

République algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique



Université Abdelhamid Ibn Badis – Mostaganem-

Faculté des Lettres et des Arts

Ecole doctorale de français

Pôle Ouest

Antenne de Mostaganem

Thème :

**Les caractéristiques scripturales de l'espace dans
l'œuvre
de Boualem Sansal, étude géocritique**

**Thèse de doctorat
Sciences des textes littéraires**

**Présentée par
Marnia FERRAOUN**

Sous la direction de :
Mme Samira BECHLAGHEM (Professeure- Université
Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem).

Membres du Jury

Président : Pr. BENCHEHIDA Mansour Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem

Rapporteuse : Pr. BECHLAGHEM SamiraUniversité Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem

Examineur 1 : MCA. TIRENIFI Mohamed Elbadr ...Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem

Examinatrice 2: Pr. SARI MOHAMED Latifa..... Université Aboubaker Belkaid Tlemcen

Examinatrice 3 : Pr. BOUANANE Kahina.....Université d'Oran

Examineur 4: MCA. MESKINE Yacine MohamedUniversité Moulay Tahar Saida

Année universitaire 2019-202

REMERCIEMENTS

Arrivée au bout du présent travail, je tiens à remercier ma directrice de recherche, madame Bechelgham Samira, professeure à l'Université de Mostaganem, pour son soutien, ses conseils et ses suggestions qui m'ont orientée dans mes recherches. Je tiens, dans le même élan, témoigner ma profonde reconnaissance à M. Belakhedar Fethi , inspecteur de français qui, nonobstant ses nombreuses préoccupations, m'a prodigué une relecture plus qu'avisée. J'exprime également ma gratitude à M. Benchehida Mansour pour son inestimable aide et ses encouragements.

Qu'il me soit aussi permis d'exprimer une marque d'attention aux membres de ma famille, en particulier mon mari pour sa patience et son indicible soutien moral, mes quatre enfants aussi : Mohamed, Manel, Nourhane et Farouk, à qui je voudrais laisser plus de raisons d'être fiers de leur maman. Je tiens à remercier ma petite nièce Soumia qui m'a toujours procuré des livres inestimables. Je voudrais également adresser un mot chaleureux à l'endroit de mon amie Isabelle Grell-Borgomano, mon étincelle de mots et de poésie, pour son amabilité et sa bienveillance. Je voudrais enfin, témoigner mes plus vifs remerciements à Khadija Bensakrane, pour sa présence, son aide et sa précieuse amitié.

Dédicace

Que ma modeste contribution à la recherche dans la théorie et la critique puisse trouver vibration dans le monde littéraire et scientifique ; mais j'émets vivement également le souhait que son écho parvienne au-delà, aux oreilles des personnes absents, qui me manquent le plus : mes parents, devenus par leur permanente présence, encore plus chers.

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE	10
PREMIÈRE PARTIE : Territorialité évolutive dans le dynamisme de l'espace	38
Chapitre 1 : La nouvelle géographie de l'espace	39
Chapitre 2 : Territoire et dynamisme.....	61
Chapitre 3: La territorialité et l'allégorie d'une territorialisation.....	80
DEUXIÈME PARTIE : Les caractéristiques scripturales d'une spatio-temporalité postmoderne dans l'œuvre de Boualem Sansal	103
Chapitre 1: Pour une perception éclatée du présent postmoderne.....	104
Chapitre 2 : Stratégies d'écriture et dérouté de lecture.....	116
Chapitre 3: Pour une réflexion « géopoétique » de l'espace	136
TROISIÈME PARTIE : la « transgressivité » dans l'œuvre de Boualem Sansal	164
Chapitre 1 : Transversalité des espaces hétérogènes dans l'identité algérienne	165
Chapitre 2 : la fantasmagorie dans la quête identitaire des personnages.....	188
Chapitre 3 : La transgression des genres.....	217
Quatrième Partie : « Référentialité », entre mythe et intertextualité	252
Chapitre 1 : Le mythe dans l'œuvre de Boualem Sansal.....	253
Chapitre 2 : Entre instabilité et statisme de l'espace.....	263
Chapitre 3 : L'espace aux pluriel chez Boualem Sansal et Albert Camus.....	276
Conclusion générale.....	285
Bibliographie	291
Lexique.....	299
Tables des matières.....	301

