vue du commentaire explicite comme le cas du père par rapport à l'intégrisme et au retard des pays arabes.

## CHAPITRE II

*Peinture dramatisante et humoristique*

Le deuxième chapitre de cette partie sera réservé à l'analyse de la description dans l'œuvre de Sarroub et de ses fonctions par rapport à la peinture des deux espace-symboles. Pour ce faire, nous nous appuyant sur les outils d'analyse de Yves Reuter.

Nous allons donc tenter de voir comment les deux mondes, objet de l'opposition, sont peints. Nous allons également voir quel serait le rôle de la description en tant qu'élément du récit, dans l'élaboration du discours.

## ***1. La description***

La description se définit comme la représentation des objets et des personnages. Elle s'opposerait, selon les termes d'Henri Blanc, à l'action ou du récit comme étant un ensemble de faits, comme nous l'avons vu préalablement, qui seraient « utiles à l'action » : « La description est la représentation d'objets ou de personnages (dans ce cas on parle de « portraits » [...] en poésie, elle s'oppose à toutes les fonctions autres que descriptives [...] au théâtre, elle ne trouve guère sa place, car action et lyrisme y domine. <sup>184</sup>»

Il n'est pas aisé de démêler la part du récit de celle de la description, ces deux entités, pour employer le terme de G. Genette, sont « intimes » : « Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportion très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description<sup>185</sup>»

Des trois romans de Sarroub la description elle n'est présente que dans le premier, *A l'ombre de soi* en l'occurrence. Elle est quasiment absente dans les deux derniers.

Dans *A l'ombre de soi*, récit et description ne sont pas deux corps juxtaposés, mais plutôt imbriqués, entrelacés, au point où nous les confondions, dans ce sens où nous ne savions trop si nous avons affaire au récit ou à la description. Nous remarquons que les deux temps verbaux –le passé composé, qui est réservé à l'action et l'imparfait, qui est réservé à la description—s'entremêlent :

---

<sup>184</sup> BLANC, Henri, *Guide des idées littéraires, op. cit.*, p. 134.

<sup>185</sup> GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Éd. Seuil, Coll. Points, 1969. Narration et description : Ch. « Frontières du récit », p. 49.

### Exemple 1 :

«Je marchais toujours. J'ai remarqué qu'il y avait beaucoup de jeunes filles dans les cafés. Toutes étaient belles. Souvent, l'air de rien, je m'arrêtais pour scruter l'intérieur. Je regardais avec avidité les clients, les machines, les boissons. Mes yeux allaient des uns aux autres avec une rapidité animale et détaillaient pour ce qu'ils rencontraient avec une sollicitude profonde et appliquée» (*À l'ombre de soi* p. 14)

### Exemple 2 :

«Je l'ai attendue devant la cabine. Je claquais des dents. J'ai regardé autour de moi : la gare était fermée, les rues désertes, la lune absente. Je n'étais pas encore revenu de mon émotion lorsque j'ai entendu le moteur d'une auto qui se rapprochait». (*À l'ombre de soi* p. 89)

### Exemple 3 :

«Il y avait peu de monde sur le boulevard Malesherbes. La pluie avait cessé et le ciel s'était morcelé de taches bleues. Près de la porte de l'immeuble. / C'était calme. La chaussée, devant moi, brillait comme un océan. Je ne savais pas où aller. J'ai regardé à droite, à gauche. / L'église Saint Augustin était fermée. J'avais peine à la reconnaître. A un moment donné, j'ai cru entendre de la musique. / C'était une musique assez spéciale, comme si on l'avait enregistrée une deuxième fois à l'envers. / Je n'ai pas eu à chercher longtemps. C'était là, en face, dans le bâtiment du Cercle militaire. Une fête je crois, s'y déroulait. / De somptueuses voitures noires étaient garées en double file. Et, en haut, à travers les grandes fenêtres, de curieuses silhouettes allaient et venaient sous les projecteurs vives. J'ai contemplé longtemps ces ombres imprécises. Puis j'ai vu que le jeune homme en pyjama n'était plus là et je suis parti aussi» (*À l'ombre de soi* p. 65)

Il existe des passages qui ne relatent que des événements ou des comportements, mais qui sont recouverts d'un aspect beaucoup plus relatif à la description qu'au récit et qui nous livre ce que Genette appelle le « spectacle d'actions » : « En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle [...] même un verbe peut être plus au moins descriptif, dans la précision qui donne au spectacle de l'action (il suffit pour s'en convaincre de comparer « saisit un couteau », par exemple, « à prit un couteau », et par conséquent aucun verbe n'est tout à fait exemple de ressource descriptive, on peut dire que la description est plus indispensable que la narration [...] la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en effet, on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre; la narration, elle ne peut exister sans description, mais cette

dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle, la description est esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée<sup>186</sup> »

Cela rejoindrait ce que J.-M. Adam et Revaz appellent la «description par l'action» : « En fait par le biais d'une série d'actions, on glisse du portrait d'un individu [...] au caractère <sup>187</sup>»

#### Exemple 1 :

« Je m'arrêtais souvent aux devantures des magasins, sans m'attarder. Toutes ces couleurs et ces lumières scintillantes m'obsédaient prétendument. Je devrais faire de grands efforts pour m'arracher aux vitrines. Parfois j'y restais collé pouvoir faire quoi que ce soit. C'était inquiétant. Mais cela m'amusait aussi. Un peu plus tard les rues se sont vidées brusquement. Le vent m'apportait les rires et les exclamations des derniers clients qui sortaient des rares cafés encore ouverts dans cette partie de la ville. J'ai marché encore et encore » (*À l'ombre de soi* p. 16)

#### Exemple 2 :

« Ses grand yeux verts s'ouvraient considérablement puis se refermaient aussitôt, comme s'ils était sous l'effet du soleil et de l'ombre. Une fois, seulement, elle m'a interrompu » (*À l'ombre de soi* pp. 41-42)

#### Exemple 3 :

« Je regardais ses longs doigts qui mélangeaient, étalaient et tassaient le tabac et le cannabis avec une dextérité et un savoir-faire tels que j'en suis resté admiratif » (*À l'ombre de soi* p. 45)

#### Exemple 4 :

« Elle a seulement baissé la tête, en jouant avec une grosse chaîne en argent qu'elle avait autour du cou. Elle la faisait tourner doucement, en tirant du bout des doigts toujours sur le même côté. Puis elle s'est levée et a parlé avec lenteur, en me tournant à moitié le dos » (*À l'ombre de soi* p. 50)

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>187</sup> ADAM, Jean Michel et REVAZ, *L'analyse des récits*, Ch.: *décrire par l'action*, Paris, Éd. Seuil, Coll. "Mémo", Février 1996, p. 37.

## **La description des personnages**

La description des personnages ne dresse pas de portraits de façon à nous permettre de nous les représenter, elle ne nous livre que des bribes de leurs traits physiques. Nous ignorons quasiment tout des personnages, dans ce sens où leur description est réduite à leurs conduites ou leurs comportements, car chaque fois qu'un personnage émerge, le narrateur se met à nous parler, non pas de ce qu'il est, mais de ce qu'il fait au moment où il le rencontre. Comme c'est le cas quant à la description des personnages suivants :

### **Danièle**

Tout ce qui nous est livré d'elle, c'est bien son comportement, nous ne disposons d'aucun trait moral ou physique :

« De hurlement en hurlement, sa voix montait, montait, comme un râle, lui laissant à peine le temps de respirer [...] Elle criait d'une voix rauque et étouffée, en regardant droit devant elle. Un filet de bave brillant lui pendait au menton comme une larme interminable. » *À l'ombre de soi* p. 61. Ou encore, plus loin : « Tournant son large dos à la porte, elle chantonait une berceuse entre ses dents tout en jouant avec poupée de chiffon sans tête [...] Danièle chantait toujours, recommençant sa chanson sans arrêt. C'était si doux. Je sentais mon sang battre dans mes tempes, violemment, au rythme de la chanson » (*À l'ombre de soi* pp. 175-176)

**La grand-mère d'Anne** : il ne lui consacre qu'une petite phrase, pour nous dire que : « Son visage était plissé et sillonné de mille rides » (*À l'ombre de soi* p. 93)

**Georges** : il ne nous parle que de la couleur de ses cheveux ou de ses rides : « Georges était là. Et tandis qu'il parlait, je contemplais ses cheveux blancs, les rides profondes, et je m'étonnais que quatre ou cinq années fussent à faire d'un homme robuste un vieillard » (*À l'ombre de soi* p. 59)

**Le grand-père d'Anne** : il le trouve « jovial » en soulignant qu'il a une voix grave :

« Il était très jovial et je l'ai tout de suite trouvé sympathique. Il parlait sans arrêt. Il avait une voix grave et rocailleuse qui continuait à résonner dans sa bouche, longtemps, même lorsqu'il s'interrompait. Il m'a parlé d'Anne » (*À l'ombre de soi* p. 92)

**Anne** : bien qu'elle soit le seul personnage avec qui Zoheir est resté le plus longtemps, nous ne savons rien de ses traits physiques sauf que : « Elle avait de beaux yeux verts. Des yeux mornes et cernés » (*À l'ombre de soi* p. 37)

Tout le reste de la description relatif à un des personnages est focalisé sur son état, ses habits ou son comportement, ainsi pour ce qui concerne Anne, le narrateur, après nous avoir dit qu'elle avait les yeux verts, passe à la description de son état, à la suite de sa dispute avec le jeune homme :

« Elle pleurait à chaudes larmes. Pourtant son visage semblait calme et impénétrable [...] Son corps était souffrance, tout son corps semblait crier : je veux qu'on m'aime. Elle suffoquait à présent et reniflait sans cesse.» pp. 33-34. Ou encore, plus loin : « La fille se tenait debout devant la porte de sa chambre. Ses yeux étaient gonflés, mais elle ne pleurait plus » (*À l'ombre de soi* p. 36)

Zoheir revient maintes fois sur son l'état, notamment sur l'état de son corps :

« Je sentais mon corps comme une machine à outrages au repos » (*À l'ombre de soi* p. 71)

« Mon corps était entièrement engourdi et j'éprouvais comme une sensation de sable qui me piquait les yeux. J'ai dû réfléchir longtemps pour m'arracher aux marches » (*À l'ombre de soi* p. 74)

« Mon Dieu... comme je me sentais lourd. Des pensées se précipitaient en moi et s'écartaient, s'étiraient, s'étiraient... » *À l'ombre de soi* (p. 121)

« Je me sentais vide et lourd, lourd comme un vrai rêve. J'ai parcouru la brasserie du regard » (*À l'ombre de soi* p. 125)

« Je sentais mon corps tout dur et tordu. Mais je me regardais de hasarder le moindre mouvement » (*À l'ombre de soi* p. 166)

Ce qui est à noter, c'est que Zoheir est malaisé, il souffre, et il exprime cette souffrance biaisant le corps, l'entité existentielle dominée par la douleur qui symboliserait le tragique de l'Homme—dont le janséniste B. Pascal dira que c'est le châtement divin dû au Pêché Originel— hanté par la mort et le mystère. Le détenu suicidaire, les victimes de l'attentat, Danièle. La mort, dans *À l'ombre de soi*, est l'effet d'une violence exercée, à la fois par la nature d'une existence « courte et injuste », et par la « bêtise de l'homme ».

Cette description ne privilégie pas un personnage au détriment d'un autre, car même les personnages qui n'ont pas de liens immédiats avec Zoheir sont décrits de la même façon, ainsi consacre-t-il une dizaine de lignes à une femme qu'il croise dans la gare :

« Une jeune femme portant une guitare en bandoulière et un harmonica autour du cou. Elle avait l'air préoccupée. Elle regardait par terre, tournait sur elle-même, et recommençait à arpenter le trottoir en s'arrêtant tous les trois mètres pour scruter autour d'elle. À un moment donné. Je l'ai perdue de vue, puis je l'ai aperçue à nouveau avec deux jeunes garçons tenant chacun un énorme sac à dos, assis à l'autre extrémité des marches. Des touristes, probablement. Ils ne se parlaient pas. La jeune femme faisait des gestes avec ses mains » (pp. 72-73)

À un père portant sa fille, qu'il croise dans la rue :

« Un jeune homme, portant une fillette sur ses épaules, est venu se placer devant moi. Il tenait une barbe à papa d'une main et de l'autre, il s'arrangea pour maintenir sa fille en équilibre. La fillette, qui ne devait pas avoir plus de trois ans, était en salopette rouge. Le regard rivé sur les vitrines, elle écarquillait les yeux avec une telle intensité qu'on lisait sur son visage plus d'épouvante qu'autre chose. Brusquement, des deux mains elle s'est agrippée avec force aux cheveux de son père et ne voulait plus le lâcher. Le papa, visiblement confus, a fait quelque pas machinalement tout en essayant de lui retirer les mains. Mais la fillette tenait bon. Voyant qu'elle commençait à s'éloigner, elle a aussitôt éclaté en sanglots, sans quitter les vitrines du regard. Les yeux pleins de larmes, elle désignait un énorme ours vert en peluche [...] j'ai entendu qu'elle disait : Le chat, Le chat... Puis elle s'est remise à pleurnicher en grimaçant » (p. 69)

Les caractères moraux des personnages, ne nous sont pas, eux non plus, donnés. La description n'est qu'externe et ne les pénètre nullement, par une fonction *symbolique* ou autre, les profondeurs de ces derniers. La description physique ne reflète pas le côté psychique de ces derniers, d'autant plus qu'ils n'agissent pas de manière à ce que leurs actions soient justifiées, ni par le personnage lui-même ni par le narrateur, qui, d'ailleurs ne porte pas d'intérêt pour les mouvements de leurs pensées. Tous les passages descriptifs relatifs aux personnages relèvent de leurs aspects extérieurs. Autant dire que cette dernière, n'est pas, non plus, *dynamique*. Elle ne prépare pas le lecteur aux « événements »

du récit : l'attentat du métro et le meurtre, ces deux scènes sont des surprises autant pour le personnage-narrateur que pour le lecteur.

De même que cette dernière, n'est qu'une «opération d'aspectualisation<sup>188</sup>» fragmentaire, elle ne s'en tient parfois qu'à une partie bien précise du corps ou aux habits de la personne décrite, souvent dans un esprit « moqueur », comme le cas de la description du vieux dont il ne fait attention qu'à ses mains :

« Le vieux [...] Je regardais ses mains. Elles tremblaient et tâtonnait, comme si elles doutaient de l'existence des choses [...] elles étaient rouges, énormes, et ses doigts ressemblaient à des cigarettes mal roulées » (*À l'ombre de soi* p. 27)

La description du jeune homme du train, qui ne s'intéresse, là encore, qu'à ses mains : « Parmi eux, il avait un rouquin aux mains fines. Le seul, d'ailleurs, qui ne disait rien » (*À l'ombre de soi* p. 54) Ou de Anne, qu'il nous précise que : « Elle portait un long T-shirt qui lui descendait jusqu'aux genoux et d'énormes pantoufles qu'elle faisait traîner à la manière des malades » (*À l'ombre de soi* p. 33) Ou encore la chanteuse dont tout ce que nous retenons d'elle, c'est sa voix : « Je trouvé qu'elle avait une belle voix de plomb, une voix rauque et indolente qui ne déparait pas avec le reste de sa personne » (*À l'ombre de soi* p. 20)

En décrivant Georges, bien qu'il soit le seul personnage dont le lien avec Zoheir est le plus explicite dans le texte, le narrateur se contente de la couleur de ses cheveux et la profondeur de ses rides : « Et tandis qu'il me parlait, je contemplais ses cheveux blanchis, les rides profondes qui creusaient son visage, et je m'étonnais que quatre ou cinq années fussent à faire d'un homme robuste un vieillard » (*À l'ombre de soi* p. 59) Ou la grand-mère : « Sa grand-mère est apparue. C'était une petite femme avec un ventre énorme. Elle était surprise de me voir, et moi, j'étais encore plus surpris qu'elle. Mais elle m'a accueilli d'une façon charmante » (*À l'ombre de soi* pp. 90-91)

---

<sup>188</sup> ADAM, Jean Michel et REVAZ, *op. cit.*, p. 32.

Anne ne semble pas, elle non plus, favorisée par la description de Zoheir, moins encore Patrice à qui il consacre une seule phrase : « Le jeune homme s'appelait Patrice. C'était un petit mystique, très blême et maigre à faire peur, un petit spirituel aux traits marqués par la docilité » (*À l'ombre de soi* p. 91-92) Au même titre que l'homme qu'il aperçoit dans le café : « Il était vêtu d'un somptueux costume gris et portait des chaussures italiennes » (*À l'ombre de soi* p. 142)

La description est, pour ainsi dire « impartiale », faisant abstraction du statut ou du rôle que joue le personnage dans l'histoire, se contentant à chaque fois de deux ou trois adjectifs pour en terminer avec un personnage donné.

## ***2. Description des espaces***

### **Espaces clos**

La description intervient souvent lorsque Zoheir entre dans un lieu, clos (comme chez le jeune homme ou chez les grands-parents d'Anne) :

Chez le jeune homme :

« La pièce était propre, mais très mal rangée. Plusieurs disques et livres jonchaient le sol. Sur le canapé, il y avait un gros carton, rempli de linge, et un et un vulgaire chat blanc qui a à peine soulevé la tête quand nous sommes rentrés » (*À l'ombre de soi* p. 31)

Chez les grands-parents d'Anne :

« Derrière mon dos, un sapin pavoisé occupait un coin de la pièce. Il était couvert de neige artificielle et de guirlande multicolores qui clignotaient sans trêve. Leurs couleurs, qui se reflétaient obstinément sur les visages et les murs, donnaient à la soirée un aspect très surréaliste » (*À l'ombre de soi* p. 92)

Dans la chambre de Anne :

« Je me suis trouvé dans une chambre très normale, dont les murs étaient décorés de papier peint bleu et rose, avec une vieille armoire à glace près de la fenêtre, un vieux bureau en bois sur lequel était rangée une pile de livres pour enfants et, au fond de la chambre un grand lit couvert d'une belle couette bleue. En voyant le lit, j'ai senti le sommeil dans tout mon corps alourdi » (*À l'ombre de soi* p. 109)

Pareille, quand le narrateur se retrouve dans des espaces ouverts, c'est-à-dire quand il en ressort, ainsi quand Zoheir sort de prison, il nous donne une vision assez globale et sommaire sur tout ce que ses yeux embrassent, le ciel, la pluie ou les maisons. :

« J'ai d'abord contemplé toutes ces silhouettes, debout et serrées les unes contre les autres, ou alors couchées des étagères de bois verni. Sur chacune d'elles, il y avait une étiquette et sur chaque étiquette figurait un prix » (*À l'ombre de soi* p. 80)

Il est rare qu'il se restreigne à l'espace pour lui-même, pour nous donner à voir une réalité peinte avec précision, ce dernier n'est qu'un objet parmi d'autres, ainsi, en entrant dans le restaurant, après avoir décrit sommairement le lieu, il passe à la femme aux bijoux et aux bulles de cristal, qui bénéficient, elles aussi du même intérêt porté par le narrateur sur cet espace :

« Autour de moi, quelques tables brillaient d'une belle lumière verte et fluorescente. Tout d'un coup, j'ai eu l'impression d'être assis au fond d'un aquarium, rempli d'une belle eau légère et apaisante. Tout semblait flotter dans une sorte de liquide gluant et opaque faisaient effort pour se mouvoir, peut-être sans s'en rendre compte, proférant des mots qui ne sortaient pas de leur bouche et faisant des signes singuliers qui ne correspondaient pas à leurs gestes [...] À ma gauche, la femme aux bijoux se tordait de rire, en mettant une main devant sa bouche d'où s'échappaient de grosses bulles de cristal qui montaient rebondir désespérément contre le plafond. C'était beau à voir, car elles n'éclataient même pas. J'étais fasciné par toutes ces bulles de verre, roulant lentement des clichés étranges, et sur lesquelles j'entrevois de petites lettres d'alphabet dont le sens m'échappait. J'aurais voulu regrouper tout ça avec mes mains. Le plafond en était plein. C'était plus qu'il n'en fallait pour faire un livre » (*À l'ombre de soi* p. 131)

Il en va de même quand ce dernier rentre dans l'appartement de Georges, il se contente de nous dire qu'il était sombre : « L'appartement était sombre, parce que George avait fermé les persiennes » (*À l'ombre de soi* p. 174). Ensuite son regard tombe sur le poste de radio puis se détourne pour la cage des oiseaux (les cacatoès) dont il nous décrit leur position, leur plumage :

« Sur la table de la salle à manger, le poste de radio jouait de la musique de danse, en sourdine, comme lorsque personne n'écoute. J'ai regardé un à un chaque objet [...] Dans la petite cage au-dessus du buffet, les deux cacatoès étaient toujours là.