Les caractéristiques scripturales de l'espace dans l'œuvre de Boualem Sansal, étude géocritique

Résumé

Sansal accorde dans ses écrits un intérêt particulier à l'espace et aux lieux de ses origines, un rapport perceptible à la géographie de ses fictions qu'il finit par occuper un rôle actancielle. L'auteur fait preuve d'audace et bouscule les mœurs en décrivant des espaces en délire et des valeurs en dérive. Il crie haut et fort le besoin de recoller les morceaux d'une identité sectionnée et des traces à retrouver. Ses œuvres abritent plusieurs lieux différents : la maison de Lamia, la rue Darwin, le quartier de Belcourt, la ville de Rouïba, des espaces relatifs qui, de leur fonction d'horizon et de lieu, se transforment en pluralité d'actants, et d'objet ils deviennent sujet, formant ainsi, un capital polémique dématérialisant le mythe d'une homogénéité spatiotemporelle comme celle d'une identité algérienne arabo-musulmane qui se veut immuable. Son espace est raconté avec nostalgie telle une trace à retrouver. L'auteur évoque aussi, à travers ses personnages, l'influence du tellurisme sur le comportement humain et inversement, le déploiement du tellurisme social et religieux sur la perception du territoire et des frontières. Son écriture brouille les pistes et crée la confusion : l'encrage du polar s'enchevêtrent dans les dénonciations et le documentaire, la fiction s'incruste dans des faits autobiographiques avérés et dans le mythe ; de l'hétérogénéité de l'espace et de la pluralité du réel aux procédés d'écriture multiples, et des identités hybridées à l'hybridité des genres. Dans ce cadre, nous proposons une approche géocritique de ses textes qui se réfère à trois prémisses théoriques selon leur auteur Bertrand Westphal: la spatio-temporalité comme effet direct et inévitable du postmodernisme, la « transgressivité », caractérisée par l'enfreinte systématique des lois et du dépassements des frontières déjà en mouvement ; et enfin, la référentialité, corolaire immédiat du rapport entre la fiction et le réel et qui s'appuie sur l'exercice de la mémoire d'un espace qu'il soit imaginaire ou réel. Les représentations de l'auteur sur l'espace sont caractérisées par une transgression générale et générique de l'ordre établi : réinventer des mondes possibles, renouer les filiations et les généalogies plausibles, dévoiler les inscriptions interdites, raconter un pays enfermé, abolir le réel territorial, remuer les hiérarchies spatiales en réinsérant les communautés qui manquent et la géographie nécessaire, tel est le projet de l'écriture de Boualem Sansal que la présente étude, à travers l'approche géocritique appliquée sur quatre de ses romans, *Le*

serment des barbares, Harraga, Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller et Rue Darwin, tente de mettre en exergue.

Mots clefs : espace, géocritique, pluralité, « transgressivité », référentialité, mythe, Boualem Sansal.

Abstract

Sansal grants in his writings a particular interest in the space and places of his origins, a perceptible connection to the geography of his fictions which he ends up occupying an actantial role. The author is daring and shakes up manners by describing delirious spaces and drifting values. He shouts loud and clear the need to pick up the pieces of a severed identity and traces to be found. His works house several different places: Lamia's house, Darwin Street, the Belcourt district, the city of Rouïba, relative spaces which, from their function of horizon and place, transform into a plurality of actors, and from object they become subject, thus forming a controversial capital dematerializing the myth of a spatiotemporal homogeneity like that of an Algerian Arab-Muslim identity which wants to be immutable. Its space is told with nostalgia like a trace to be found. The author also evokes, through his characters, the influence of tellurism on human behavior and conversely, the deployment of social and religious tellurism on the perception of territory and borders. His writing blurs the lines and creates confusion: the anchoring of the thriller is entangled in denunciations and the documentary, fiction is embedded in proven autobiographical facts and in myth; from the heterogeneity of space and the plurality of reality to multiple writing processes, and identities hybridized with the hybridism of genres. In this context, we propose a geocritical approach to his texts which refers to three theoretical premises according to their author Bertrand Westphal: spatio-temporality as a direct and inevitable effect of postmodernism, “transgressivity”, characterized by the systematic breaking of laws and the crossing of borders already in motion; and finally, referentiality, an immediate corollary of the relationship between fiction and reality and which is based on the exercise of the memory of a space, whether imaginary or real. The author's representations on space are characterized by a general and generic transgression of the established order: reinventing possible worlds, renewing connections and plausible genealogies, revealing forbidden inscriptions, recounting a locked country, abolishing reality territorial, to change the spatial hierarchies by reintegrating the communities which are lacking and the necessary geography, such is the project of the writing of Boualem Sansal that the present study, through the geocritical approach applied to four of his novels, *Le Serment des barbares*, *Harraga*, *Le village de l'Allemand* or the newspaper of the Schiller brothers and *Rue Darwin*, tries to highlight.

Key words: space, plurality, géocritique, Boualem Sansal, transgression, referentiality.

ملخص

يمنح سنسال في كتاباته اهتمامًا خاصًا بمساحة وأماكن أصوله، وهو ارتباط ملموس بجغرافيا قصصه التي ينتهي بها الأمر باحتلال دور فعال. يتجرأ المؤلف ويغير الأخلاق من خلال وصف لمساحات الهذيان والقيم المنجرفة. يصرخ بصوت عالٍ ويوضح الحاجة إلى التقاط قطع الهوية والآثار التي سيتم العثور عليها. تضم أعماله عدة أماكن مختلفة: منزل لمياء ، شارع داروين ، حي بلكورت ، مدينة الروبية ، مساحات نسبية تتحول ، من حيث وظيفتها في الأفق والمكان ، إلى تعدد الشخصيات، و من شيء جماد يتحولون إلى عامل فعال ، وبالتالي يشكلون نقطة مثيرة للجدل. تجرد أسطورة التجانس الزمني المكاني مثل الهوية الجزائرية العربية المسلمة التي تريد أن تكون غير قابلة للتغيير. يتم إخبارنا بالمكان و الحنين إلى الماضي مثل الأثر الذي لا يمكن العثور عليه. يستحضر المؤلف أيضًا ، من خلال شخصياته ، تأثير التيلورية على السلوك البشري ، وعلى العكس من ذلك ، نشر التروية الاجتماعية والدينية على تصور الأرض والحدود. تلمس كتاباته الخطوط وتخلق ارتباطًا: إرساء فيلم الإثارة متشابك في التنديدات والفيلم الوثائقي ، والخيال مضمن في حقائق سيرته الذاتية المؤكدة وفي الأسطورة ؛ من عدم تجانس الفضاء وتعدد الواقع إلى عمليات الكتابة المتعددة ، و من الهويات المهجنة إلى تهجين الكتابة . في هذا السياق ، نقترح نهجًا جيوقراطيًا لنصومه يشير إلى ثلاث فرضيات نظرية وفقًا لمؤلفها برتراند ويستفال: المكانية الزمنية كتأثير مباشر وحتمي لما بعد الحداثة ، "التجاوز" ، التي تتميز بالانتهاك المنهجي للقوانين. وعبور الحدود الجاري بالفعل ؛ وأخيرًا المرجعية ، وهي نتيجة طبيعية مباشرة للعلاقة بين الخيال والواقع والتي تقوم على ممارسة ذاكرة الفضاء ، سواء كانت خيالية أو حقيقية. تتميز كتابة المؤلف للفضاء بانتهاك عام وعامة للنظام القائم: إعادة اختراع عوالم محتملة، تجديد الروابط وسلاسل الأنساب المعقولة، كشف النقوش المحرمة، سرد بلد مغلق، إلغاء الواقع الإقليمي، لتغيير التسلسلات الهرمية من خلال إعادة دمج المجتمعات الناقصة والجغرافيا اللازمة. من خلال النهج الجغرافي السياسي المطبق على أربع من رواياته Le Village de l'Allemand ou le journal des 'Harraga ، 'Le Serment des barbares Rue Darwin، frères Schiller نحاول تسليط الضوء على مشروع كتابة بوعلام سنسال للفضاء والمكان .