Ils étaient recroquevillés sur eux-mêmes, la tête enfoncée dans leur plumage jaune et soyeux. Ils avaient l'air de dormir. J'ai encore regardé la pièce : tout était à la même place » (*À l'ombre de soi* p. 59)

Ou leurs gestes : « Ils sautaient d'un barreau à l'autre. Ils avaient l'air agité. Et pourtant, ils ne chantaient pas » (*À l'ombre de soi* p. 61)

Pareille aussi pour la librairie que le narrateur trouve sombre et silencieuse pour passer aux livres :

« Qu'est-ce qui me faisait ressentir ça la librairie était sombre et silencieuse. Comme je ne voyais personne, j'ai attendu devant la caisse. C'était une vieille librairie qui sentait le renfermé, la poussière, et une curieuse odeur de champignon. Toujours est-il que c'était le silence total [...] J'ai d'abord contemplé toutes ces silhouettes, debout et serrées les unes contre les autres, ou alors couchées des étagères de bois verni. Sur chacune d'elles, il y avait une étiquette et sur chaque étiquette figurait un prix » (*À l'ombre de soi* p. 80)

La description ne s'attarde pas sur les objets (meubles, décors, etc.) afin d'en faire un bilan exhaustif, mais donne une vision globale de cet espace, tout en incluant quelques traits particuliers des personnages qui s'y trouvent, leurs gestes (comportements et conduites), ou d'une atmosphère donnée, comme celle du dîner :

« La conversation avait repris et toute la famille discutait à présent sans avoir l'air de remarquer ma présence. Ils étaient tout à fait à leur aise et cela m'a beaucoup étendu. [...] Anne tournait la tête subrepticement vers moi et me faisait un clin d'œil suivi d'un petit sourire très fin. [...] Après le dessert, Laure a déclaré qu'il était temps de distribuer les cadeaux. [...] Tout le monde avait un verre dans la main. Pépé nous a distribué des petits fours qui étaient délicieux [...] Toute la famille riait et bavardait depuis un bon moment [...] Toute la famille était contente [...] Laure, cependant, est restée de marbre. Elle fixait le livre avec un calme qui n'en était pas un. Cela m'a fait supposer qu'elle l'avait probablement lu » (*À l'ombre de soi* pp.100-101)

## Espaces libres

La description du dehors n'a pas pour objet de situer une action dans l'histoire. Elle est sommaire et dépend de ce que Zoheir a pu apercevoir comme c'est le cas de la description de Maubeuge que ce dernier a sous ses yeux depuis la fenêtre de l'appartement du jeune homme :

« Je me suis approché de la fenêtre. [...] la vue était belle. De l'endroit où j'étais, je pouvais en embrasser d'un regard presque toute l'étendue. Les maisons étaient serrées les unes contres les autres, elles m'ont fait penser à de petits cartons défoncés et inégaux. Leurs toits de tuile rouge, le blanc des immeubles en face et le bleu du ciel me donnaient l'impression d'être devant une page de bande dessinée. [...] Plus bas immobile et en zigzag, long serpent vert-de-gris, la Sambre s'enfonçait désespérément dans la forêt » (*À l'ombre de soi* p. 48)

La description, en outre, ne s'attache pas seulement aux lieux visités, mais elle est tributaire, là encore, de tout ce qui est « capté » par le regard du personnage, incluant par là les personnages, non pas pour nous broser leurs portraits, mais de nous rapporter leurs moindres gestes et faits, nous remarquons dans le passage suivant qu'il n'y a qu'une phrase qui est consacrée à l'espace<sup>189</sup> où se trouve Zoheir, la ville :

« La ville s'était éclairée d'un soleil tout noir. Les manifestants n'étaient pas encore partis et le grand-père d'Anne discourait toujours, presque un hurlant. Sa voix s'écrasait contre les murs des immeubles en mille morceaux dans un bruit de gong châtré, puis elle retournait par où elle était venue, vibrante, inductive et lointaine. Je ne l'entendais pas, je la voyais. C'était comme des images hargneuses qui se répétaient indéfiniment et auxquelles les manifestants, un peu lassés, répondaient en agitant leurs drapeaux tricolores » (*À l'ombre de soi* p. 173)

---

<sup>189</sup> Tout au long du récit, Zoheir indique le lieu où il se trouve, c'est l'espace qui ouvre toutes les séquences du récit.

Quand le narrateur se trouve dans les rues de Paris, la description oscille entre les nombreux et différents personnages qui s'y trouvent et tout ce qui attire son attention :

« Mon attention était attirée vers l'autre coin du comptoir, où une grosse dame, habillé de noir, décorait un sapin avec des gestes simples et précis. Elle n'était pas seule. Le barman lui passait des guirlandes de toutes les couleurs, qu'elles accrochaient avec un grand soin. Elle avait l'air si sympathique. Après avoir fini, elle a posé un père Noël au sommet de l'arbre, qui elle a regardé le barman avec une mimique affectueuse » (*À l'ombre de soi* p. 19)

### ***3. Les fonctions de la description***

La description dans *À l'ombre de soi* est plus ou moins brève, le narrateur se contente parfois d'une phrase où un ou deux adjectifs suffisent pour décrire un lieu, un personnage ou une situation :

« J'ai été heureux de revenir en marchant lentement le long des quais. Le ciel était vert, je me sentais content. Tout de même, je suis rentré directement chez moi » (*À l'ombre de soi* p. 26)

« La garde est entrée à ce moment. Le soir était tombé brusquement très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière » (*À l'ombre de soi* p. 8)

« Cette présence dans mon dos me gênait. La pièce était pleine d'une belle lumière de fin d'après-midi. Deux frelons bourdonnaient contre la verrière. Et je sentais le sommeil me gagner » (*À l'ombre de soi* p. 7)

« J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant » (*À l'ombre de soi* p. 3)

Elle ne semble pas, par ailleurs, remplir les fonctions qu'elle remplissait, habituellement dans la tradition littéraire : « On retiendra [...] dans la tradition littéraire « Classique » (d'Homère à la fin du XIX<sup>me</sup> siècle), deux fonctions [...] la première est [...] d'ordre décoratif [...] La description [...] apparaît ici comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique, [...] la plus manifestée aujourd'hui parce quelle s'est imposée. Avec Balzac dans, la tradition

du genre romanesque, est d'ordre à la fois explicatif et symbolique, les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet [...] quand à certaines formes du roman contemporain qui sont [...] pour libérer le mode descriptif de la tyrannie du récit, il n'est pas certain qu'il faille vraiment les interpréter ainsi, si on la considère de ce point de vue, l'œuvre de Robbe-Grillet apparaît comme une effort pour constituer un récit (une histoire par le moyen presque exclusif de la description imperceptiblement modifiées de page en page pour une confirmation éclatante de son irréductible narrative) [...] la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme par procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit, la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage le procrées eux même comme des spectacles, semble suspendre le cour du temps et contribue à éclater le récit dans l'espace<sup>190</sup> »

La description n'assure nulle pause, car celle-ci présupposerait un rythme de narration autre que celui du roman en question, et qu'elle intervient, comme nous l'avons vu, après qu'un « fait utile à l'action » soit accompli.

Or dans *À l'ombre de soi*, les faits ne convergent pas pour verser dans une intrigue prédéfinie. La trame de l'histoire ne porte pas de dramatisations susceptibles d'être devancées par des situations les annonçant. Le récit est un rapport de faits d'une durée de quatre jours, notant tout ce que perçoit Zoheir au passage, de sa sortie de prison jusqu'au meurtre.

Exemple 1 : « Je regardais un couple de jeunes gens qui venait d'entrer. Ils étaient très beaux. Au passage, ils ont salué la serveuse » (p. 25)

---

<sup>190</sup> GENETTE Gérard, *Figures II, op. cit., Narration et description* : Ch. « Frontières du récit », pp. 58-59.

Exemple 2 : « La gare était pleine de voyageurs. J'ai fait la queue devant le distributeur automatique, parce que Anne » (*À l'ombre de soi* p. 51)

Exemple 3 : « Peu après, les cris ont cessé. La maison était tombée dans un silence total. » (*À l'ombre de soi* p. 61)

Exemple 4 : « J'étais concentré de me retrouver seul dehors. Tout était éteint et désert. Pourtant, j'avais l'impression de ne pas être resté longtemps dans la librairie. La ville était noyée dans ce silence et ce noir, j'ai ri de moi » (*À l'ombre de soi* p. 87)

#### **4. « Effets du réel » et détails**

Nous constatons, par ailleurs, que pour créer un cadre à l'histoire, et pour que ce dernier soit ressenti comme réel, le narrateur parsème son roman de scènes qui relèvent du banal et du pur détail, détails qui, pour H. Miliani, donneraient à cette écriture cet aspect camusien :

« Une écriture patiente, attentive aux gestes les plus humbles renoue avec l'épaisseur des pauses et redonne aux silences indécis et aux souvenirs arrachés une profondeur toute camusienne<sup>191</sup> »

Ces détails n'influent en rien sur le cours de l'*histoire* comme le fait de dire, alors qu'il est plein conversation avec Anne, que : « Près de la commode le chat lapait du lait avec indifférence » (*À l'ombre de soi* p. 39) Ou à la sortie de l'immeuble que : « Près de la porte de l'immeuble, un jeune homme en pyjama regonflait la roue de son vélo » (*À l'ombre de soi* p. 65)

Pour ainsi dire, ces scènes ne constituent pas des « unités narratives » : l'unité étant définie par Barthes comme : « Tout segment de l'histoire qui se présente comme le terme d'une corrélation. L'âme de toute fonction, c'est [...] »

---

<sup>191</sup> MILIANI, Hadj, *À l'ombre de soi : Karim Sarroub (Mercure de France)*, in Revue 92-WORLD n° 9, Paris, février 1999.

ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard [...] si dans *Un cœur simple*, Flaubert nous apprend [...] que les filles du sous-préfet [...] possédaient un perroquet, c'est parce que ce perroquet va avoir ensuite une grande importance dans la vie de Félicité : l'énoncé de ce détail (quelle qu'en soit la forme linguistique) constitue donc une fonction, ou une unité narrative <sup>192</sup>»

Ainsi, la description du petit détail pourrait avoir d'autres types de fonctions, selon le type de corrélation, précise Barthes : « Quand bien même un détail paraissait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde [...] tout a un sens <sup>193</sup>»

Zoheir, à mesure de ses déplacements nous fait partager l'atmosphère dans laquelle il se trouve, ainsi, en entrant dans le restaurant, il nous donne un panorama que nous balayons par ses yeux :

« La plupart des consommateurs parlaient à voix haute, s'interpellaient entre eux avec des gestes sympathiques. Quelques uns, dont une femme aux jolies boucles jaunes, jouaient cartes à une table. D'autres, plus jeunes, adossés au juke-box, fumaient et bavardaient avec animation. A les voir ainsi, à voir tout ce monde autour de moi, j'ai eu l'impression que mon cœur se remplissait de joie » (*À l'ombre de soi* p. 19)

Il relate de petites scènes banales, comme celle du compartiment du train :

« Je me suis installé en face de deux hommes en costume sombre qui discutaient sérieusement en fumant des cigares. Ils avaient l'air de parler affaires. Celui de droite, qui était beaucoup plus jeune et beaucoup plus laid, tenait un journal ouvert entre ses mains » (*À l'ombre de soi* p. 53)

Et plus loin :

« J'ai tourné la tête : une jeune femme aux grands yeux blues égarés se tenait debout, devant la porte du compartiment. Elle semblait chercher quelque chose, une place, ou quelqu'un. Elle était enceinte. Elle avait une main sur son ventre et, de l'autre, elle refermait la porte, mais très lentement cette fois » (*À l'ombre de soi* p. 55)

---

<sup>192</sup> BARTHES, Roland, *Aventure Sémiologique : Éléments de sémiologie générale*, op. cit., p. 175.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp.175-176.

Le lecteur ne manque rien de ce que le narrateur a pu remarquer. Rien ne semble échapper au champ visuel du narrateur dont il nous fait part, il nous livre cette réalité telle quelle jusqu'aux noms, dates et les inscriptions « obscènes et injurieuses » qu'il voit sur les murs, la femme qui dort à même le sol :

« Devant la porte, une femme dormait à même le sol, la tête appuyée sur son pardessus replié. Les murs étaient tout couverts de noms, de dates et d'inscriptions obscènes et injurieuses. Je me suis approché de la porte vitrée et j'ai cherché les horaires des trains » (*À l'ombre de soi* p. 26)

Ou au couple qui discutait, debout, derrière le pilier :

« Derrière un pilier, un couple se tenait debout. Je suis passé près d'eux sans faire exprès. Ils se tenaient tout droits, immobiles, et étroitement enlacés » (p.27, ou encore : « Au dessus le ciel était blanc et dur, comme du marbre. Il y avait peu de mondes entre les tombes. Cachée entre deux caveaux, une vieille dame aux cheveux argentés pleurait en silence, un bouquet de fleurs dans les bras. Et, plus bas, c'est un couples, cette fois, qui discutait, chacun un téléphone portable à la main [...] en passant par le cimetière Montmartre avec Feras : « Il s'est tu au moment où nous dépassions une femme qui parlait avec un téléphone portable, les larmes aux yeux, l'air profondément triste » (*À l'ombre de soi* p. 141)

Ce qui intéresse parfois le narrateur, quand quelqu'un lui parle, c'est moins le message lui-même que la façon de parler de ce dernier :

« Elle semblait lutter à chaque mot et chaque mot lui était comme un débris de verre dans la gorge. Je crois qu'elle faisait de son mieux pour que ses phrases aient un accent prononcé, sans doute pour leurs donner une forme interrogative » (*À l'ombre de soi* p. 34)

En assistant à la manifestation, il nous fait part, non pas de ce que disait l'orateur, mais du débit de ces paroles :

« Elles —les phrases de l'orateur de la place publique—sortaient, abondantes, comme des foulards tricolores de la gorge d'un prestigieux. Et le monsieur à lunettes parlait, libérant ses couleurs dans tous les sens, dans chaque esprit, comme si précisément pour cela que le langage humain était fait » (*À l'ombre de soi* p. 170)

De même, quand il est dans la voiture de Laure, Zoheir fait attention à la façon de parler de cette dernière : « C'était sa mère qui conduisait. Elle parlait bien, tendrement, et j'ai remarqué qu'à chaque fois qu'elle s'adressait à sa fille, elle disait : «Ma chérie» (*À l'ombre de soi* p. 51)

Aussi, lorsque la serveuse parlait avec le client, le narrateur nous précise que ce dernier manque d'un œil et qu'il a un frissonnement de muscle :

« Elle [la serveuse] discutait avec un client borgne [...] le client semblait plus âgé qu'elle. Il lui manquait un œil, et un frissonnement de muscle faisait vibrer la chair de l'orbite mise à nu, quand le bon œil remuait » (*À l'ombre de soi* p. 23)

Les détails sont pris sur le vif. Ainsi nous fait-il savoir, en discutant avec Anne, le soir, sur les marches de son jardin, que : « Dans la maison d'en face, quelqu'un jouet du saxophone. Il avait l'air de chercher un accord, obstinément, reprenant sans arrêt la même phrase. C'était tellement lénifiant que j'ai failli m'en dormir» (*À l'ombre de soi* p. 106)

Zoheir ne se contente pas de ce qu'il voit, il note dans son récit même ce qu'il entend, ce dernier ne semble pas sélectif : « Mais la maison était sans voix. Seuls les craquements du plancher parvenaient à mes oreilles. [...] À l'étage supérieur, une porte a claqué bruyamment » (*À l'ombre de soi* p. 58) Et plus loin d'ajouter que : « De temps en temps, le bruit d'une auto montait jusqu'à nous [...] Au loin, un homme a crié quelque chose et un autre homme lui a répondu » (*À l'ombre de soi* p. 117) Pareille, quand il est dans les rues de Paris, en entendant les cris des vendeurs de marrons : « Les vendeurs de marrons appelaient les passant de leur voix insistance et monocorde » (*À l'ombre de soi* p. 68) Les touristes ou les grondements des moteurs d'autos :

« Quelquefois me parvenait de la musique, mêlée aux grondements des moteurs. Mais c'était surtout les cris des touristes qui accaparaient l'attention. Ils saluaient n'importe quoi, n'importe qui, en faisant tournoyer des mouchoirs au-dessus de leur tête. Sur les quais, des couples, des promeneurs solitaires s'arrêtaient et les suivaient un moment des yeux, une main sur le front, comme pour se protéger du soleil » (pp. 133-134)

Le détail renforce, selon Genette, lui aussi, l'illusion réaliste. Tel est, nous semble-t-il, l'effet recherché par le narrateur : faire « vrai » : « le caractère détaillé du récit [...] il va de soi qu'un récit détaillé, en tempo de « scène » donne au lecteur une impression de présence[...] « c'est à cette multitude de petites choses, disait Diderot, que tient l'illusion »; [...] ces détails feront d'autant plus « illusion » qu'ils apparaîtront comme fonctionnellement inutiles : c'est le fameux « effet du réel » de Roland Barthes [...] Un détail « inutile à l'action « peut fort bien être... une action<sup>194</sup>»

Cet intérêt pour le petit détail, serait, selon R. Godard, comme l'indique le titre de son ouvrage *Itinéraires du roman contemporain*, une tendance « contemporaine », inaugurant un nouvel humanisme qui peint une réalité où tout est « minimal », d'où le nom de *Littérature minimaliste*, biaisant « une apparence insignifiante » :

« Que penser de la littérature minimaliste? Force est de reconnaître que le sujet s'y exprime la plupart du temps à la première personne. Romans parfois décriés parce qu'il ne se passe rien [...] en l'absence d'intrigue ou presque. Certes l'histoire, comme la syntaxe, est souvent minimale [...] le nouvel humanisme consisterait à considérer différemment l'homme en portant «attention à ses faiblesses, à ses errements, à une apparence insignifiante<sup>195</sup> »

Dans *L'œuvre en dialogue*, D. Viart nous dira que cet intérêt pour ces détails permet un regard neuf sur l'homme, un homme dans ses états ordinaires :

« Nous sommes entrés dans l'ère du tout signifiant où chaque détail est susceptible d'être le signe de quelque chose [...] la psychanalyse, elle-même, ne se fonde-t-elle pas sur l'observation des détails et des rebut de l'observation traditionnelle? [...] Prendre [ces détails] en considération, c'est porter un autre regard sur l'homme, dépouillé de ces grandes machines théorisantes qui tournent parfois à vide <sup>196</sup>»

---

<sup>194</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, op.cit., p. 33.

<sup>195</sup> GODARD, Roger et autres, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Éd. Armand Colin, 1997, pp. 272-274.