كلمات مفتاحية: فضاء ، جيوقراطية، تعددية، بوعلام صنصل، تجاوز، مرجعية.

Notice

Pour s'écarter de toute confusion, fournir de la clarté à cette présente étude et lui attribuer plus de rigueur, nous dispensons les notes de bas de pages des redites pour ce qui se rapporte aux romans de Boualem Sansal et dont une partie constitue le corpus. Pour plus de références, la bibliographie de l'auteur dont les titres seront présentés sous forme d'abréviations sera complétée et peut être consultée dans le répertoire bibliographique à la fin du travail.

Liste des abréviations des titres des romans de Boualem Sansal

SB : *Le serment des barbares*

EFAC : *L'enfant fou de l'arbre creux*

DMP : *Dis-moi le paradis,*

H : *Harraga*

PRA : *Poste restante Alger*

VL : *Le Village de l'Allemand ou Le journal des frères Schiller*

RD : *Rue Darwin*

2084 : *2084 - La fin du monde*

Introduction générale

« Ici tout commence par la fin, dans l'effroi et la misère. Vivre n'est plus que porter le deuil de soi [...] Alors comment raconter cela. Il me faut dire pourtant, avec mes mots et mes croyances. [...] Qui le lira vaudra me pardonner, je ne pouvais faire autrement, l'essentiel me manquait, j'en avais sous la main que des bouts de souvenirs accrochés à rien, des murs délabrés, des visages incertains, et mon seul pauvre témoignage pour assurer mes dires ».
Boualem Sansal (RD, 52).

Le lien entre l'espace et l'homme est au centre même de la réflexion de notre étude littéraire. L'œuvre de l'écrivain algérien Boualem Sansal accorde une place prépondérante à la géographie de ses fictions, un rapport perceptible et délicat à la terre. Les romans de Boualem Sansal ont pour toile de fond l'Algérie. Un espace qu'il raconte avec nostalgie comme un monde perdu. Il décrit un drame existentiel dans lequel le pays est l'exemple conforme à la déconnexion de l'espace postmoderne. Ses romans présentent l'image d'un sujet errant qui se raconte dans un lieu abandonné par ces attaches, des espaces sans horizons de notre temps et d'une tragique perte d'une identité complexe au tournant spatial des réflexions contemporaines. Ce sujet porte les traces d'une marginalité, d'un ressassement de parole et d'une mise en œuvre d'une mémoire dans une persistante évocation des empreintes du passé et des origines.

L'auteur ne se limite pas à décrire la complexité des lieux, mais il pense les espaces fragmentés et leurs pratiques. Ses récits poétiques de l'espace algérien et leur surgissement brusque après les événements tragiques des années quatre-vingt-dix, se lient à de l'imaginaire allégorique et à la limite du fantastique où se mêlent contes et écriture documentaire. Il conçoit une entreprise d'engagement sur réflexion contemporaine d'un tournant spatiotemporel d'un lieu, celui de son pays, où l'absence des origines est à interroger à travers une évocation difficile de l'Histoire, et donne idée par la suite d'une inquiétude prénotion sur le monde et son étonnante métamorphose. Ses textes se veulent une force émergente du passé algérien toujours présent dont le travail de sape ruine des vérités absolues et d'hypothétiques murs de certitudes.

Dans ce cadre référentiel à l'espace algérien, nous proposons une approche géocritique de quatre romans de l'auteur algérien, quatre espaces différents qui lient l'auteur au pays de ses origines dans le temps et l'Histoire: *Le serment des barbares*, *Harraga*, *Le village de l'Allemand* et *Rue Darwin*. Des lectures qui sortent de l'ordinaire et affectent tout lecteur et plus particulièrement l'Algérien dans la mesure où elles opposent farouchement de nouvelles représentations de l'espace à tout ce que la famille, l'école et la société algérienne ont pu offrir auparavant. Des personnages qui affrontent des expériences douloureusement extravagantes et racontent un univers indicible qui se nourrit du réel et de la fiction où même les vérités les plus incontestables deviennent discutables.

L'auteur attribue à ses textes une telle épaisseur géographique dans la narration qu'ils acquièrent une dimension spatiale propre à des récits créateurs d'une nouvelle perception sociale, des récits qui forcent les lecteurs à leur attribuer une pluralité de sens et de lectures de par la distance spatiale et intellectuelle qui les sépare et qui constitue une condition sans laquelle ces perceptions multiples ne pourraient être possibles.

De nombreuses études ont été menées sur les aspects principaux de son écriture, nous cherchons par ce travail de proposer des pistes de réflexion différentes visant à mieux cerner son œuvre et la géo-centrer dans l'espace littéraire francophone. La géocritique est l'angle à partir duquel nous examinerons les rapports entre « *la fiction, l'espace et le réel* » dans l'œuvre du romancier algérien. Une approche critique récente qui soumet à la littérature une méthode d'analyse axée sur la question de l'espace humain. Nous verrons plus loin comment se définit cette approche et les raisons pour lesquelles nous avons opté pour cette nouvelle démarche de penser et de lire les textes de Boualem Sansal.

Il ne s'agit pas pour autant d'étudier les référents réels des espaces fictifs dans les romans de Boualem Sansal mais plutôt d'envisager les interactions possibles entre les référents réels et leurs représentations. Le romancier croit au pouvoir de la littérature pour se tourner vers ce moyen de représenter les mutilations qu'a subit l'espace de son enfance et décrire l'atmosphère étouffant dans lequel respirent ses concitoyens. Son œuvre, reflétant l'air du temps, est toute entière construite sur « une blessure initiale », celle d'une perte des origines, d'une identité hybride et de l'occultation de l'Histoire. Elle est

née sur les ruines non pas d'un, mais de plusieurs conflits politiques et sociaux, de stigmates ensanglantés et fumants d'une période contemporaine marquée par l'absurde et l'incohérence, une nouvelle phase appelée plus communément le postmoderne¹ par opposition au modernisme.

Il serait plus heuristique donc de laisser parler la fiction, selon l'auteur, et selon la théorie géocritique, plus cohérente que la réalité, la fiction représenterait l'hétérogénéité de cette partie du monde qu'est l'Algérie et l'absurde arrangement dont elle se proclame. Il serait temps selon lui aussi, de regarder ce paysage géographique, politique et culturel autrement, comme un paysage humain, loin des sentiers battus des discours officiels, pour découvrir avec intrépidité ce qui est l'identité algérienne, rebute à toute définition.

Notre étude se focalisera sur la notion des espaces romanesques sansaliens et les distances qui les séparent du lecteur des deux rives de la Méditerranée, ainsi qu'aux rapports qui les maintiennent en accord ou pas avec leurs référents réels. En parallèle, nous observerons l'évolution de l'espace fictif dans la traversée romanesque de l'auteur algérien, autrement dit comment l'espace algérien réfléchit sans cesse dans ses romans, transgresse le temps dans les descriptions lugubres et parfois même abusives que lui attribue le romancier.

Sansal réinvente une écriture de confusion où il manie mythe et réalité, allégorie et aphorisme, fable et didactisme, conte et pamphlet, écriture autobiographique et autofictionnelle, et souvent même, tous ces procédés et genres littéraires à la fois. Dans des fictions qui rappellent de temps à autre un univers fantasmagorique, telle une conquête de soi et de l'autre, l'auteur dira à propos de son écriture qu'elle est une peinture faite d'ombres et de lumières, un voyage dont la finalité « *était quand même de revenir vivant, en entier, et si possible avec un plus de vérité et d'humanité* » (RD, 41). Toutefois, nous devons comprendre avant toute chose les circonstances périlleuses dans lesquelles l'auteur choisit de convertir sa pensée à l'écriture.