<sup>196</sup> VIART, Dominique, *L'œuvre en dialogue*, site consulté le 03-06-2007. *Les entretiens* [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_roman/discussions/dominique-viart.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-viart.htm)

La description dans *Le Complexe de Mohamed* comme dans *Racaille* ne tient pas une place aussi importante comme dans le premier roman. Dans *Le Complexe de Mohamed* il s'agit d'un long passage descriptif sur l'état de Mohamed pendant son isolement:

« Sauf pour aller à mes séances, je sortais très rarement, et assez souvent en pleine nuit, pour faire quelques courses, et en évitant scrupuleusement de croiser des voisins ou de parler avec les gens. Je ne consultais pas mes mails, je ne descendais plus chercher mon courrier. Je me souviens des amis avaient continué à m'appeler, d'autres à m'écrire. Certains étaient même venus frapper à ma porte. Je n'ouvrais jamais. Je les voyais glisser des messages par en dessous, des lettres ou de petits mots. La nuit, ça allait. C'était le matin qu'il fallait se cacher, entre six et sept heures. Parfois il m'arrivait d'être encore à cette heure-là. Je me plaçais au croisement de la rue de Montreuil et de la rue Philippe-Auguste. Les gens se réveillent en forme et déterminés. J'observais quelques minutes. Puis je remontais chez moi et passais la journée à la maison. Le soir, une ou deux fois par semaine, lorsqu'il m'arrivait d'oublier de faire les courses, j'allais manger à la soupe populaire, devant le cimetière du Père-Lachaise. Je n'avais que l'avenue à remonter. Il y avait toujours une queue de trois cents mètres. On attendait tous sans broncher. Même là, je ne discutais avec personne. Mes vêtements, je les achetais chez Emmaüs. C'est d'ailleurs là-bas que j'ai appris à m'habillais correctement.»  
*Le Complexe de Mohamed* p. 16-17.

Dans le reste du roman la description n'est là que pour donner cet *effet du réel* ou pour donner un décor réaliste à l'action:

« Je marchais sans me pressé, comme quelqu'un qui avance sans but. Près du parc floral, des cyclistes s'étaient arrêtés pour boire à une fontaine. J'avais continué jusqu'au zoo, que j'avais contourné machinalement. Des jeunes pique-niquaient face au lac. Des couples se promenaient avec nonchalance. Je notais qu'il n'y avait pas d'enfants, mais des chiens, ça oui, à la pelle » *Le Complexe de Mohamed* p. 20.

La description dans ce roman s'intéresse aussi aux détails qui permettent de mieux donner cet effet, car ces derniers n'ont pas de corrélats dans la suite du récit:

« Cholé était allongée sur le canapé, elle fumait une cigarette en contemplant le plafond, un verre de vin blanc qu'elle n'a pas bu près d'elle sur une table basse. » *Le Complexe de Mohamed* p. 39.

La description des personnages n'a pour objet que le comportement, elle est très souvent ridiculisant « Lorsqu'elles sont arrivées à ma hauteur, la plus jeune,

une délicieuse mulâtre très fine, habillée d'une gandoura kabyle, m'a demandé en riant » *Le Complexe de Mohamed* p. 67. Parfois elle a trait aux attitudes de ces derniers: « Chloé conduisait bien. De temps en temps, j'observais ses mains sur le volant. Elle manœuvrait délicatement, elle faisait attention à tout. » *Le Complexe de Mohamed* p. 29.

### Description personnage

La description des personnages dans *Racaille* est très brève, parfois réduite à un seul qualificatif comme c'est le cas de la description de son cousin qui le tenait lors de sa circoncision : « Derrière ma tête, un autre cousin, très moche me tenait le bras gauche. » *Racaille* p. 15.

La description des personnages dans *Racaille* est pleine de moquerie, tout le monde qui entoure le personnage-narrateur, Mohamed est raillé comme nous le montre le tableau ci-dessous:

<b>Personnages</b>	<b>descriptions</b>
La tante de Mohamed	« Une tante avec un cul comme une baignoire nous a servi des limonades et des baklawas trempées dans du miel » <i>Racaille</i> p. 17.
Mohamed et son frère (les sexes)	« On était affalés sur le canapé et tous les deux on avait la bite charcutée comme une merguez brisée. » <i>Racaille</i> p. 17.
Les voisines de Mohamed	« Deux voisines très moches sont accourues pour ramasser les débris et on ne m'a jamais reparlé de ce vase. » <i>Racaille</i> p. 18.
Le gardien	« Le gardien, qui a un garçon dans la même école que moi, un cancre, nous a ouvert la grille avec des salamalikoums et des bienvenues absolument écœurants. » p. 29.
Les infirmiers de l'asile	« Deux infirmiers affreux avec des

	yeux qui vous regardent sont venus me chercher. » <i>Racaille</i> p. 30.
La voisine de Mohamed	« Ami Lemrabette s'est tu un peu, au moment où une voisine très mauvaise langue lui déposait son assiette de dattes. » <i>Racaille</i> p. 44-45.
La "Petite-Tante" de Mohamed	« On l'appelait Petite-Tante à cause de sa taille bien sûr qui ne lui permettait pas de parler sans lever la tête et dresser son énorme derrière, même avec nous qui étions encore petits à l'époque. » <i>Racaille</i> p. 66.

### Description des comportements

La description dans *Racaille* revient aussi sur le comportement et les attitudes des personnages qui leurs donne à chacun un trait particulier:

Exemple 1: le Directeur de l'asile

« Une bonne heure était sûrement passée et j'avais encore ma camisole. Le Directeur écrivait. Il levait par moment la tête et m'observait fixement. » *Racaille* p. 30.

Exemple 2: le marin

« De temps en temps, le marin prenait une cassette qu'il rembobinait à l'aide d'un stylo bic. » *Racaille* p. 107.

Exemple 3: Le juge

« C'était un homme encore relativement jeune, de l'âge de Ami Lemrabette, beau comme un acteur, mais au regard fuyant et qui faisait une mine désolée à chaque fois qu'il m'adresser la parole, comme si je lui faisais perdre son temps. » *Racaille* 136.

### Description des espaces

Outre le fait de donner l'*effet du réel* comme dans le premier ou le troisième roman, la description dans *Racaille* a pour objet aussi de dramatiser, que ce soit au niveau des espaces clos ou ouverts, ainsi s'agissant de l'asile:

« Sur les murs, il y avait plusieurs dessins d'enfants et des proverbes à gogos. Ils étaient tous écrits en français, avec des fleurs et des moutons. [...] D'autres types, debout là-bas, se lamentaient sur je ne sais quoi face au mur de la salle en faisant avec la tête des va-et-vient sans fin, tout en poussant des gémissements et des petits cris, et d'autres encore agenouillés près de leur silence en attendant que quelque chose apparaissent, mais les choses n'apparaissent évidemment pas [...] des vieux à poiles dansaient sur place, des moins vieux marchaient sans arrêt pour faire avancer les choses et tout au fond, couchés sur des matelas éventrés à même le sol, d'autres types revendiquaient leur évidence avec civisme et loyauté [...] ça gueulait tellement là-dedans que personne ne pouvait trouver le sommeil. » *Racaille* p. 29-31.

La description entre aussi dans le jeu d'opposition qui existe dans l'œuvre de Sarroub, il s'agit en fait de brosser le portrait d'une Algérie fortement arriérée et violente et une France plus tolérante et plus humaine. Voilà par exemple comment trouve le narrateur les infirmiers dans l'asile en Algérie, sachant que plus loin, ce dernier n'omettra pas de nous dresser le portrait des infirmiers français de l'asile psychiatrique de Nancy, en France:

« Les infirmières m'ont emmené dans une salle d'attente à côté et m'ont attaché aux barreaux d'une fenêtre. J'ai regardé autour de moi. Il y avait des magazines sur une table ronde et des statuettes à poil sur des étagères. Régulièrement, au-dessus de ma tête, un chauffe-eau s'allumait et s'éteignait dans un bruit d'explosion. Pendant ce temps, j'ai entendu d'autres types qui attendaient leur tour dans la salle d'à côté. » *Racaille* p. 35.

Nous remarquons que même la description n'est qu'un prétexte à la dénonciation, Mohamed décrit l'asile comme un lieu de terreur, de répression et d'angoisse : « un chauffe-eau s'allumait et s'éteignait dans un bruit d'explosion », ce qui est mis en relief dans cette description c'est la folie et comment on s'y prend avec, comment on traite les fous en Algérie; les infirmières l'avaient attaché aux barreaux d'une fenêtre, pour ensuite, à la fin du roman, quand Mohamed sera interné dans un asile psychiatrique en France, à Nancy, nous parler des psychologues français et dire comment, eux, ils traitent les malades mentaux, ce qui creuse encore davantage le jeu d'opposition dont il

est question dans son œuvre. Un peu plus loin, et comme pour nous montrer qu'il faudrait compter sur la science, la psychanalyse et la psychiatrie, il évoque Freud en le citant : « Si tous les parents pouvaient s'instruire par l'observation directe des enfants, cela m'aurait évité d'écrire ces livres. » *Racaille* p. 35-36.

Non seulement l'asile est angoissant, mais aussi chez lui, cette atmosphère terrifiante est généralisée pour représenter toute l'Algérie, pour Mohamed aucun endroit pourrait lui inspirer la tranquillité ; ainsi chez lui il ne peut pas dormir à cause des bruits qu'il appréhende :

« Je n'arrivais pas à dormir. Au plafond, à travers la lucarne aux vitres brisées, j'écoutais le frissonnement des oliviers dans notre jardin qui faisait un bruit comme dans les films d'horreur en noir et blanc. Les films d'horreur en noir et blanc, c'est les pires parce que c'est comme dans les rêves où les couleurs n'existent pas. À part ce souffle angoissant mais discret, je n'entendais rien d'autre. » *Racaille* p. 46.

La description dans *Racaille* a pour rôle de dramatiser les événements, elle acquiert en ce sens une fonction explicative et significative. Dans le passage ci-dessous Mohamed, le narrateur décrit Alger, la capitale politique de l'Algérie, sous une tension inquiétante et annonciatrice d'une guerre, c'est la guerre civile algérienne entre l'armée et les islamistes qui va justifier l'émigration de Mohamed :

« Les rues étaient peuplées et les flics beaucoup plus présents qu'à Constantine El Alia. Sur les trottoirs, des chars de combat et d'autres blindés étaient stationnés n'importe comment, les C.N.S avec des mitraillettes à la main dans chaque coin de la rue. » *Racaille* p. 86.

La description se définit comme la représentation des objets et des personnages. Elle s'opposerait, selon les termes d'Henri Blanc, à l'action ou du récit comme étant un ensemble de faits, comme nous l'avons vu préalablement,

qui seraient « utiles à l'action » : « La description est la représentation d'objets ou de personnages (dans ce cas on parle de « portraits » [...] en poésie, elle s'oppose à toutes les fonctions autres que descriptives [...] au théâtre, elle ne trouve guère sa place, car action et lyrisme y domine <sup>197</sup>»

Il n'est pas aisé de démêler la part du récit de celle de la description, ces deux entités, pour employer le terme de G. Genette, sont « intimes » : « Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportion très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description <sup>198</sup>»

Dans les romans de Sarroub, récit et description ne sont pas deux corps juxtaposés, mais plutôt imbriqués, entrelacés, au point où nous les confondions, dans ce sens où nous ne savions trop si nous avons affaire au récit ou à la description. Nous remarquons que les deux temps verbaux –le passé composé, qui est réservé à l'action et l'imparfait, qui est réservé à la description— s'entremêlent.

La description dans *Racaille* est quasiment absente, notamment celle des espaces. Elle est d'autant plus brève qu'elle se limite toujours à une phrase : « Derrière ma tête, un autre cousin, très moche me tenait le bras gauche. » *Racaille* p. 15.

*Racaille* est le récit qui relate les aventures et mésaventures de Mohamed, ces dernières s'articulent avec les réminiscences de Mohamed. Le projet étant clair, la fiction est un canal dont l'auteur use afin de nous faire part de sa conception

---

<sup>197</sup> BLANC, Henri, *Guide des idées littéraires, op. cit.*, p. 134.

<sup>198</sup> GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Éd. Seuil, Coll. Points, 1969. Narration et description : Ch. « Frontières du récit », p. 49.

d'un monde arabo-musulman arriéré sur tout les plans, scientifique, politique, social, etc. dans ce sens que la description n'est pas pour assurer une quelconque pause ou dresser un portrait pour tel ou tel personnage afin qu'elle ait une fonction significative ou explicative. Dans *À l'ombre de soi*, comme nous allons le développer un peu plus loin, elle sert à donner cet effet du réel afin de mieux ancrer l'histoire dans une réalité assez proche de la notre ; c'est dire que l'auteur parle de notre réalité celle de l'Algérie et de la France actuelles.

### **La description des personnages**

La description des personnages ne dresse pas de portraits de façon à nous permettre de nous les représenter, elle ne nous livre que des bribes de leurs traits physiques. Nous ignorons quasiment tout des personnages, dans ce sens où leur description est réduite à leurs conduites ou leurs comportements, car chaque fois qu'un personnage émerge, le narrateur se met à nous parler, non pas de ce qu'il est, mais de ce qu'il fait au moment où il le rencontre. Comme c'est le cas quant à la description des personnages suivants.

La nature de la description que l'on trouve dans *Le Complexe de Mohamed* est la même que celle des deux premiers romans. Elle est brève et a pour objet de représentation l'espace immédiat du narrateur et qui se limite dans la plupart des cas à une phrase comme l'indique le passage ci-dessous. La description passe par la suite aux faits et gestes des personnages :

« Il était tôt, il faisait encore nuit. Je venais de finir un mot en forme de télégramme, que j'avais gribouillé sur un carnet. Il devait être près de quatre heures du matin. J'étais encore allongé, tout habillé, et je regardais le plafond en tirant sur ma cigarette. Je faisais des ronds de fumée. Je me sentais un peu bizarre, mais apaisé, voilà tout. » *Le Complexe de Mohamed* p. 15.

Nous avons constaté après l'analyse de la description dans l'œuvre de Sarrroub que cette dernière n'a pas pour fonction de peindre le réel en vue de rendre compte d'une réalité donnée ou d'un espace donné afin de situer l'histoire, elle n'assure pas non plus de pause du moment que l'intrigue dans les trois romans respectifs fait défaut.

Nous avons remarqué que la description est très présente dans le premier roman *A l'ombre de soi*, mais qu'elle est quasiment absente dans les deux derniers romans, *Racaille* et *Le Complexe de Mohamed* en l'occurrence. Dans le premier el s'étale surtout sur l'atmosphère étouffante d'un monde absurde et méconnaissable, dans le deuxième le lecteur n'a droit qu'à un seul passage d'une dizaine de lignes qui peint l'Algérie avec l'état d'urgence, ce qui assure littérairement parlant le passage du narrateur à l'autre monde (la France). La description dans *Le Complexe de Mohamed* n'excède pas les deux phrases car souvent elle est réduite à une seule expression portant sur le comportement de l'un des personnages, à ce titre elle est toujours ridiculisante.

## CHAPITRE III

### *Structure du discours*

Ce chapitre se focalisera sur la structure des romans, nous nous intéresserons à la répartition des chapitres, épisodes et séquences en vue de voir si les récits de K. Sarroub répondent aux schémas classiques ou non afin de voir quel serait l'impact de la structure adoptée sur le sens l'œuvre et surtout leur rôle dans construction du discours.

En ce sens nous allons adopter la démarche suivante : décomposer ces romans en fonction des unités structurelles, séquences, épisodes et identifier par la suite leurs corrélations, afin de déterminer les rapports qu'elles entretiennent avec les thématiques traitées et voir quel rôle la forme joue-t-elle dans la portée significative de ces trois œuvres, autrement dit, dans quelle forme générique pouvons-nous les inscrire ?

## *1. Analyse structurale / structurelle*

Au terme de la première lecture du roman *À l'ombre de soi*, de K. Sarroub, le lecteur « naïf » a l'impression que le récit ne constitue pas un discours, au sens où l'entend É. Benveniste<sup>199</sup>. On a l'impression que ce livre est un « livre sur rien ». Cependant, une lecture attentive, voire analytique, permet de l'envisager comme tel, en l'insérant dans ses conditions de production, sans pour autant se référer à la subjectivité de l'auteur, c'est-à-dire à l'intention de ce dernier du point de vue du vouloir dénoncer ou pas une situation, en occurrence celle des immigrés en France et ce, car la dénonciation n'est pas très perceptible, dans ce sens aussi, que le discours n'est pris en charge ni par le narrateur ni par le (s) personnage (s) comme nous le révèle l'analyse de la narration dans son ensemble. Ce qui nous amène à percer encore plus loin en tâchant de dégager l'instance énonciative biaisant un autre moyen que le discours en tant que tel, c'est-à-dire les commentaires faits par le narrateur ou celui /ceux des personnages, car si le récit n'offre pas de discours « dénonciatif » direct et explicite, le roman n'en demeure pas moins significatif, en matière de données sociales relatives aux conditions des immigrés en France.

En outre l'auteur n'affiche pas explicitement un quelconque un désir de traiter des problèmes sociaux, relatifs au thème de l'immigration ou de l'intégration. Certes le mot immigration est évoqué dans le texte, toutefois, ni le narrateur ni le (s) personnage (s) ne le développe. Il est cité au même titre que les autres problèmes que connaît la société française, plus précisément, lors de la discussion de Zoheir avec le chauffeur de taxi, conversation suscitée par la manifestation des sidéens.

L'analyse structurale des récits offre un certains nombres de systèmes, reposant sur les fonctions des personnages, telles les 31 fonctions de Propp ou le schéma actantiel de Greimas qui n'en est qu'une restriction. Barthes, de sa part, parle plutôt d'« unités narratives » et c'est le fait que chaque unité trouve sa

---

<sup>199</sup> C'est-à-dire au sens où le discours est nécessairement le lieu de la subjectivité.

correspondante dans la suite de l'histoire, or, la structure de ce roman est d'un ordre ou d'une logique temporelle et non pas une logique du récit.

La position « anti-littéraire » ou cette structure-antistrukture, ont particulièrement dérouté les spectateurs. La présentation caricaturale du monde dans sa réalisation banale, [...] Comme le drame antique, le théâtre de l'Absurde possède ainsi une vertu de « catharsis ». Pas plus que nous ne nous identifions directement à Oreste ou à Oedipe, mais retrouvons à travers eux « la position solitaire, mais héroïque de l'homme devant les inexorables forces du destin »<sup>200</sup>. En effet, cette association de la structure spécifique et la typologie du personnage adoptées par Sarroub, nous amène à déduire qu'elle est motivée par le sort de Zoheir, qui, lui aussi est condamné par une existence qui l'écrase.

Abolir la structure : c'est abolir le sens. Ce qui est manifeste dans les œuvres des années 1940-50, c'est la destruction des structures langagières et des structures des *histoires*. Le *holos* fait défaut, donc la cohérence, et par surcroît le sens même de l'œuvre. Ainsi ces écrivains et dramaturges jouent à la fois, comme nous allons le voir par la suite, sur la structure de langage et sur celle du *muthos* : « La notion de « tout », (*holos*) [...] un tout [...] c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Or, c'est en vertu seulement de la composition poétique que quelque chose vaut comme commencement, comme milieu ou comme fin : ce qui définit le commencement n'est pas l'absence d'antécédent, mais l'absence de nécessité dans la succession [...] L'accent, dans l'analyse de cette idée de « tout », est donc mis sur l'absence de hasard et sur la conformité aux exigences de nécessité ou de probabilité qui règle la succession

<sup>201</sup>»

---

<sup>200</sup> LETTRES FRANÇAISES, N° 1 - février 1965 105, site consulté le 11-12-2007. *Érudits*, [www.erudit.org/revue/etudfr/1965/v1/n1/036186ar.pdf](http://www.erudit.org/revue/etudfr/1965/v1/n1/036186ar.pdf)

<sup>201</sup> RICOEUR, Paul, *Temps et récit .1 : L'intrigue et le récit historique*, Éd. Seuil, coll. « Points, Essais », février 1983. pp. 80-81.

La structure de ce roman semble, d'emblée, ne pas obéir aux schémas canoniques classiques (Prologue, crescendo, paroxysme, décroscendo, épilogue). C'est une histoire qui n'a *ni tête ni queue*, ni début, ni pendant, ni fin ; dans ce sens que l'histoire en question, ne comporte pas de programme narratif institué, mais des programmes, ou plutôt, des ébauches de programmes, car ces derniers sont, de ce point de vue—c'est-à-dire comme étant une *histoire* ne répondant pas au schéma canonique classique — « ratés ».

Cette structure semblerait répondre, selon Barthes, à des exigences « modernes » ou « poste-modernes » : « Le texte classique est traditionnellement compris comme la transcription fidèle d'une parole, d'un récit, fixé par l'écriture afin d'en préserver l'intégralité. En tant que tel, il est entendu que l'auteur doit lui assigner un début, un milieu et une fin, et qu'il doit offrir à la lecture un sens linéaire, unique et précis que le travail de lecture sera d'interpréter correctement ». Le texte post-moderne est une notion « issue de la rencontre du structuralisme, du marxisme et du freudisme à la fin des années 60, principalement en France : le texte est désormais pensé comme « un fragment de langage placé lui-même dans une perspective de langage <sup>202</sup> »

Aucun événement ne vient perturber ou changer le cours de l'histoire, en constituant un réel tournant, qui soit important pour les personnages ou pour le récit. Comme la séquence où Anne gratte un ticket de loto, qui pourrait laisser espérer à un changement de fortune, cette dernière, après l'avoir fait, s'écrie : « Je n'ai rien eu ! » (p. 52)

Ce qui paraît, néanmoins ressembler à l'écriture dite « traditionnelle », c'est le fait qu'il existe un personnage—Zoheir—autour duquel l'histoire se dessine et qui pourrait avoir le statut de personnage principal, seulement, il en va sans dire que ce dernier a les mêmes caractéristiques et les mêmes fonctions que le personnage dit « traditionnel », et ce d'un point de vue de l'importance conférée à la description de ses aspects : moraux et physiques. Notre héros ou plutôt notre

---

<sup>202</sup> BARTHES, Rolond, in *Encyclopédia Universalis*.

« anti-héros » n'a pas d'épaisseur psychologique proprement dite, quoique l'on dise de lui, il n'en demeure pas moins étranger.

La classification des unités constituant le récit en question, d'un point de vue de celles relevant de l'« être » et du « faire », n'est pas aisée. L'ensemble du récit est une imbrication très intime d'unités non reconnues—d'un point de vue de la narration—comme unités narratives, car sans répercussion sur la suite de l'histoire<sup>203</sup>. Au sein même de chaque classe, il existe, selon Barthes, des sous-classes, dans la classe dite fonctionnelle nous trouvons : la fonction « cardinale » (ou noyaux) : « Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquence pour la suite de l'histoire<sup>204</sup> »

La deuxième fonction est la fonction « complétive » (ou catalyses), elle aurait pour rôle d'assurer le repos, de ralentir ou d'accélérer le « discours » : « Les catalyses disposent de zones de sécurité, des repos, des luxes ; ces « luxes » ne sont cependant pas inutiles : du point de vue de l'histoire, il faut le répéter, la catalyse peut avoir une fonctionnalité faible mais non point nulle : serait-elle purement redondante ( par rapport à son noyau) [...] une notation, en apparence explétive, a toujours une fonction discursive : elle accélère, retarde, relance le discours, elle résume, anticipe, parfois même déroute<sup>205</sup> »

Le récit, étant une suite d'unités, est décomposable en des séquences qui, en se liant entre elles, selon une logique qui lui assure sa cohérence, forment le récit : « Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité : la séquence s'ouvre lorsqu'un de ses termes n'a plus de conséquent. Pour prendre un exemple futile, commander une consommation, la recevoir, la consommer, la payer, ces différentes fonctions constituent une

---

<sup>203</sup> Il existe, selon Barthes, deux classes pour chaque unité, la première est fonctionnelle et a trait au « faire », qui domine dans le conte et la deuxième est indicielle et a trait à l'« être » et qui domine dans le Polard ou les romans psychologiques.

<sup>204</sup> BARTHES, Roland, *Aventure Sémiologique : Eléments de sémiologie générale*, Paris, Éd. Seuil, coll. « Points », octobre 1985, Ch. : *L'analyse structurale des récits*, p. 180.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 181.

séquence évidemment close, car il n'est pas possible de faire précéder la commande ou de faire suivre le paiement sans sortir de l'ensemble homogène « Consommation », la séquence est en effet toujours nommée<sup>206</sup> »

La décomposition du roman en séquences nous amène à dire que toutes les séquences, comme le montre le tableau ci-dessous, n'ont pas de corrélats dans la suite de l'histoire excepté quatre d'entre elles que sont :

« La rencontre avec le chien et le vieil homme » : la deuxième rencontre est fortuite et sans incident (s).

« La deuxième rencontre des deux silhouettes devant le café » : deuxième rencontre est fortuite et sans incident (s).

« Dans la gare » : Zoheir y revient parce qu'il a effectué deux trajets, le premier pour aller de Maubeuge à Paris et le deuxième pour rejoindre Anne et répondre à l'invitation de cette dernière.

« Chez Georges » : la seule séquence S1.2 qui est terminée par l'assassinat de Danièle.

Un récit où les scènes ont pour rôles d'être des « unités narratives » supposerait le schéma suivant, où les épisodes s'enchevêtrent pour donner une trame :

(S1.1) + (S1.2) + (S1.3) + (S2.1) + (S2.2) + (S1.4) + ... (S2.n)

Dans *À l'ombre de soi* les séquences se succèdent en fonction d'une logique temporelle, nous le schématisons de la manière suivante :

(S.1) + (S.2) + (S.3) + (S.4... S.n)

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 186.

## Tableau des unités séquentielles *À l'ombre de soi*

Chapitre I	La sortie de prison p. 13. - la nausée p. 14 - la promenade p. 15 - la consommation p. 15 - la promenade p. 15-16.- la rencontre avec le chien et le vieil homme pp. 17-18. - la rencontre des deux silhouettes pp. 17-18. - la deuxième rencontre des deux silhouettes devant le café p. 18. - la lettre pp. 20-21. - la discussion avec le jeune homme (jeu de carte) p. 24. - la gare p. 26. - le chien p. 26. - le couple / le vieux p. 27.- la voiture blanche et le jeune homme p. 28.- l'invitation p. 29.
Chapitre II	Dans l'appartement p. 31. - le whisky p. 32. - la dispute p. 36. - le départ du jeune homme p. 37. - la proposition p. 38. - le livre p. 42.- la partie d'échecs p. 45. - l'invitation p. 46.- la visite de Laure p. 51. - dans la gare p. 52. - dans le compartiment p. 53. - la dispute p. 54. - la réminiscence p. 55. - à l'entrée de l'immeuble de Georges p. 57.
Chapitre III	Chez Georges p. 58.- la proposition de travail pp. 59-60. - La crise de Danièle p. 61. - la conversation au sujet de Danièle pp. 62-63. - les boulevards p. 67.- Le spectacle des marionnettes p. 68. - les hot-dogs p. 69. - dans la gare p. 71. - La jeune femme à la guitare p. 74.
Chapitre IV	Le coup de fil p. 75. - devant la vitrine du magasin p. 76. - le couple p. 77. - la réminiscence p. 78. - dans la librairie p. 80. - la lecture de la didascalie pp. 83- 84. - dans la rue pp. 87-88. - chez le vendeur d'instruments de musique p. 88. - le coup de fil d'Anne p. 90. - dans la rue p. 89. - chez les grands-parents d'Anne p. 90. - la discussion pp. 92-93- le dîner p. 98. - la crise du grand-père p. 102. - l'hospitalisation p. 104.- dans le jardin p. 106. - la discussion sur la prison pp. 107-108. - dans la chambre d'Anne p. 109. - le sommeil p. 111. - l'amour pp. 111-112.
Chapitre V	Le rire p. 113.- l'escalier pp. 113-114.- le petit déjeuner avec Laure p. 115.- la discussion sur Anne pp. 117-118. - dans la voiture de Laure p. 122. - dans la gare p. 123. - dans la brasserie de la gare p. 124. - la femme p. 125. - dans la gare du Nord (le quai) p. 127.
Chapitre VI	dans la gare du Nord (le quai) p. 127. - dans les rues de Paris p. 128. - au bord de la Seine p. 128. - sur le pont de la douce Marie p. 133. - l'homme en costume et le jet du courrier p. 134. - le coup de fil à Feras (l'invitation) p. 134. - dans le taxi p. 135. - chez Feras p. 135. - la discussion sur les jeunes du quartier p. 136. - la discussion sur : la liberté, l'exposition des tableaux de Feras, le rêve, le livre pp. 137-138.- le sommeil p. 139. - dans la cave de Feras p. 139. - discussion sur le projet de Feras p. 139. - la traversée du cimetière Montparnasse pp. 140- 141. - dans le café p. 142. - dans le boulevard p. 143. - l'explosion p. 144.
Chapitre VII	dans l'hôpital Bichat p. 147. - l'hémophobe pp. 148-149. - le rêve sur l'Algérie p. 149. - le chien et la voiture bleue p. 150. - la réminiscence (la tante Yamina Boudjenah) p. 151. - la consolation p.154. - les trois hommes en blouses blanches p. 155. - la visite de Feras accompagné de Lily p. 156. - l'évocation du souvenir pp. 158-159. - la discussion sur leur passé commun pp. 160-163.
Chapitre VIII	La sortie de l'hôpital p. 165. - dans le taxi p. 165. - la discussion sur la politique p. 166. - la manifestation p. 169. - dans l'église Saint Augustin p. 177. - chez Georges p. 174. - la crise de Danièle p. 176. - l'amour p. 180. - l'assassinat p. 182.

Le roman est constitué d'une partie, répartie en huit chapitres, dans le premier Zoheir sort de prison, passe sa journée à boire, fait la connaissance avec « le jeune homme » qui l'invite chez lui. Dans le deuxième, Zoheir passe la nuit avec Anne puis rend visite à son oncle Georges. Dans le troisième, il revient à Maubeuge. Dans le quatrième, il est chez les grands-parents d'Anne. Dans le cinquième, il rentre à Paris. Dans le sixième, il est chez Feras. Dans le septième, il est hospitalisé, après l'attentat du métro. Enfin, dans le huitième, Feras lui rend visite avec Lily ; il sort de l'hôpital et tue Danièle. En effet, nous remarquons qu'aucun épisode n'entre en liaisons d'implication avec les autres, nul épisode

n'engage d'autre (s).

Les séquences de notre roman sont, pour la plupart, enchaînées en fonction d'une logique temporelle, qui lui assure, comme l'avance R. Barthes dans *Aventure sémiologique*, sa lisibilité : « Il existe virtuellement, en creux, une « anti-nature » du récit (dont sans doute certains textes modernes constituent l'expression nouvelle) : en jalonnant la rationalité élémentaire des suites d'actions, on approche des limites du récit [...] celui de la transgression narrative. Or, la suite d'actions est en quelque sorte le dépositaire privilégié de cette lisibilité : c'est par la pseudo-logique de ses séquences d'actions qu'un récit nous apparaît « normal » (lisible) ; cette logique [...] est empirique, on ne peut la rapporter à une « structure de l'esprit humain ; ce qui importe en elle, c'est qu'elle assure à la suite des événements racontés un ordre irréversible (logico-temporel) : c'est l'irréversibilité qui fait la lisibilité du récit classique. On comprend dès lors que le récit se subvertisse (se modernise) en intensifiant dans sa structure générale le travail de la réversibilité<sup>207</sup> »

Nous pouvons bien constater que ces unités ne versent pas dans un centre quelconque qui serait unique et qui serait sous-tendu par une crise présupposant un aboutissement.

La composition de ce récit en matière d'unités séquentielles n'est que l'agencement de petits faits d'une existence « sans éclat » et où émergent, toutefois, deux événements auxquels le lecteur ne s'y est pas préparé que sont : « l'explosion dans le métro » ; et « l'assassinat » non « prémédités » par le texte, et qui, du fond en comble, change de ton sans pour autant dramatiser les situations.

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 217.

Nous pouvons remarquer que la logique de notre roman est purement chronologique. La notion de début, de milieu et de fin n'y est pas. L'agencement des événements obéit à une logique « externe » plutôt qu'« interne<sup>208</sup> »

La suite des faits est une juxtaposition de séquences qui, sans cette logique temporelle et l'unité du personnage, serait incongrue et disparate. Les deux événements (l'explosion et le meurtre), ressemblent plutôt à des « coups de théâtre », dans ce sens où le lecteur ne s'y attend pas. Les séquences qui sont censées les préparer sont absentes et le narrateur n'y fait, et en aucune façon, d'allusions.

La structure du récit en question, loin de répondre à une logique d'*avant* et d'*après*, est plutôt temporelle, il n'existe pas de *consécutif* et de *conséquent*, le premier étant défini par Genette comme la suite chronologique des faits et le deuxième comme le rapport de détermination entre deux ou plusieurs faits : « Le consécutif : Dans le récit [...] il n'y a pas de succession pure : le temporel se pénètre immédiatement de logique, le consécutif est en même temps du conséquent : ce qui vient après a l'air produit par ce qui était avant [...] Le consécutif : c'est le rapport classique entre deux actions dont l'une est la détermination de l'autre (mais ici encore, symétriquement et inversement au rapport précédent, le plus souvent, le lien causal se pénètre de temporalité)<sup>209</sup> »

Toutes les séquences ressemblent à des faits *volitifs*, le volitif étant la déviation du rapport qui existe entre les faits : « Le volitif : [...] le rapport peut dévier, la volonté peut être coupée de son accomplissement (vouloir s'habiller et ne pas le faire), si un incident venu d'une autre séquence trouble le devenir logique de la première (l'important pour nous est que cet incident est toujours noté)<sup>210</sup> »

---

<sup>208</sup> C'est dire que loin d'obéir à une logique (habituelle) des récits, le roman s'inscrit dans une cohérence de notre monde, qui est d'ordre temporel, secondée par l'unité de l'histoire, c'est-à-dire l'histoire d'un seul personnage.

<sup>209</sup> ANGELET, C, et J. HERMAN, *op. cit.*, pp. 212-213.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 213.

Comme il arrive, parfois, qu'une action ne soit pas accomplie, comme dans le cas où Zoheir s'achète un sandwich qu'il ne mange pas.

Ce qui semble vraiment assurer la cohérence, cependant, c'est le *duratif*, c'est-à-dire la cohérence et les démarcations des débuts et des fins des séquences et des épisodes, comme le précise Genette : « Le duratif : Après avoir noté le commencement ou la durée d'une action (ou d'un état), le discours note son interruption ou sa cessation [...] c'est la banalité même de ces suites qui est signifiante ; car, s'il arrivait au récit de ne point noter la fin d'un état ou d'une action, il se produirait un véritable scandale narratif : la notation d'interruption apparaît une véritable contrainte de la langue narrative <sup>211</sup>»

Outre le *duratif*, ce qui semble, par ailleurs, assurer la cohérence du récit, c'est l'*équipollent*, car toutes les actions sont menées à leurs bouts: l'équipollent étant une suite d'implications logiques comme le fait de répondre aux questions d'autrui : « L'équipollent : un petit nombre de suites [...] ne font qu'accomplir des oppositions inscrites dans le lexique ; ainsi de questionner/ répondre ; les deux termes sont [...] liés par un rapport logique d'implication simple<sup>212</sup> »

La structure dans le roman répond à une logique purement chronologique, dans ce sens que la succession des faits obéit à un ordre temporel. *À l'ombre de soi* est un fragment d'une existence avec tout ce que la conscience du personnage-narrateur nous donne à percevoir, et qui, s'abstenant de tout commentaire, convie le lecteur à penser ce monde par lui-même, car interpréter, c'est justifier, et donc, donner un sens : la vie est un mystère, voilà ce dont Zoheir est sûr. Le monde est d'autant plus incompréhensible que tragique : Zoheir ne cesse d'éprouver nausées et souffrances face à une existence dont il ne sait trop quoi faire.

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, pp. 213-214.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 214.

## Tableau des unités séquentielles dans *Racaille*

Chapitre I	« la circoncision » p. 15-p. 21.
Chapitre II	« l'arrestation de Mohamed » p. 16-p.24.
Chapitre III	« dans la voiture des policiers » p. 25
Chapitre IV	« dans le bureau du Directeur », « dans l'asile » p. 29-p. 33.
Chapitre V	« dans l'asile » p. 39.
Chapitre VI	« dans l'asile » p. 43. « Le projet de quitter l'Algérie pour la France »
Chapitre VII	« Madame Jeanne », « l'amour » p. 43-44.
Chapitre VIII	« Mohamed poursuit sa mère » p. 49-p. 53. « à Molo puis au centre ville. » p. 53-54. « dans la cave », p. 54.
Chapitre IX	« prise de décision de l'immigration » p. 57. « discours sur la vie politique en Algérie » p. 59. « les suicides » p. 61-62. « l'état d'urgence » p. 62.
Chapitre X	« dans le train-Constantine-petite tante » p. 65-69.
Chapitre XI	« À Constantine » p. 71-74.
Chapitre XII	« À Alger-Chez le marabout » p. 75-81. 06 pages
Chapitre XIII	« Le procès » p. 87-94 07 pages
Chapitre XIV	« Alger »-« la connaissance de Moh » p. 95-101. 06 pages.
Chapitre XV	« Chez Moh » -« dans Alger » (le port) 103-104. 01 page. « dans la cabine du marin » - « dans le bateau » 105-110. 05 pages.
Chapitre XVI	« Dans le bateau » « A Marseille »- « le centre ville (le café) » p. 111-114. 04 pages.
Chapitre XVII	« Dans le jardin avec Alexandre » p. 115. « Chez Alexandre » p. 117. « Le suicide » p. 121.
Chapitre XVIII	« Au commissariat » 122- « En ville » 125.
Chapitre XIX	« La gare » 133. « Dans le train » 134. « Au commissariat » 135.
Chapitre XX	« Dans le centre de rétention » 139. « Dans l'asile » 154-155.

## Tableau des unités séquentielles *Le Complexe de Mohamed*

Chapitre I	« L'isolement » p. 14. « L'accident » p. 20.
Chapitre II	« Dans la clinique de Chloé » p. 21.
Chapitre III	« Dans la voiture de Chloé » p. 29. « Dans le bar » p. 31. « Discussion sur la psychanalyse » p. 38.
Chapitre IV	« Chez Chloé » p. 39. « La discussion sur le roman » p. 40. « L'ex de Chloé » p. 44-47.
Chapitre V	« Chez lui » « la nouvelle de la mort de son père. » p. 49. « Dans l'hôpital » p. 50. « Les souvenirs » (le père) p. 51-54.
Chapitre VI	« Mohamed chez lui à Skikda » p. 55. « Avec Djamel » p. 64.
Chapitre VII	« Au centre ville » p. 65. « Dans la plage avec Salim » p. 68.
Chapitre VIII	« Chez lui, la mère de Sofiane » p. 71-« chez sa grand-mère » p. 79.
Chapitre IX	« Chez lui » p. 81. « Mina, l'anniversaire » p. 86.
Chapitre X	En route pour l'aéroport p. 87.- Discussion sur le voile p. 96.
Chapitre XI	« La connaissance de Gilles » p. 97-102. « L'expulsion » p. 102-108.
Chapitre XII	« L'enterrement » p. 109-113.
Chapitre XII	« Dans l'asile » p. 115-124.
Chapitre XIV	« De retour à Paris » p. 125-130.
Chapitre XV	« L'accouchement » 131-136.
Chapitre XVI	« La visite de Chloé » p. 137-140 « Chez l'analyste » p. 140-142.

Pour mieux comprendre cette « acorrélation », analysons les épisodes dans chacun des romans et voyons de près le nombre de pages correspondant à chaque épisode.

## Tableau des épisodes dans *À l'ombre de soi*

Chapitres	Épisodes	Nombre de pages
<b>Chapitre I</b>	« La sortie de prison- dans le bureau de greffe» pp. 07-11.	04
	«Dans le café- À la sortie» pp. 11- 15.	04
	«Dans le bar- Dans la rue» pp. 15-26.	11
<b>Chapitre II</b>	«Dans l'appartement- au petit matin» pp. 31- 47.	16
	«Dans la voiture de Laure- Dans la gare (le compartiment) » pp. 51-53.	02
<b>Chapitre III</b>	«Chez Georges- à midi» p. 57.	06
	«A Malesherbes- au carrefour St-Augustin» p. 63.	02
	«L'Opéra- le Grand boulevard» p. 64.	01
	«Le spectacle des marionnettes- le sandwich» p. 65.	02
	«Au faubourg St-Denis» p. 66.	01
	«La femme à la guitare» p. 67.	01
	«Dans le quai- Dans le train» p. 74.	06
<b>Chapitre IV</b>	«De retour à Maubeuge-le coup de fil» p. 75.	01
	«Dans la gare (l'errance) » p. 76.	01
	«Le boulevard (le couple) » p. 77.	01
	«Dans la librairie» pp. 77-80.	03
	«Dans la rue (attente) » pp. 80-89.	09
	«Chez les grands-parents- l'amour» pp. 90-112.	22
<b>Chapitre V</b>	«Petit déjeuner avec Laure» pp. 113-122.	09
	«Le trajet» p. 122.	01
	«Dans la gare» p. 123.	01
	«Dans la brasserie de la gare» p. 124.	01
	«La femme» pp. 125-127.	02
<b>Chapitre VI</b>	«L'errance dans la gare de Nord» p. 127.	01
	«Dans la seine» p. 128.	01
	«Dans le restaurant» pp. 129-133.	04
	«Sur le pont de La Douce Marie» p. 133.	01
	«L'homme aux courriers- le coup de fil de Feras» p. 134.	01
	«Dans le taxi- chez Feras» p. 135-139.	04
	«La soirée- dans la cave de Feras» p. 139.	01
	«Au cimetière Montparnasse» p. 141.	01
	«Dans le café» p. 142	01
	«Dans la rue» p. 143	01
	«L'explosion dans le métro» pp. 144-147.	03
<b>Chapitre VII</b>	«Dans l'hôpital» p. 147.	02
	«Les rêves» p. 149.	04
	«La consolation» p. 153.	03
	«La visite de Feras» p. 156.	08
<b>Chapitre VIII</b>	«La sortie de l'hôpital» p. 165.	01
	«Dans le taxi-la nausée» p. 165.	03
	«La manifestation- dans l'église St-Augustin» p. 168.	05
	«Dans la rue» p. 173.	01
	«Chez Georges» p. 174.	01
	«Le malaise de Danièle» p. 175-180	05
	«La réflexion sur le temps» p. 180.	03

	«L'amour» p. 183.	01
	«L'assassinat » p. 184.	01

### **Tableau des épisodes dans *Racaille***

<b>Chapitres</b>	<b>Épisodes</b>	<b>Nombre de pages</b>
<b>Chapitre I</b>	La circoncision	05 pages
<b>Chapitre II</b>	La rencontre avec Âmi l'Hadj- L'arrestation de Mohamed	05 pages
<b>Chapitre III</b>	Mohamed dans l'asile psychiatrique- Mohamed espionne sa voisine	01 page
<b>Chapitre IV</b>	Dans le bureau du Directeur de l'asile-dans le dortoir des malades-le discours de Lambardier- le projet de l'évasion	04 pages
<b>Chapitre V</b>	Dans le bureau du Directeur de l'asile-conversation sur l'association et le terrorisme	03 pages
<b>Chapitre VI</b>	Le discours de Mohamed sur l'Algérie, dans l'asile - l'évasion p. 39- p. 42.	04 pages
<b>Chapitre VII</b>	Sur madame Jeanne, sa mort, sur l'amour et la haine de l'Autre avec Âmi Lemrabette p. 43 – p. 48.	05 pages
<b>Chapitre VIII</b>	Mohamed suit une femme voilée et tombe sur sa mère- sur le prophète avec Âmi Lemrabette p. 49- p. 56.	07 pages
<b>Chapitre IX</b>	Mohamed vole l'argent de sa mère- (dans la maison de tolérance)- sur la montée de l'islamisme, le suicide des jeunes et la cellule d'urgence p. 57- p. 64.	07 pages
<b>Chapitre X</b>	Dans le train pour Constantine- sur les Constantinois et la petite-tante – sur le maraboutisme p. 65- p. 69.	04 pages
<b>Chapitre XI</b>	A Constantine, sur le maraboutisme p. 70- p. 74.	05 pages
<b>Chapitre XII</b>	A Alger, sur le maraboutisme (chez le marabout)- au centre d'Alger, sur le chômage, sur les martyres et De Gaulle p. 75- p. 84.	10 pages
<b>Chapitre XIII</b>	Le procès des leaders du FIS, l'histoire vieux moudjahid <sup>213</sup> p. 85- p. 94.	10 pages
<b>Chapitre XIV</b>	La rencontre de Moh Bensaïd, sur les beurs et la question de l'intégration p. p. 95-p. 102.	08 pages
<b>Chapitre XV</b>	La rencontre avec le marin –, sur Dieu - dans le bateau pour Marseille p. 102- p. 110.	08 pages
<b>Chapitre XVI</b>	A Marseille – dans le café et la dispute avec la serveuse, la « beurette » p. 111- p. 114.	04 pages
<b>Chapitre XVII</b>	La rencontre d'Alexandre dans le jardin public, chez Alexandre, sur les beurs avec l'ami d'Alexandre- le suicide d'Alexandre p. 115- p. 122.	08 pages
<b>Chapitre XVIII</b>	L'arrestation de Mohamed, au commissariat- lecture du magazine (où on critique l'islam)- la lettre pour Mus p. 123- p. 131.	08 pages
<b>Chapitre XIX</b>	Dans le train pour Pont-à-Mousson – l'arrestation (pour fraude), chez le juge p. 132- p. 138.	06 pages

<sup>213</sup> Nom algérien pour désigner les combattants de la guerre de libération.

<b>Chapitre XX</b>	Dans le centre de rétention de Nancy 139- 155.	16 pages
------------------------	--	----------

Le premier chapitre de *Racaille* est consacré entièrement à sa circoncision, dans le deuxième Mohamed, le narrateur nous parle un peu de lui, de Mustapha, son ami l'homosexuel et des Algériens qui s'entretient. Dans le troisième Mohamed est dans l'asile psychiatrique, ce chapitre est assez bref ; il y dénonce la répression de la politique algérienne et renoue avec l'un des tabous de la société arabo-musulmane, la sexualité dont ils sont privés, lui et son ami Mustapha, qui de temps à autre se contentent d'espionner une voisine, par la fenêtre, lors de son bain.

Le quatrième chapitre est une peinture de l'asile et des portraits des malades mentaux qui sont méprisés et maltraités par les infirmiers qui se contentent de leur donner une « piqûre rouge » pour pouvoir les calmer.

C'est dans le cinquième chapitre que Mohamed nous dévoile son projet en parlant au Directeur de l'asile, il voudrait créer une association afin de rapatrier les Harkis, les Juifs et les pieds-noirs d'Algérie. Le sixième chapitre correspond à la fuite de Mohamed de l'asile et l'émergence d'un personnage qui incarne le thème du mariage forcé, Malika en l'occurrence.

Dans le septième chapitre c'est au tour de Madame Jeanne de faire irruption dans le récit, c'est une personne qui est d'autant plus rejetée dans la société algérienne qu'il a fallu que plusieurs jours s'écoulent après sa mort pour que l'on découvre son corps dans son appartement. Dans ce chapitre Mohamed revient sur le thème de l'amour, l'antisémitisme et sur l'enseignement en Algérie qui apprend aux élèves la haine de l'Autre.

Dans le huitième chapitre Mohamed nous parle longuement de la sexualité, il poursuit une « jeune fille » en essayant de la courtiser, mais hélas ! C'est sa

mère<sup>214</sup>. Ensuite Mohamed nous parle de Âmi Lemrabette et de ce qu'il lui disait à propos de l'islam et la question des femmes.

Dans le neuvième chapitre Mohamed décide de quitter l'Algérie, il vole l'argent de sa mère, mais il va d'abord à la maison de tolérance à Constantine. Il nous parle ensuite de la montée de l'islamisme, le suicide des jeunes, le chômage et la cellule d'urgence.

Dans le dixième chapitre, il question d'anecdotes, cette fois c'est sur les Constantinois et leur façon de parler le Français. Dans le onzième Mohamed peint la ville de Constantine où les habitants sont en proie à la superstition et au maraboutisme. Il revient aussi sur la fête de l'Aid el kebir où il s'est sauvé avec le mouton qu'on allait l'égorger à cette occasion.

Dans le douzième, c'est la visite du marabout, à Alger, avec Mus, son ami et une longue discussion s'installe entre Mohamed et le marabout. Il question entre autre du procès « du siècle », comme le surnomme le narrateur, le procès des leaders du FIS le parti islamiste algérien.

Dans le treizième chapitre c'est au tour de Madame Boudiaf et du vieux qui font irruption dans le récit, Mohamed et Mus assiste au procès sans mot dire, la parole est cédée au vieux qui déplore l'état de l'Algérie. Le narrateur passe à la description d'Alger sous haute surveillance, atmosphère qui annoncerait une guerre imminente et qui justifierait son départ en France.

Dans le quatorzième chapitre Mohamed et Mus font la connaissance d'un certain Mohamed Bensaid, un beur ; et là s'installe un vrai dialogue entre ces derniers sur les beurs, leurs conditions en France et la question de l'intégration.

---

<sup>214</sup> La figure de la mère, ici, incarne tout le sexe féminin comme le disait Sarroub dans l'interview qu'il a accordée à la radio *FraceInter*, nous remarquons aussi qu'à chaque fois que le narrateur nous parle de sexualité il l'articule à celui de la religion, c'est dire que c'est la religion qui interdit la sexualité.

Mohamed, dans le quinzième chapitre passe la nuit avec le marin qui allait l'embarquer dans le bateau de marchandises à destination de Marseille, il s'entend avec lui sur la somme d'argent à le lui remettre pour passer clandestinement en France.

Au seizième chapitre Mohamed est à Marseille, il est face à un Noir qui voudrait l'agresser, puis il prend un café où la serveuse est une « beurette », cette dernière lui demande de prendre garde, le menace et le traite de vouyou, ce qui met Mohamed hors de lui.

Au dix-septième chapitre Mohamed fait la connaissance avec Alexandre, un alcoolique qu'il a rencontré dans un jardin public, il l'emmène chez lui où il lui présente un « beur » qui lui parle de la situation des « beurs » en France. Alexandre se suicide et les policiers arrêtent Mohamed. Au dix-huitième Mohamed est interrogé par les policiers, il est outré par la façon dont ils le traitent. Une fois dehors, Mohamed feuillette un magazine, il est fasciné par la liberté d'expression qui existe en France, il pense tout de suite à écrire à son ami Mus, qui, lui, est resté en Algérie, il lui fait part de sa satisfaction en France, cette lettre est une sorte d'opposition entre l'Algérie, où la liberté d'expression est réprimée, où les malades sont maltraités et une France libre et humaine.

Enfin dans le dix-neuvième Mohamed est arrêté par les contrôleurs dans le train, à défaut de billet, puis, il est emprisonné au centre de Nancy, Mohamed y devient fou.

### Tableau des épisodes dans *Le Complexe de Mohamed*

Chapitres	Épisodes	Nombre de pages
Chapitre I	L'isolement- l'accident p. 15- p. 20.	05 pages
Chapitre II	Dans la clinique de Chloé, sur la métamorphose de l'Algérie p. 21- p. 28.	07 pages
Chapitre III	Dans le bar, la connaissance de Patrick et d'Anne- sur la psychanalyse p. 29- p. 38.	10 pages
Chapitre IV	Chez Chloé, sur l'amour – le projet de Mohamed d'écrire une histoire d'amour, sur leur ex-compagnons p. 39- p. 48.	10 pages
Chapitre V	Mohamed dans son appartement - La nouvelle de la mort de son père- sur son père (souvenirs d'enfance) p. 49 - p. 54.	06 pages
Chapitre VI	Dans l'aéroport d'Alger-dans le restaurant, sur l'islamisme (souvenirs) rencontre de Djamel, son ami p. 55- p. 64.	10 pages
Chapitre VII	A Skikda, au centre-ville (la métamorphose) – souvenirs et anecdotes sur les terroristes p. 65 - p. 70.	05 pages
Chapitre VIII	Chez Mohamed sur l'attentat qu'a subi Sofiane, son ami d'enfance, sur l'école- Mohamed chez sa grand-mère, sur le maraboutisme p. 71-p. 80.	09 pages
Chapitre IX	Souvenir de Mina et de l'anniversaire de Mohamed p. 81- p. 86.	06 pages
Chapitre X	Mohamed cherche Chloé à l'aéroport d'Alger (la métamorphose)- près de l'université (la manifestation contre le port du voile)- dans le restaurant p. 87-p. 96.	10 pages
Chapitre XI	A Skikda, sur Gilles, la psychanalyse et l'expulsion de Mohamed p. 97- p. 108.	11 pages
Chapitre XII	L'enterrement p. 109- p. 114.	05 pages
Chapitre XIII	La visite de l'asile avec Chloé et Gilles-sur quelques cas pathologiques des patients (celui de Mohamed Fifaoui et d'autres) p. 115- p. 124.	09 pages
Chapitre XIV	De retour à Paris- chez Mohamed, dans le bar p. 125- p. 130.	05 pages
Chapitre XV	L'accouchement de Chloé p. 131- p. 136.	05 pages
Chapitre XVI	Chez Mohamed-chez le psychanalyste p. 137-142.	05 pages

Comme on le constate dans le tableau ci-dessus *Le Complexe de Mohamed* est constitué de seize chapitres. Dans le premier Mohamed décide de s'absenter, son isolement dure des années, à peu près de dix années, il ne sort que pour faire les courses ou quand il visite son psychanalyste, à la fin de ce chapitre Mohamed est renversé par une voiture, il perd conscience et l'ambulance l'emmène dans la clinique de Chloé.

Dans le deuxième chapitre Mohamed reprend conscience et Chloé lui apprend la métamorphose de l'Algérie et le progrès qu'a connu ce pays.

Le troisième est de l'ordre de l'« anecdotique », Mohamed accompagne Chloé au restaurant qu'elle a l'habitude de fréquenter, ces derniers dînent avec des copains de Chloé, Anne et Patrick, dont Mohamed n'apprécie pas trop le comportement. Un autre sous-thème y est développé, mais assez brièvement, c'est celui qui remet en cause les théories de Freud, Mohamed revient, à la fin de ce chapitre sur comment il a fait la connaissance de Chloé. Nous nous devons de signaler que ce chapitre n'a pas de corrélatif dans la suite de l'histoire et pour ainsi dire ne relate que des scènes banales qui n'ont pas de lien direct avec l'Action qui, à l'instar du premier roman de Sarroub, n'existe pas vraiment.

Dans le quatrième chapitre Mohamed est chez Chloé, il enchaîne avec des propos sur l'amour, qui auraient valeurs de « maximes » :

« Le pire qu'on puisse faire à une personne qu'on aime, et qu'on veut garder auprès de soi, c'est de l'aider et de lui rendre service sans qu'elle n'ait rien demandé. Quand on aime, on fait souvent n'importe quoi, et quand on n'aime plus, on finit par faire à peu près n'importe quoi aussi.»  
p. 39.

Ensuite, Mohamed nous fait part de ses intentions d'écrire un roman sur Chloé : « une histoire d'amour spéciale que personne n'aurait jamais écrite. » p. 40. Et ses souvenirs avec cette dernière, avec des anecdotes qui s'étendent sur plusieurs pages. Puis, Chloé revient sur ses mésaventures avec son ex. dont elle se sépare parce qu'elle le trouve trop serein, alors elle commence à l'agresser « sans raison », dit-elle.

Dans le cinquième chapitre Mohamed apprend la nouvelle de la mort de son père en Algérie. Cette nouvelle permet au narrateur de renouer avec son discours de dénonciation, sur la vie en Algérie et structurellement elle lui sert de prétexte

pour visiter l'Algérie. La mort du père signifie, dans le roman, le retour au pays natal.

Au sixième chapitre Mohamed est à l'aéroport d'Alger et prend conscience que ce que lui disait Chloé à propos de la métamorphose de l'Algérie est bien vrai. Sur son chemin pour rentrer chez lui, il y a bien des signes qui le montrent, notamment le mode de vie des Algériens. Mohamed revient encore une fois sur les débuts de la guerre civile en Algérie. Autant de souvenirs et réminiscences qui renouent avec l'état de l'Algérie aux années 80-90, puis ceux de son enfance suite à la rencontre d'un ami d'enfance, Djamel Boudjnah, Mohamed revient sur la famille Boudjenah pour relater quelques anecdotes relatives au divorce de Monsieur et Madame Boudjenah. La parole ensuite est cédée à Djamel qui, à l'instar de Chloé, revient sur l'histoire de l'Algérie pendant la guerre civile.

Au septième chapitre, Mohamed, le narrateur revient succinctement sur le passé, puis, comme confirmer les dires de Chloé quant à la métamorphose de l'Algérie, il nous brosse un portrait d'une Algérie nouvelle telle que Chloé la lui avait décrite avant de rentrer en Algérie.

Le huitième chapitre est un prétexte qui permet à l'auteur de revenir à l'histoire de l'Algérie pendant ce qu'on appelle la « décennie noire ». Un personnage y fait une petite irruption, c'est la voisine de Mohamed qui discute avec sa mère, dans la cuisine. Mohamed, alors, est chez lui, il profite en tant que narrateur pour nous relater un peu ses souvenirs d'enfance avec Sofiane, le fils de la voisine, des souvenirs qui sont autant de prétexte afin de nous donner à voir un peuple déchiré ; Sofiane est mort suite à un attentat terroriste, « dans le bus de la fac ». Mohamed y revient aussi à la violence qu'exerçaient alors les enseignants algériens sur les enfants, comme il revient aussi au thème du maraboutisme suite à la visite de sa grand-mère, qui dénonce à son tour cette pratique.

Le neuvième chapitre est consacré entièrement à ses souvenirs d'enfance, notamment à celui de Mina, la petite fille qu'il aimait et à qui il lui avait écrit des poèmes.

Dans le dixième chapitre Mohamed reçoit Chloé à l'aéroport d'Alger. Ce chapitre permet à l'auteur, par le biais du chemin de retour de l'aéroport à la maison des parents de Mohamed, de faire un tour au centre ville et par là même de peindre un Algérie métamorphosée, selon un modèle occidental et laïque. Devant l'université, on manifeste contre le port du voile, ce qui engage la discussion sur le ce dernier par le narrateur et Chloé.

Mohamed profite pour traiter dans le onzième chapitre d'un autre sujet tabou, à savoir l'homosexualité avec un personnage, c'est son ami Gilles, le psychanalyste, comme il profite, entre autre, pour revenir à sa situation en France et à l'histoire de son expulsion et le soutien de Gilles grâce à qui on lui a régularisé sa situation en France.

Le douzième chapitre est très bref, il fait trois pages et est consacré à l'enterrement du père<sup>215</sup> de Mohamed. Dans le treizième, Gilles et Chloé, les psychanalystes, accompagnés de Mohamed, visitent un asile psychiatrique. Le Directeur de l'asile leur fait par de quelques cas pathologiques dont celui de Mohamed Fifaoui, un journaliste expulsé de France à cause de ses « tapages médiatiques » et le cas de Fatiha Lamara.

Le quatorzième chapitre relate le retour à Paris de Mohamed, il est chez lui et il lit ses correspondances qu'il avait abandonnées pendant longtemps. Dans le quinzième, c'est l'accouchement de Chloé, ce chapitre est aussi bref que le quatorzième et le seizième. Dans ce dernier, qui clôt le récit Mohamed est avec

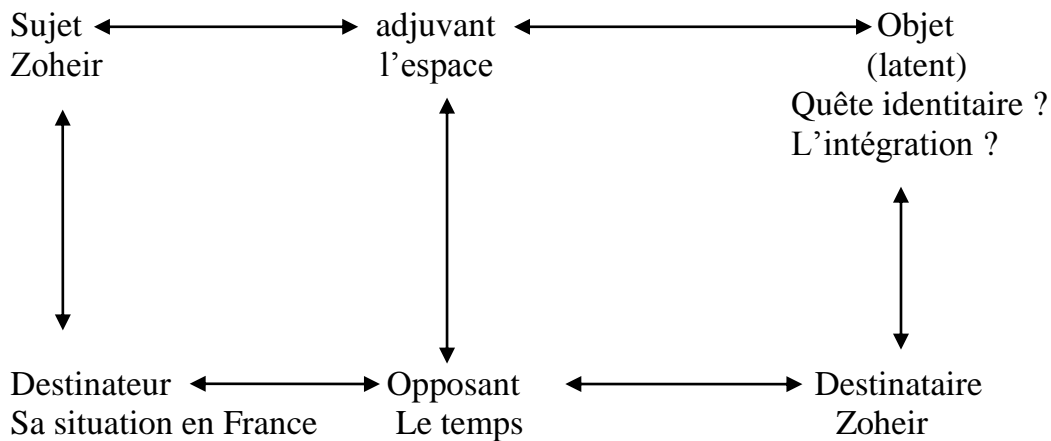
---

<sup>215</sup> Le père de Sarroub est un ingénieur, il n'est pas croyant. Il est de nationalité française. Sa mère, Louisa, en revanche est croyante.

Chloé, ils s'interrogent sur le lieu où ils puissent vivre, s'ils doivent rester en France ou rentrer en Algérie et du moment qu'il n'y a pas de différence, aux yeux de Mohamed entre la France ou l'Algérie après sa métamorphose, celui lui importe peu.

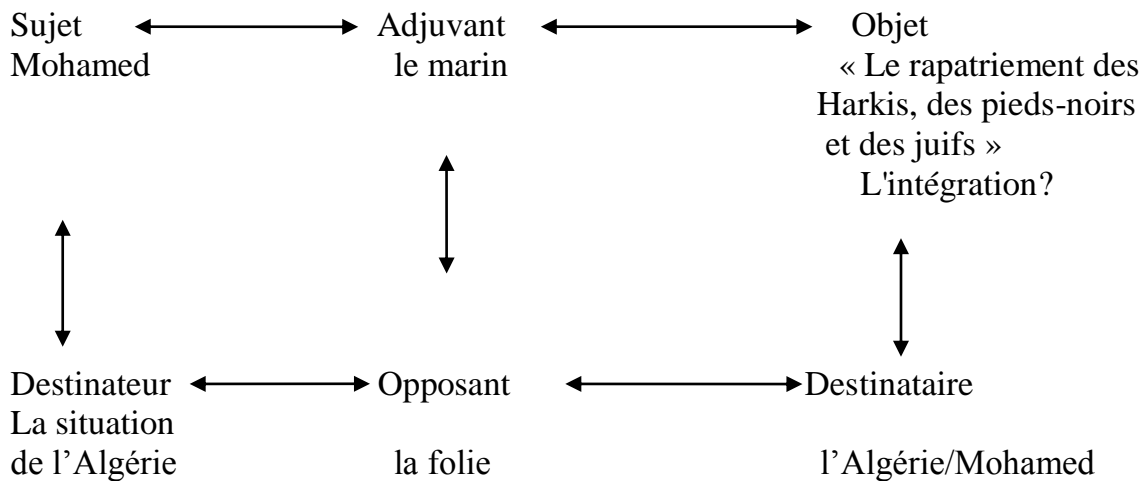
## 2. Schémas actantiels des romans

### Schéma actantiel *À l'ombre de soi*



Comme nous l'avons souligné auparavant, il est difficile de parler de quête s'agissant de la littérature "sarroubienne". L'application du schéma de Greimas quant au premier roman donne à voir structure qui répond beaucoup plus à une logique chronologique qu'à une logique du récit. Zoheir n'a pas de quête ou du moins elle demeure latente dans la mesure où il ne nous fait pas part de ses intentions et des objectifs de ses actions.

### Schéma actantiel *Racaille*

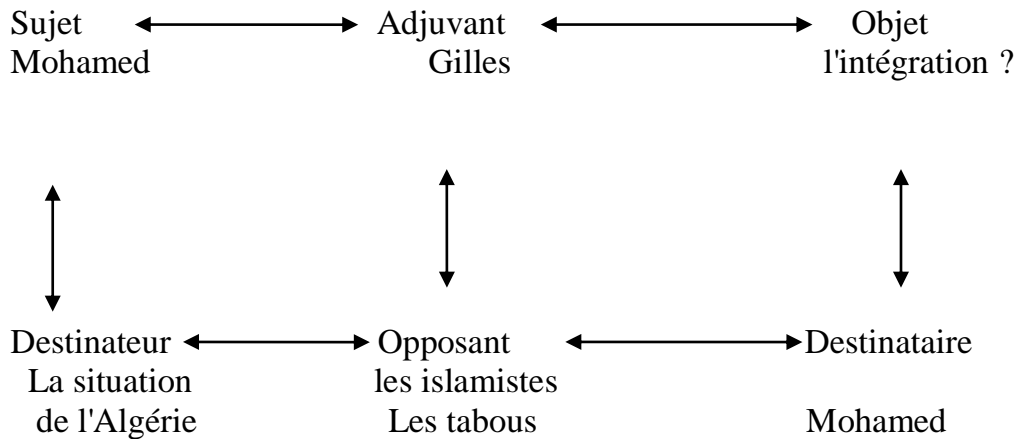


La quête dans *Racaille* est la plus explicite et la plus claire des trois romans de Sarroub. Toutefois elle demeure inaccomplie. Rappelons que le personnage principal de ce roman, Mohamed compte rapatrier, comme il l'énonce clairement dans ce passage, les pieds-noirs, les juifs et les harkis :

« C'est devenu un pays de fous, Mus. T'es témoin. Mais ne t'inquiète pas. Nous allons partir et nous serons des artistes. On n'a rien à faire ici. Pour l'instant, ce pays appartient à une poignée de merdeux, c'est le leur, ce n'est pas le nôtre. Et il faudra le sauver. Pour ça rassure-toi, j'ai mon idée. Je ne lui ai pas encore avoué ce que j'avais dit au directeur de l'asile. Mon idée de rapatrier les pieds-noirs, beaucoup de juifs et des harkis.» *Racaille*, p. 62-63.

Autre quête que l'on pourrait encore ajouter à la première est celle de vivre en France, pays de « liberté » comme le conçoit Mohamed, car commente-t-il à la fin du roman : « Je n'en croyais pas mes yeux, à l'idée qu'on pouvait critiquer l'islam ouvertement, sans rien lyncher, et j'ai senti à quel point il faisait bon de vivre ici. » p. 126.

## Schéma actantiel *Le Complexe de Mohamed*



La quête dans *Le Complexe de Mohamed* reste indéfinie, Mohamed n'accomplit aucune action et demeure passif, tous les épisodes analysés auparavant montrent que tout ce que fait ce protagoniste c'est s'enfermer pendant plus de dix ans, raconter des souvenirs et surtout écouter, écouter Chloé qui lui parle de la métamorphose de l'Algérie.

### 3. *Style de l'auteur*

Sarroub ne conçoit pas de plans prédéfinis à ses romans avant de les entamer. C'est *La Nausée* de Sartre<sup>216</sup> qui a déclenché chez Sarroub l'envie d'écrire<sup>217</sup>, jamais, me confie-t-il un jour, je n'aurais pensé à l'écriture sans la lecture de ce roman qui l'avait intensément marqué.

Parler de style, c'est parler des choix des mots, la façon dont on s'empare du langage afin que la pensée et les sentiments y prennent corps. Ainsi, s'interroger

<sup>216</sup> Chez Sarroub, on trouve un grand cadre avec la photo réelle de Sartre qu'une amie le lui a offerte.

<sup>217</sup> Quand je l'ai interrogé sur l'écriture il m'a répondu qu'il estime que c'est un exercice assez « pénible », mais la fin d'un roman lui procure un plaisir « immense ». Il trouve qu'il est impossible d'écrire chez lui, il doit s'isoler pour écrire. *A l'ombre de soi* a été écrit dans un village dans La Drôme, près de Montpellier, dans une maison appartenant à ses amis, chez lesquels il a rencontré Chloé. C'est l'édition Gallimard qui lui loue des appartements au bord de la mer en Tunisie ou au Maroc, un qu'il a beaucoup admiré.

du style de Sarroub, c'est s'interroger sur les spécificités de sa « parole » et donc, dans notre cas, son écriture. C'est tout l'objet de la troisième partie de cette thèse, seulement nous étendons notre analyse au-delà du simple style, en tant que choix des mots. Il sera question du ton, de la place de l'humour et de sa nature et, surtout, du « mode d'emploi » des éléments du récit qui constituent tout univers romanesque, à savoir, narration description, structure, thèmes, etc. En d'autres termes, il s'agit de répondre à la question : comment Sarroub parvient à tenir son lecteur en haleine, comment l'invite-t-il à lire davantage<sup>218</sup> ? Est-ce parce que Sarroub traite de l'interdit en assaillant les symboles sacrosaints de l'Islam, la politique, ou en traitant de la sexualité ?

Nous trouvons dans l'épigraphe de *Racaille* une citation qui a trait à l'écriture qui n'a pas, selon HUGUES VOLLANT que Sarroub cite, un effet thérapeutique: « Celui qui espère (ou redoute) un petit effet thérapeutique grâce à l'écriture n'a rien compris à l'écriture. »

D'après l'auteur lui-même, rien ne le prédestine à être écrivain, Sarroub voulait devenir chanteur. Ainsi répond-il quand l'animatrice de l'émission de la radio *France Inter* lui demande quel était son rapport à l'écriture :

« Moi, j'aurais aimé faire autre que d'écrire des livres, j'aurais aimé écrire des disques par exemple parce que j'aime beaucoup la musique... je chantais avant, j'ai raté une vocation, je suis arrivé à l'écriture par accident parce que je n'avais que ça<sup>219</sup>. »

Dans l'une des citations que l'on trouve au début de son deuxième roman *Racaille*, il évoque l'écriture dans ces termes, en citant Hugues Vollant : « Celui qui espère (ou redoute) un petit effet thérapeutique grâce à l'écriture n'a rien compris à l'écriture. »

L'un des traits marquants de l'écriture "sarroubienne" est le style direct. Le dialogue est omniprésent dans les trois romans respectifs de cet auteur.

---

<sup>218</sup> Dans des forums de lecture, beaucoup de lecteurs disent avoir lu ses romans d'une seule traite.

<sup>219</sup> Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, déjà citée.

Il adopte l'*axe vertical*<sup>220</sup> dans la plupart du temps et ce afin de se distancier par rapport au discours du vieux, en d'autres termes, des sages, comme nous l'avons vu précédemment dans le troisième chapitre de la première partie, car c'est ainsi, semble-t-il la fonction de cet axe dans le roman selon F. Berthelot:

"Ainsi, maître et valet, officier et soldat, riche et pauvre, établissent dans l'univers Romanesque une série d'axes verticaux où l'inégalité devient structurante. Selon que l'harmonie règne ou non entre eux cette inégalité engendre soit des fonctionnements complémentaires soit [...] différentes sortes de conflits. La hiérarchie entre deux personnages toutefois peut s'établir sur des critères autres que sociaux. Par exemple la connaissance—thème littéraire s'il en est—qui constitue le ressort majeur des romans à caractères initiatique. Lorsque le héros en quête de savoir prend conseil d'un sage, il se positionne vis-à-vis de lui en inférieur, dans le but, sinon de s'élever jusqu'à son niveau, du moins de se dépasser lui-même."<sup>221</sup>

Le style direct a aussi pour fonction de traduire la volonté de l'auteur de s'effacer au profit d'un rapport direct qu'il entend installer entre le personnage et le lecteur. Cela se confirme par le rapport d'*Accord* ou de *désaccord* qui nous permet de passer au discours du narrateur au discours de l'auteur :

" Le style direct, qui correspond au dialogue proprement dit, vise au contraire à supprimer la distance narrative, les personnages s'exprimant alors sans la médiation du narrateur, censé transmettre leurs propos sans les altérer [...] pour transmettre les propos des personnages, l'auteur dispose de plusieurs styles [...] qu'il varie selon la proximité qu'il entend créer entre eux et le lecteur." BERTHELOT, Francis, *Paroles et dialogue dans le roman*, Paris, Éd. Nathan, 2001, p. 143.

Nous remarquons qu'après tout dialogue le narrateur intervient afin d'approuver ou désapprouver ce qui vient d'être dit par l'un des personnages.

---

<sup>220</sup> "Axe vertical : il correspond à la différence hiérarchique ou à l'égalité qui existe entre eux", BERTHELOT, Francis, *Paroles et dialogue dans le roman*, Paris, Éd. Nathan, 2001, p. 9.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

L'un des caractères de l'écriture de Sarroub est l'ironie<sup>222</sup>, le ton ironique est présent surtout dans les deux derniers romans de cet écrivain. Nous ne savons pas, toutefois, si nous pourrions parler d'ironie ou d'humour, car nous avons employé le terme ironie plutôt qu'humour, car l'auteur se soustrait d'une part du système de valeurs auquel il appartenait, par ses origines, et de l'autre il adhère à un autre système de valeurs qui est celui de l'Autre, car « pour comprendre si un énoncé est ironique, il faut tout d'abord cerner l'ethos et les intentions de l'auteur. » Hamon (1996). Il en va de même pour Maria Constantinou : « L'ironie comme figure discursive, n'est pas de l'ordre de la langue mais de l'ordre du discours. Elle est donc affaire subjective impliquant par là même un sujet-énonciateur (l'écrivain) qui la reçoit <sup>223</sup>»

Fontanier définit l'ironie comme suit :

« [...] consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même avec avantage; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves. »

Exemples:

« Je me suis dit que ça devait être un sacré coup de mauvais sort qu'il a reçu, un mauvais sort costaud et difficile à déceler. » p. 68.

« Les rues étaient parsemées d'affiches municipales annonçant le procès du siècle, et invitant tous les Algériens à y assister, sauf les juifs et les kabyles bien sûr. » p. 85.

---

<sup>222</sup> L'humour est très présent dans l'œuvre de Sarroub qui entend aussi distraire son lecteur par le rire.

<sup>223</sup> Maria Constantinou (Nicosie), « Traduire l'ironie. L'exemple d'une œuvre romanesque de N. Kazantzaki et ses traductions française et anglaise », in *Linguistik online*, n° 31, p. 2.

L'auteur recourt souvent dans son écriture à des figures simples, réduite le plus souvent à la simple comparaison ou à la métaphore, mais le lecteur se voit parfois face à des tournures assez originales telle cette phrase où le narrateur répond, quand on lui avait demandé si l'asile était loin, par : « [l'asile psychiatrique] de mon quartier, il est à peine à quelques mots d'amour à pied. » *Racaille*, p. 25.

Il ressort de l'étude du style de Sarroub que l'œuvre recouvre un langage qui a les mêmes caractéristiques linguistiques de l'oral. Le registre de langue est familier, parfois argotique, et ce en fonction du statut social des personnages qui prennent la parole dans le roman. Là encore nous pourrions dire que c'est dans un souci réaliste. Tout devrait paraître vraisemblable, même si l'auteur nous fait part, parfois, de situations malséantes.

Les phrases dans le roman sont, à l'instar des phrases d'Hemingway ou de Camus, brèves, parfois inachevées et qui exprimeraient un silence incompréhensible. Ce langage objectif nous laisse aussi comprendre la volonté de l'auteur de porter l'intérêt au discours et à la peinture de la réalité de la manière la plus claire et la plus sobre possible.

Ce qui saute aux yeux, s'agissant du style de Sarroub, c'est l'omniprésence de l'oxymore et l'antithèse. Le roman, pour ainsi dire, cultive le paradoxe, la contradiction et c'est ce qui ébranle même, en plus de l'anti-structure qui constitue la macrostructure du récit, la structure de la microstructure qui est celle des petites unités que sont les phrases.

Les phrases dans l'œuvre de Sarroub sont simples et assez courtes dans leur majorité, à l'instar du passage ci-dessous, extrait de *Racaille*, au tout début du roman, il s'agit de la scène de la description/narration de la circoncision :

« C'était mon tour. On m'a allongé sur la table de la salle à manger brutalement. Ils étaient une dizaine autour de moi. Deux hommes me tenaient les jambes, un cousin et un voisin. Derrière ma tête, un autre cousin, très moche me tenait le bras gauche et à ma droite, mon père, dont je ne voyais pas le visage, me tenait le bras droit. C'était le seul qui ne me faisait pas mal. Mais je sentais qu'il avait peur. Mon peur avait une trouille monstre du sang.» *Racaille* p. 15.

Dans *Le Complexe de Mohamed*, nous rencontrons le même type de phrases simples et « objectives », ainsi dans la première partie du roman, Mohamed nous relate un peu son train de vie :

« Je n'avais que l'avenue à remonter. Il y avait toujours une queue de trois cents mètres. On attendait tous sans broncher. Même là je ne discutais avec personne. Mes vêtements, je les achetais chez Emmaüs. »  
*Le Complexe de Mohamed* p. 17.

Le style sinon le plus dominant, tout au moins souvent présent, voir omniprésent dans toute l'œuvre de Sarroub et le style direct, ce qui nous permet de dire que ce qui prime pour ce dernier est le discours plutôt que le récit en tant que tel.

L'analyse de la structure révèle que l'œuvre de Sarroub ne répond pas aux schémas classiques des récits ou du roman en tant que tel dans la mesure où l'intrigue est quasiment absente dans les trois romans objets de notre recherche. Il s'agit certainement de trois récits cohérents, mais cette cohérence tient beaucoup plus logique chronologique plutôt qu'à la logique du récit, c'est-à-dire au *holos*, qui serait assuré par un début un pendant et une fin. Aucun épisode comme nous l'avons montré dans notre analyse n'a de corrélat ou de correspondant dans la suite de l'histoire.

La dernière partie de notre thèse a exploré l'univers romanesque "sarroubien" en tant que tel. Nous avons vu comment les différents éléments du récit, à savoir la narration, la description, l'espace, le temps, la structure et les personnages se conjuguent afin de se soumettre au discours de la dénonciation et la peinture des deux espaces, objets de l'opposition Occident / Orient.

Les personnages prennent la parole à tour de rôle même ceux qui n'y font qu'une brève irruption dans la fiction et tout dans l'œuvre de Sarroub devient un prétexte à la dénonciation. L'analyse spatiotemporelle révèle l'ancrage dans la réalité de cette œuvre qui entend rendre compte d'une conjoncture bien déterminée, c'est celle de l'Algérie de la guerre civile et la France de "la crise identitaire et la question de l'intégration". Ainsi s'explique le choix de l'"antistructure", dans ce sens où le romancier devient chroniqueur, mais à sa manière, en manipulant la réalité, la modelant dans une écriture romanesque où l'humour et l'ironie trouvent leur place. En usant de tout ces "ingrédients, K. Sarroub a su donné naissance à un "discours romanesque" qui réussit à tenir le lecteur en haleine en mêlant drôlerie, grotesque et idéologie.

## *Conclusion*

La figure ou la représentation de l'immigré dans l'œuvre de Sarroub est celle du « beur » qui, contrairement aux personnages que l'on rencontre habituellement dans les œuvres qui les mettent en scène, se détache de son identité afin de s'assimiler à l'Autre, à l'Occidental, au Français en l'occurrence.

A première lecture des trois romans de Sarroub, le lecteur s'aperçoit qu'il s'agit de personnages-immigrés pas comme les autres, c'est-à-dire de personnages qui ne soulèvent pas de problèmes de « désolation », de « dépaysement » ou de « déchirement », encore moins de déculturation ou d'acculturation, mais qui désirent être dans la « peau » de l'Autre, en faisant table rase de tout ce qui constitue leur identité propre.

L'œuvre de Sarroub traite de la confrontation entre l'identité et l'altérité dans le paradoxe. Ne trouvant pas sa place dans la société française, Zoheir, le personnage principal du premier roman *A l'ombre de soi*, se met à errer dans un monde absurde et méconnaissable. Sa figure est celle du délinquant qui vient de sortir de prison. Cette situation est vécue comme une absurdité. Ce personnage tente de se fondre dans la société française, mais en vain.

Le deuxième roman *Racaille* traduit le désarroi de Mohamed en faisant référence à l'histoire des émeutes en banlieues et le rejet explicite de la communauté étrangère par les Français. Composé de vingt chapitres, répartis sur 155 pages, *Racaille* offre un plaisir incessant de lecture. Violent, drôle et cru, *Racaille* est un roman traversé par la rage de vivre d'un personnage qui a du mal à se retrouver dans un monde arabo-musulman répressif sur tous les plans et un « rêve français » qui n'est qu'un mirage, Mohamed fait tout pour s'intégrer dans la société française qui, au final, le rejette.

Le troisième, quant à lui, conçoit ce rapport comme harmonieux et sans incident. Mohamed partage le même espace que les Français, et cette harmonie se retrouve au sein de la famille, en ce sens que l'union des deux communautés, française et maghrébine, laisse entendre que les personnages sont issus de

mariages mixtes.

Mohamed, dans *Le Complexe de Mohamed* est un homme étranger à sa famille, à l'amour, à la vie, à la mort, bref à tout. Toutefois, il n'est pas étranger à lui-même, puisqu'il a coupé les ponts avec tout le monde, sauf avec son psychanalyste. Mohamed est un personnage sur qui les événements semblent glisser sans jamais l'affecter. On a droit à un personnage complètement atypique ; quelqu'un qui ne réfléchit pas, qui n'a pas de remords, complètement bizarre. C'est court mais c'est puissant. On découvre d'autres sens à chaque relecture. La psychanalyse est beaucoup plus présente que ce qu'en dit l'auteur.

Bien que les trois romans de K. Sarroub ne constituent pas une trilogie, à proprement parler, ils n'en demeurent pas moins corrélatifs. Ces trois romans sont intimement liés, par les thématiques abordées, mais aussi et surtout par la technique narrative, qui fait le style de K. Sarroub. Ce dernier adopte une progression à thèmes croisés. Son texte est tel un appareil générateur de thèmes qui se renouvellent sans cesse. Il rompt avec les canons esthétiques traditionnels dans la mesure où les schémas narratifs des trois romans respectifs sont dépourvus de début, de milieu et de fin, du point de vue de la logique du récit. Il s'agit d'un style répondant beaucoup plus au code oral qu'à l'écrit, les phrases sont assez courtes, assez objectives et les récits sont réalisés à base d'anecdotes et de souvenirs, mais aussi et surtout de discours, tout cela dans l'humour et parfois dans l'ironie.

L'œuvre de K. Sarroub est en effet un réquisitoire contre les modes de vie et de pensée arabo-musulmans. Les trois sujets de prédilection dans l'œuvre de Sarroub sont les trois sujets tabous dans le monde arabo-musulman, à savoir la religion, l'islam en particulier, la politique et la sexualité ; ces thèmes reviennent d'un roman à l'autre avec une récurrence obsessionnelle.

Tout dans l'œuvre de Sarroub est prétexte à la dénonciation. Ainsi les thèmes, les personnages, la description, la narration et même la structure remplissent

d'autres fonctions que celles qui sont reconnues par les théoriciens et les critiques. Nous avons affaire, s'agissant de l'œuvre de Sarroub à un univers romanesque assez singulier et où il ne s'agit pas de s'identifier au personnage ni de péripéties susceptibles de créer le suspens. Les romans de Sarroub réussissent à tenir le lecteur en haleine grâce aux sujets abordés, tabous pour leur majorité. Tout est sujet à la dérision et au sarcasme. Sarroub n'épargne personne, même ses proches sont ridiculisés. Le ridicule est l'un des traits principaux, voir les plus essentiels de l'écriture sarroubienne.

Sarroub, tout comme Mohamed, le personnage principal de *Racaille*, justifie son immigration par sa recherche de liberté: liberté religieuse d'une part, et liberté sexuelle d'autre part, ce qui nous permet d'avancer la thèse que ses personnages seraient tout simplement ses doubles.

Si dans le premier roman *A l'ombre de soi*, le lecteur ne ressent pas explicitement la dénonciation de l'auteur, il n'en va pas de même dans les deux derniers. Le titre du deuxième *Racaille*, est éloquent : Sarroub semble interpellé par les propos de Nicolas Sarkozy, alors Ministre de l'intérieur, proférés suite aux émeutes qui ont éclaté dans les banlieues françaises en 2005. Cet auteur dénonce la politique française quant à l'intégration des immigrés qu'il conçoit comme défailante et inappropriée. La France selon Sarroub est telle une mère qui renie ses enfants.

L'auteur ose tout, il ne passe pas par quatre chemins, et il imagine même l'impossible : la fin du terrorisme et la paix au Proche-Orient. L'écriture de Karim Sarroub est lucide et engagée. Cet auteur, qui n'a pas froid aux yeux, nous fait partager l'espoir d'un monde nouveau dans lequel les pays arabes seraient enfin libres. On se laisse porter, sans une minute d'ennui, de Paris vers l'Algérie, on rit souvent, on s'émeut parfois.

La notion d'identité s'abolit au profit d'une fusion quasi-totale dans l'espace de l'Autre, de l'Occidental et plus précisément du Français, « l'Occident, pour

nous, c'était la France » disait K. Sarroub. Les trois personnages, protagonistes des trois romans en question font tout afin de répondre aux exigences de l'Autre pour ne pas être rejetés, ils s'approprient tout ce qui constitue l'identité de l'Autre.

La conception de l'intégration chez Sarroub est identique à celle des Français, le droit à la différence ne trouve pas sa place dans cette œuvre. Non seulement il faut respecter la société française et ses valeurs, mais il faut s'approprier cette différence et la faire sienne.

L'assimilation, dans l'œuvre de Sarroub, est totale. Dans le premier elle apparaît dans le comportement de Zoheir qui fait tout pour plaire à l'autre et dans le manque d'opposition à l'Autre et à son monde qu'il apprécie et qu'il veut volontairement intégrer. Cette volonté se traduit, entre autres, par la passion des protagonistes pour la langue française.

La langue française est conçue d'une part comme un outil d'insertion, notamment pour Mohamed dans *Racaille*, qui est susceptible de lui ouvrir les portes de ce monde tant convoité, et d'autre part comme une preuve pour l'Occidental que cet immigré maîtrise un « français indiscutable » et qu'il est habile à s'intégrer, dans l'identité de l'Autre, du Français en l'occurrence. Mohamed, en outre, adopte la même attitude que les Français vis-à-vis des Algériens qui écorchent le français.

Sarroub, dans l'interview de la radio *France Inter*, revient sur la question de la langue française, il estime que son acquisition par les Maghrébins immigrés pourrait sans doute constituer un bon moyen d'intégration dans la société française. Pour lui, si Mohamed dans *Racaille* « parle un bon français », c'est pour montrer aux policiers français qu'il veut bien s'intégrer, mais aussi parce qu'il a peur du rejet : « Il essaye de faire un effort, de leur montrer qu'il a fait par peur du rejet, moi le rejet, c'est ma trouille »

Le narrateur personnage du troisième roman partage le même espace que les Français. Son esprit est paisible vis-à-vis de cette question d'assimilation. Ce troisième roman représente un prolongement des deux premiers romans du point de vue du rejet des origines. En outre il assimile l'Algérie à la France. C'est le roman de la métamorphose, si l'on peut dire, de l'Algérie en une deuxième France.

Sarroub, en faisant table rase de tout ce qui constitue l'identité arabo-musulmane de ses personnages aurait le même concept qu'ont les Français eux-mêmes de l'intégration des immigrés, une façon de dire, « je ne suis pas partisan du repli sur soi, je ne suis pas partisan du communautarisme. »

La description oscille entre la peinture du ridicule, du dérisoire et la dramatisation parfois, mais n'assure pas de pause, en ce sens qu'elle n'a pas pour mission de ralentir une quelconque action. Sa fonction primordiale dans le premier roman est de donner l'effet du réel et de peindre le banal, la vie quotidienne d'un personnage en proie au vide et à l'absurdité de la condition du protagoniste. Dans le deuxième roman, elle est quasi-absente et quand l'auteur y fait appel, c'est pour peindre l'Algérie des années 90, juste avant l'éclatement de la guerre civile. Elle est par là, dramatisante, car c'est cette atmosphère qui va inciter Mohamed à quitter l'Algérie pour la France. Il en va de même pour ce qui est du troisième roman *Le Complexe de Mohamed*. La description y est assez brève et se borne à un seul ou deux adjectifs relatif(s) à l'aspectualisation des personnages. Personne n'est épargné, même les plus proches, tout le monde est objet de raillerie. Aucun aspect physique ou moral des personnages n'est décrit, le narrateur se limite à un seul trait, pour chaque personnage, souvent un défaut

La structure dans les romans « sarroubiens » n'est pas composée d'épisodes corrélatifs dans la suite de l'histoire. Le seul lien qui relie ces derniers c'est l'unité du personnage principal et la linéarité chronologique. Le temps

romanesque s'écoule dans un rythme réaliste, exception faite du troisième roman *Le Complexe de Mohamed*, récit que l'auteur situe dans les années 2020, temps qui correspond à la métamorphose de l'Algérie qui s'est transformée en un monde pseudo-occidental, un monde où la religion ne se mêle plus des affaires de l'état, où les citoyens sont plus libres, où les femmes sont égales aux hommes, où les sciences, la médecine et la psychanalyse ont relayé l'esprit moyenâgeux et superstitieux. L'Algérie rêvée par Sarroub est une Algérie laïque, elle est l'espace des libertés, politiques, mais surtout religieuses et sexuelles.

Après la lecture analytique de l'œuvre de Sarroub nous constatons qu'il existe une sorte de jeu d'opposition entre ces deux mondes. Les deux espaces auxquels se réfère Sarroub dans sa fiction sont respectivement l'Algérie et la France. Si dans les deux premiers romans de Sarroub c'est la France qui occupe la place la plus importante dans l'univers romanesque « sarroubien », c'est l'Algérie qui prend la quasi-totalité des deux derniers romans, *Racaille* et *Le Complexe de Mohamed*. Dans *Racaille* l'Algérie est représentée comme un pays dont le peuple est en proie à la superstition, un pays qui n'inspire que le mépris et le dégoût. Dans *Le Complexe de Mohamed* c'est une Algérie rêvée, métamorphosée et qui ressemble à plus d'un titre au monde occidental, notamment français et son actualité, car Sarroub calque les problèmes sociaux ou politiques de la France sur ceux de l'Algérie. C'est une Algérie où la liberté d'expression n'est plus réprimée, où les universitaires, comme on le fait en France, revendiquent l'interdiction du port du voile aux écoles et aux universités. Une Algérie où la psychanalyse remplace le maraboutisme.

Il est question dans l'œuvre de Sarroub d'un espace occidental favorable aux libertés individuelles, notamment religieuses, sexuelles et politiques, et un espace arabo-musulman étouffant, plein de tabous que Sarroub décrit avec des effets descriptifs assez dramatisants telle la montée de l'intégrisme.

Les trois sujets de prédilection dans l'œuvre de Sarroub sont les trois sujets tabous dans le monde arabo-musulman, à savoir la religion, l'islam en particulier, qui est sans cesse critiqué et perçu comme une religion « dangereuse » et surannée, la politique qui, elle, est perçue comme défailante et corrompue, et la sexualité qui est prohibée et censurée en Algérie. L'œuvre de Sarroub gravite autour de ces trois thèmes principaux qui reviennent d'un roman à l'autre avec une récurrence obsessionnelle.

Ce qui ressort de l'analyse thématique et discursive dans l'œuvre de K. Sarroub, c'est l'omniprésence du thème de la religion qui est traité avec ironie et qui constitue le premier objet dénoncé. Ce que l'analyse des thèmes rend visible, entre autres, c'est que les thèmes sont traités par opposition aux autres, dans ce sens qu'un contraste jaillit de cette juxtaposition, la religion musulmane qui est conçue comme provocatrice et dépassée dans le monde arabo-musulman par opposition à la laïcité à l'occidentale, de même que pour les libertés sexuelles ou la liberté d'opinion.

Au-delà de ce parallèle entre Occident et Orient, nous constatons également que les sujets abordés dans les trois romans sont des sujets d'actualité tels que l'immigration face au problème de l'intégration ou des sujets « tabous » dans le monde arabo-musulman.

Ce choix des thèmes se justifie par le désir d'accomplir une rupture avec l'identité d'origine en convoquant des symboles qui la composent et le fait de vouloir dénoncer une réalité qui est celle de l'Algérie, en particulier et le monde arabe en général.

Il y a d'autres sous-thèmes qui n'en demeurent pas moins importants et qui trouveront leur place dans le jeu d'opposition tel celui de l'histoire de l'immigration algérienne en France qui a commencé au début du XX<sup>e</sup> siècle, bien avant la décolonisation, ou encore le rôle des Maghrébins dans la libération et la

reconstruction de la France. La présence de la communauté algérienne est victime d'une marginalisation à la fois spatiale, géographique, mais aussi culturelle.

K. Sarroub, en donnant le titre de « racaille » à son deuxième roman, a renoué avec l'actualité de l'immigration maghrébine en France en choisissant un titre très éloquent par lequel il a pu recourir à l'histoire et à la situation des immigrés par rapport à la question de l'intégration.

Nous avons constaté que les mêmes sujets abordés dans la partie réservée au monde arabe sont repris dans celle consacrée au monde Occidental, à savoir la liberté d'expression, sexuelle, de conscience qui sont bafouées en Algérie ; ce qui confirme notre hypothèse de départ, selon laquelle l'œuvre de Sarroub n'est, en fait, qu'un jeu d'opposition qui traduit le désarroi de l'auteur d'une part de son pays d'origine, l'Algérie; et sa fascination pour la France. Toutefois, ce dernier pays, ne répond pas positivement à ce que les personnages de l'œuvre « sarrobieenne » aspirent. « Le rêve français » n'est, au final, qu'un mirage.

Bien que fictifs, les récits de Sarroub peuvent tenir lieu de documents historiques, dans ce sens que cet auteur s'inspire de quelques événements réels pour les transposer dans ses œuvres comme le cas du terrorisme qu'a vécu l'Algérie dans ce que l'on appelle la "décennie noire", qui a vu la montée de l'intégrisme.

Le temps et le rythme de l'action dans l'œuvre de Sarroub sont très réalistes quoique nous ayons affaire dans le troisième roman à un temps futuriste, car l'auteur convoque, tout de même, des indicateurs spatiotemporels réalistes. Aucun indice, par ailleurs, ne traduit la volonté de l'auteur de nous emporter en dehors de la réalité. Le lecteur, de par la banalité des scènes relatées, ne sent à aucun moment qu'il est pris dans le merveilleux ou le fantastique, car le narrateur peint la réalité de tous les jours. Le recours au temps futuriste traduit la volonté

de l'assimilation; car la métamorphose de l'Algérie des années 2020 n'est autre qu'un pays qui a tout copier du modèle français et ce sur tous les plans, politique et religieux notamment en adoptant la laïcité et les autres valeurs françaises.

Le rapport entre les deux communautés est traité dans le paradoxe, en ce sens que la situation de l'immigré est déplorable, mais les trois personnages principaux sont séduits par le mode de vie et la culture occidentale. Car ces derniers repoussent leurs origines culturelles et religieuses, le sentiment éprouvé par ces personnages vis-à-vis des deux pays, l'Algérie, leur pays d'origine et la France, leur pays d'accueil est un double sentiment d'attraction-répulsion. Celui d'une France des droits de l'homme et de liberté, mais qui les rejette, même si ces personnages veulent bien s'intégrer à la culture de la métropole et une Algérie rêvée, mais qui vit dans la corruption et la violence. Dans le deuxième roman *Racaille*, Mohamed se plaint du rejet de l'autre et tente par tous les moyens de prouver qu'il a la même vision que l'autre.

Nous avons constaté dans le premier roman que les personnages sont ni plus ni moins un décor, leur rencontre est le fruit du hasard. C'est dans le deuxième et le troisième roman que la fonction d'«articulateurs du discours» est plus visible. Tous les personnages sont prétextes à la dénonciation et permettent l'intrusion des thèmes des romans, notamment l'immigration par le biais du Moh Ben Said, le personnage beur; le père pour le retard du monde arabe, le Vieux pour l'intégrisme ou encore Chloé pour la métamorphose de l'Algérie et la question du voile.

Outre le fait que les personnages jouent le rôle d'"articulateurs" du discours, ces derniers assument aussi un rôle narratif, qui est celui de relayer le narrateur principal du point de vue du *commentaire explicite* comme le cas du père par rapport à l'intégrisme et au retard des pays arabes.

L'analyse de la narration révèle une caractéristique stylistique propre à l'auteur. La subjectivité y est marquée par l'emploi du *je* et des discours directs qui sont très récurrents. L'œuvre de Sarroub est un ensemble de discours, mêlé de souvenirs et d'anecdotes qui renoue avec l'histoire contemporaine des deux pays, l'Algérie et la France en l'occurrence. Le rythme et l'ordre de la narration répondent à une exigence assez réaliste.

Après l'analyse du discours narratif, il s'avère que les personnages ont du mépris pour leur pays d'origine, à cause du manque de libertés; ils éprouvent une grande admiration pour la France et le mode de vie des Français et veulent se fondre dans cet univers de l'autre, de l'Occidental, en l'occurrence.

Il faut souligner que les souvenirs occupent une place assez importante dans l'univers romanesque «sarroubien». Ils correspondent à l'enfance des protagonistes, mais ils entretiennent surtout un lien avec un espace, l'Algérie, car si les trois narrateurs reviennent tous sur leur passé, ce n'est pas pour nous parler d'eux-mêmes, mais de leur pays.

C'est par le biais des souvenirs que le narrateur renoue avec l'histoire, car il faut souligner que les souvenirs occupent une place assez importante dans l'univers romanesque «sarroubien». Ils correspondent à l'enfance des protagonistes, mais ils entretiennent surtout un lien avec un espace, c'est l'Algérie en l'occurrence, car les trois narrateurs respectifs reviennent sur leur passé, mais ce n'est pas pour nous parler d'eux-mêmes, mais de leur pays, car c'est toujours l'histoire de l'Algérie qui est toujours mise en exergue dans ces réminiscences.

L'analyse de la structure montre que l'œuvre de Sarroub ne répond pas aux schémas habituels des récits ou du roman en tant que tel dans la mesure où la péripétie est, pour ainsi dire, absente dans les trois histoires, objets de notre étude. Il s'agit assurément de trois récits cohérents, cependant cette cohérence

tient beaucoup plus à logique chronologique plutôt qu'à la logique du récit, c'est-à-dire au *holos*, qui serait assuré par un début un milieu et un terme. Aucun épisode, comme nous l'avons montré dans notre analyse, n'a de corrélat ou de correspondant dans la suite de l'histoire.

Ainsi les différents éléments du récit, à savoir la narration, la description, l'espace, le temps, la structure et les personnages s'assemblent afin de se soumettre au discours de la dénonciation et la représentation des deux espaces, objets de l'opposition Occident / Orient.

Les personnages prennent la parole à tour de rôle même ceux qui n'y font qu'une courte irruption dans la fiction et tout dans l'œuvre de Sarroub devient un prétexte à la dénonciation. L'analyse spatiotemporelle montre l'ancrage dans le réel de cette œuvre qui veut rendre compte d'une condition bien déterminée, c'est celle de l'Algérie pendant la "décennie noire" et la France de "la crise identitaire et la question de l'intégration". Ainsi s'explique le choix de l'"antistruktur", dans ce sens où le romancier devient chroniqueur, mais à sa manière, en manipulant la réalité, la modelant dans une écriture romanesque où l'humour et l'ironie trouvent leur place. En usant de tous ces "ingrédients, K. Sarroub a su donner naissance à un "discours romanesque" qui réussit à tenir le lecteur en haleine en mêlant drôlerie, grotesque et idéologie.

Sarroub rompt avec la rhétorique du déchirement en rêvant d'une Algérie à la française, son œuvre, de par la conception de l'intégration ou, à proprement parler, de l'assimilation brise son lien avec le champ littéraire dit beur.

## **Bibliographie**

## *Corpus*

- SARROUB, Karim, *À l'ombre de soi*, Paris, Éd. Mercure de France, 1998, [réédité en novembre 2001 à Alger, aux éditions Marsa].
- SARROUB, Karim, *Le Complexe de Mohamed*, Paris, Éd. Mercure de France, coll. « Bleue », octobre 2008.
- SARROUB, Karim, *Racaille*, Paris, Éd. Mercure de France, 2007.

## *Ouvrages généraux*

- ACHOUR, Christiane, *Lecture critique I*, Alger, Éd. O.P.U, 1978.
- ACHOUR, Christiane et Simone, REZZOUG, *Convergences critiques – Introduction à la lecture du littéraire* -, Alger, Éd. O.P.U, 1995.
- ACHOUR, Christiane et Amina, BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : convergences critiques II*, Blida, Éd. du Tell, 20 décembre 2002.
- ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Éd. Karthala, 2005.
- ANGELET. C et J. HERMAN, *Introduction aux études littéraires : Méthode du texte*, Éd. Du Culot, 1995.
- ARISTOTE, *Poétique*, Éd. Les belles lettres, 2002.
- BABÈS, Leïla, *L'islam positif. La religion des jeunes musulmans en France*, Paris, Éd. l'Atelier/Éditions ouvrières, 1997.
- BARTHES, Roland, *Aventure Sémiologique : Éléments de sémiologie générale*, Paris, Éd. Seuil, coll. « Points », octobre 1985.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture : suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Éd. Seuil, 1972.
- BEGAG, Azouz, *L'Intégration*, Paris, Éd. Le Cavalier Bleu, Coll. « Idées reçues », mars 2006.
- BERTHELOT, Francis, *Paroles et dialogue dans le roman*, Paris, Éd. Nathan, 2001.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Éd. Gallimard, 1969.

- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éd. Gallimard, 1955.
- BLANC, Henri, *Guide des idées littéraires*, Paris, Éd. Hachette, 1988.
- BONN, Charles, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Éd. Le Livre de poche, 1990, p. 227.
- BORDAS, Eric, *L'analyse littéraire*, Paris, Éd. Nathan, 2004.
- BRETON, Philippe et Gilles, GAUTHIER, *Histoires des théories de l'argumentation*, Paris, Éd. La Découverte & Syros, 2000.
- CÉSARI, Jocelyne, *Être musulman en France aujourd'hui*, Paris, Éd. Hachette, 1997.
- CÉSARI, Jocelyne, *Musulmans et républicains : les jeunes, l'islam et la France*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1998.
- CHARNAY, Jean-Paul, *Sociologie religieuse de l'islam*, Paris, Éd. Hachette, 1994.
- DARCOS, Xavier, *Histoire de la littérature française*, Paris, Éd. Hachette, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Éd. Galilée, 1996.
- DEULEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, de Minuit, novembre 2005.
- DJAÏT, Hichem, *L'Europe et l'islam*, Paris, Éd. Le Seuil, 1978.
- DURMELAT, Sylvie, *Fictions de l'intégration*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Points », 1969.
- GENETTE, Gérard, *Les Titres*, Paris, Éd. Le Seuil, Coll. « Poétique », 1987.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éd. Seuil, nov.1983.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Éd. Gallimard, 1990.
- GODARD, Roger et autres, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Éd. Armand Colin, 1997.
- GUELLOUZ, Suzanne, *Le Dialogue*, Paris, Éd. P. U. F, 1992.
- HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Éd.

Seuil, 1977.

- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Éd. Hachette, 1993.

- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Éd. Hachette Littérature, 1993.

- HOEK, Léo, *La Marque du titre*, La Haye, Éd. Mouton, 1981.

- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman contemporain*, Éd. Armand Colin, 2006.

- KEPÉL, Kepel, *Les banlieues de l'Islam : naissance d'une religion en France*, Paris, Éd. Le Seuil, 1987.

- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éd. Seuil, 1974.

- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éd. Arthème Fayard, 1988.

- LAMCHICHI, Abderrahim, *Islam et musulmans de France : pluralisme, laïcité et citoyenneté*, Paris/Montréal, Éd. l'Harmattan, 1999.

- LARONDE, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et identité*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1993.

- LEVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Cognac, Ed. Fata Morgana, 1995.

- MAALOUF, Amine, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éd. Grasset, 1998.

- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Éd. Maspero, 1970.

- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé Portrait du colonisateur*, Paris, Éd. Corrèa, 1957 [1<sup>ère</sup> édition Gallimard 1985]

- MOURA, Jean Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Éd. P.U.F, 1999.

- PLOUDRE, Simonne, *Emmanuel Levinas: Altérité et responsabilité*, Paris, Ed. Les Editions du Cerf, 1996.

- PROPP, Vladimir, *Morphologie de conte*, Paris, Seuil, Coll. « Points » 1970, (traduit par: M. Derrida T. Todorov et C. Kahn). 2<sup>ème</sup> éd (1<sup>ère</sup> éd. 1965).

- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Éd. Nathan, 2000.

- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Éd. Dunod, 1997.
- RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éd. Seuil, 1978.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit.1 : L'intrigue et le récit historique*, Éd. Seuil, coll. Points Essais, février 1983.
- RICOEUR, Paul, *Texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, Éd. Seuil, 1986.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éd. Minuit, 1963.
- SAINT-BLANCAT, Chantal (de), *L'islam de la diaspora*, Paris, Éd. Bayard, 1997.
- SARFATI, Georges-Élia, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « 128 », 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. « Tell », 1943.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1<sup>ère</sup> édition 1948], Paris, Éd. Gallimard, 1985.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Éd. Gallimard, 1947.
- STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. « 128 », 2005.
- TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éd. Seuil, Coll. Points-Essais, 1987.
- TOURSEL, Nadine et Jacques, VASSEVIÈRE, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Éd. Armand Colin, 2004.
- TRIBALAT, Michèle, *Faire France : une grande enquête sur les immigrés et leurs enfants*, Paris, Éd. La Découverte, 1995.
- VALETTE, Bernard, *Le roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Éd. Armand Colin, Coll. « 128 », 2005.
- WOLFGANG, Kayser, *Qui raconte le roman ?*, Paris, Éd. Le Seuil, 1977.
- ZAHAR, Renate, *L'œuvre de Frantz Fanon*, traduit de l'allemand par Roger Dangeville, Paris, Éd. Petite, coll. « Maspero », 1970.

## Dictionnaires et encyclopédies

- Dictionnaire International des Termes Littéraires, site consulté le 02-09-2007.  
*D.I.T.L* <http://www.ditl.info>

- *Dictionnaire de langue française : Encyclopédie et noms propres*, Paris, Hachette, 1980.

## C.D

- Pascale, Rose, *Entrevue avec Monsieur Karim Sarroub*, C.D, Radio France Inter 2, le 18 février 2007, 00 :54:41:21

## Articles

- ACHOUR, Christiane, « Les beurs en France : une autre présence, l'humour. » in Feuerhahn, Nelly et Sylvos, Françoise (éd.) *La Comédie sociale*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 1997.

-ACHOUR, Christiane, « Du bien-fondé d'une appellation : peut-on parler d'une littérature 'beur' ? », in *Anthologie de la littérature algérienne de langue française* de, ENAP- Bordas, Alger, Paris, 1990.

- AISSAOUI, Mohamed, « Voyage au bout de l'Algérie », in *Le Figaro*, le 29 janvier 2007.

- BALIBAR, Etienne, "Identité culturelle, identité nationale", in *Quaderni*, n° 22, 1994.

-Barus-Michel (J.), Enriquez (E.), Lévy (A.) (sous la direction de), « Identité », in *Vocabulaire de psychosociologie, références et positions*, Paris, Érès, 2002.

- BELLION-JOURDAN, Jérôme, « Un cas : les Jeunes Musulmans de Grenoble », in *Panoramiques*, n° 29, 04/06-1997.

-BENAYOUN, Chantal, " L'esprit du temps : les définitions identitaires chez les Juifs et les Arabes en France." In *Revue européenne de migrations internationales*. Vol. 9 N°3.

-BENZINE, Rachid et CHRISTIAN, Delorme, « Jeunes militants musulmans de banlieue », in *Études*, t. 387, n°3, sept. 1997.

-BERNARD, Michel « L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », in *Protée*, vol. 29, n° 2, 2001.

- BONN, Charles, *L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance*, in *Littératures autobiographique de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux ( 22-23 mai 1994), sous la direction de Martine Mathieu, l'Harmattan, 1996, p. 222.
- BOUZAR, Dounia, « Islam et reconstruction identitaire des jeunes en difficulté », *Cahiers de la sécurité intérieure*, n°45, juil.-sept. 2001.
- Costa-Lascoux Jacqueline, Hily Marie-Antoinette, "L'ethnisation du lien social dans les banlieues françaises." in *Revue européenne de migrations internationales*. Vol. 17 N°2.
- COURTOIS, Stéphane et KEPEL, Gilles, « Musulmans et prolétaires », in *Les musulmans dans la société française*, Paris, Presses de la FNSP, 1988.
- DJAOUT, Tahar, « L'expression 'beur' : esquisse d'une littérature. », in *Actualité de l'émigration*, 11 mars 1987.
- « Délinquance: Les statistiques qui dérangent » [archive] (*Le Point*, 24 juin 2004, n° 1658, p. 28)
- « Devoirs religieux et cas de conscience laïcs », in *Libération*, mardi 10 octobre 1989».
- DI MÉO Guy, «L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société. » in *Géocarrefour*. Vol. 77, n°2, 2002.
- GENETTE, Gérard, « La Structure et les fonctions du titre dans la littérature », in *Critique*, n° 14, 1988.
- Gonzales-Quijano, Yves, « Les "nouvelles" générations issues de l'immigration maghrébine et la question de l'islam », in *Revue française de science politique*, 1987, Volume 37, Numéro 6, p. 820 – 832.
- HARGREAVES, Alec G, « Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2004, p. 27.
- HARGREAVES, Alec, « Oralité, audio-visuel et écriture chez les romanciers issus de l'immigration maghrébine », in *Itinéraires et contacts de culture*, vol. 14, Paris, L'Harmattan, 1991, pp.171-176.
- HARGREAVES, Alec, « Une culture innommable ? », in *Cultures transnationales de France – Des « Beurs » aux... ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Etudes transnationales, francophones et comparées », 2001.

- HERVIEU-LEGER, Danielle, « Le miroir de l’islam en France », in *Vingtième siècle*, n°66, avril-juin 2000.
- « Le foulard de Fatima », in *L'Humanité*, jeudi 5 octobre 1989.
  
- LAMCHICHI, Abderrahim, « Des débats, des controverses, des positions, L’islam est-il soluble dans la République ? », in *Panoramiques*, n°29, 04/06-1997.
  
- LAMCHICHI, Abderrahim, « Histoire des relations entre islam et politique », in *Panoramiques*, n° 29, 04/06-1997.
  
- « Leila, Fatima et Samira iront à l’école en tchador », in *Le Parisien*, mardi 10 octobre 1989.
  
- « Les élites économiques victimes inattendues du projet de loi sur l’immigration », in, *Le Monde*, le 02 octobre 2007.
  
- LAUMONIER, Alexandre, « L’errance ou la pensée du milieu », in *Le Magazine littéraire*, n° 353, « Errance », avril 1997.
  
- Levanthoan-Pellerin, Nicole, « Existe-t-il une crise identitaire spécifique aux adolescents d’origine maghrébine? », in *Revue de l’Occident musulman et de la Méditerranée*, Année 1987, Volume 43, Numéro 1, p. 93.
  
- LEVEAU, Rémy, « France : changements et continuité de l’islam », in *L’islam en France et en Allemagne : identités et citoyennetés*, Paris, Éd. La Documentation française, 2001.
  
- MESKINE, Mohammed Yacine, « L’écriture de l’absurde dans *À l’ombre de soi de Karim Sarroub* », in *Algérie Littérature/Action*, Paris, n° 125-126, nov. déc. 2008.
  
- MILIANI, Hadj, « *À l’ombre de soi : Karim Sarroub* (Mercure de France) », Paris, in *Revue 92-WORLD*, n° 9, février, 1999.
  
- MITTERAND, Henri, « Dialogue et littéarité romanesque», in *Le Dialogue*, études réunies par P. R. Léon et P. Perron ( Université de Toronto), Marcel Didier, 1985.
  
- MONTSERRAT, Serrano, « Ecrire/inscrire l’identité : écrivaines algériennes entre frontières. », in *Expressions maghrébines*, Vol. 9, n° 01, été 2010, p. 179-197.
  
- « Moi, Khaled Lekhal », in *Le Monde*, le 07 octobre 1995.
  
- Ottenheimer, Ghislaine, in *Le Quotidien de Paris*, le 13 Juin 1989.

- « Pour "une laïcité de la ville" », in *Libération*, Paris, 6 novembre 1989.
- RASTIER, François, « Les critères linguistiques pour l'identification des textes racistes : Eléments de synthèse », Inaclo.
- « Tchadors : les chefs religieux entrent dans le débat », in *Libération*, vendredi 20 octobre 1989.
- STREIFF-FENART, Jocelyne, « La nomination de l'enfant dans les familles franco-maghrébines. », in *Sociétés contemporaines*, Volume 4, Numéro 1, 1990.

### ***Sitographie***

[<http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm>], Habiba Sebkhi, Université de Western Ontario, Canada. « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1<sup>o</sup> semestre 1999.  
(page consultée le 10 octobre 2008)

[[http://www.lebkiri.com/HTML/Charles\\_bonn.html](http://www.lebkiri.com/HTML/Charles_bonn.html)], Moussa Lebkiri, « Point de vue » (page consultée le 11 octobre 2008)

[<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=2700>]- Rabâa Abdelkéfi, « La représentation de l'Occident dans L'Orientalisme d'Edward Said : théorie ou discours idéologique ? », *Loxias*, Loxias 24

[<http://www.bladi.net/7351-un-ouvrage-sur-l-identite-beur.html>] Ouafaâ Bennani, *Le Matin*, (page consultée le 10 octobre 2008).

[<http://www.ditl.info/arttest/art3272.php>] *L'oxymore*, site consulté le 01-02-2010. *D.I.T.L.*

[[http://www.e-litterature.net/publier/spip/article.php3?id\\_article=253](http://www.e-litterature.net/publier/spip/article.php3?id_article=253)] KRAUSS, Irma, *La littérature sans estomac*, P. Jourde, *L'Esprit des péninsules*, le 24/03/2010, site consulté le 10-01-2010. *Exigence : littérature.*

[[http://www.limag.refer.org/copie\\_de\\_Forum/\\_production/00000030.htm](http://www.limag.refer.org/copie_de_Forum/_production/00000030.htm)]  
BERNARD, Valérie, Université, Paris XIII, *À l'ombre de soi de Karim Sarroub : L'expression d'une parole muette*, Villetaneuse, mai 1999. *Forum littéraire maghrébin*. Site consulté le : 19-08-2010.

[[http://www.mucri.univ-paris1.fr/mucri10/article.php3?id\\_article=39](http://www.mucri.univ-paris1.fr/mucri10/article.php3?id_article=39)]  
(15/12/2007), Musée critique de la Sorbonne, site consulté le 13-01-2010.  
*L'innocence détruit l'innocence* par MARCELE Philippe MILLET Jean-François  
- *La précaution maternelle* Huile sur toile, 29x21, 1857, Musée d'Orsay, Paris,  
*Mucri peinture : Musée critique de la Sorbonne.*

[<http://www.site-magister.com/nouvrom.htm>] Michel Butor, *Répertoire II*. Site  
consulté le 03-01-2010. *Le Nouveau Roman.*

[<http://www.site-magister.com/nouvrom.htm>] *Les mouvements littéraires : Le  
Nouveau Roman*, site consulté le 10-07-2010.

[<http://www.tierslivre.net>. WOLFGANG, Asholt, *Entre écriture blanche et  
réalisme précaire : Le théâtre de François Bon* (université d'Osnabrück),  
intervention au colloque « écritures blanches » organisé à Paris en mai 2002 par  
Dominique Rabaté (Bordeaux III) et Dominique Viart (Lille III). Site consulté le  
15-01-2010.

[[http://www.revues-  
plurielles.org/php/index.php?nav=zoom&no=7&no\\_article=2456](http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=zoom&no=7&no_article=2456)] GASTAUT,  
Yvan, université de Nice, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine,  
*Figures et présence des immigrés dans les médias : Les représentations de  
l'immigré dans les films français (1970-1990) Cinéma de l'exclusion, cinéma de  
l'intégration*, avril 2004, site consulté le 27-11-2011. *Revues-plurielles.org : Le  
portail des revues de l'interculturalité.*

[[http://web.upmf-  
grenoble.fr/cerat/Recherche/PagesPerso/RocheFrance5LeMonde15-04-04.pdf](http://web.upmf-grenoble.fr/cerat/Recherche/PagesPerso/RocheFrance5LeMonde15-04-04.pdf)]  
étude en Isère relative au taux de délinquance des immigrés. (page consultée le  
21-11-2009)

[[http://web.upmf-  
grenoble.fr/cerat/Recherche/PagesPerso/RocheFrance5LeMonde15-04-  
04.pdf](http://web.upmf-grenoble.fr/cerat/Recherche/PagesPerso/RocheFrance5LeMonde15-04-04.pdf)] (page consultée le 22-11-2009)

[[www. Lelitteraire.com](http://www.Lelitteraire.com)] MARSAN, Hugo, « La Chronologie D'Hugo Marsan »,  
article 2796 (page consultée le (23. 02. 2010)