¹ Une période apparue à la fin des années 50. Elle se caractérise, selon Bertrand Westphal, par une vision relative à l'hétérogénéité du monde dans un contexte épistémologique et anthropologique extrême généré par des conflits géopolitiques engendrés par la deuxième guerre mondiale et « *sur les décombres cacophoniques de l'unité du langage et de la représentation* », voir ces multiples tentatives de définitions dans son essai *La Géocritique. Réel, fiction, espace*.

I. Boualem Sansal, la parole à l'œuvre

Boualem Sansal, un fonctionnaire de l'État, n'est pas venu tôt à l'écriture². Interpelé par la guerre civile en Algérie et voyant son avenir incertain, tout comme son passé d'ailleurs, il écrit son premier roman et l'envoie par la poste, chez Gallimard dont il méconnaissait l'amplitude selon ses confirmations : « *j'ignorais que Gallimard était un très grand éditeur. Pour moi, c'était un éditeur comme les autres* »³.

La question de la différence est au centre même de ses romans. Il montre le risque et la détresse de penser pareil en termes d'une identité hétérogène dans un pays « *fermé comme un coffre* »⁴. Il évoque avec force et un sens ravageur de l'ironie, le besoin de dire et d'agir en racontant un espace embrouillé et pluriel.

Figure emblématique de la littérature algérienne, l'œuvre de Sansal porte sur les enjeux politiques et religieux de la société algérienne contemporaine. Ses romans sont une parole qui jaillit d'une rage furieuse évoquant en puissance les désenchantements et les désillusions d'un espace détourné. Une traversée du temps pour un voyage en soi afin de rappeler ce qui pour lui est la « *Vérité* ».

²Dans la collection Quarto consacrée à la vie de l'œuvre et de l'écrivain algérien Boualem Sansal, l'auteur évoque son premier contact avec la littérature : « *L'Algérie était une excroissance française, conservatrice par définition, [au lycée] elle s'en tenait strictement au Lagarde et Michard. C'est après l'indépendance, lorsque la littérature fut officiellement déclarée bourgeoise et mise en suspicion, devenait pour coup formidablement attractive, que je suis tombé dans le vice de livre. Je suis parti dans tous les sens, à la recherche des poètes maudits et des écrivains rebelles. Il fallait les trouver, les librairies étaient toutes sous contrôle et les rares bouquinistes en vie ne révélaient leur trésors qu'à leurs plus fidèles amis. Nous réussîmes à trouver une filière du côté de la rue de Tanger et une autre dans le souk de la Maison-Carré. Un vrai bonheur. On se passait nos trouvailles comme de la fausse monnaie. L'archipel de Goulag de Soljenitsyne est de ceux qui ont le plus tourné. C'est ainsi que peu à peu mon cerveau est entré en dissidence. Sans le savoir, j'en avais fini avec la révolution au pouvoir et les révolutionnaires de carrière. J'avais vingt ans et je ne savais rien de la liberté* ». Boualem Sansal, « Avoir vingt ans », *meeting* n°5- textes bilingues, Jean-Marie La Clavetine, *BOUALEM SANSAL, Romans(1999-2011)*, Collection Quarto, Édition Gallimard, Paris, 2015.p.44.

³ GHANEM, Ali, « *L'actualité ça se vend, l'Algérie aussi, Boualem Sansal au "Quotidien d'Oran"*, [en ligne]. www.algeria-watch.org/farticle/tribune/sansal0.htm, (consulté le 01mars 2018).

⁴SANSAL, Boualem, *Le village de L'Allemand ou le journal des frères Schiller*, Paris, Gallimard, 2008, p. 228. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la seule mention VD suivie du numéro de la page.

Si notre intérêt n'est pas celui d'accomplir une biographie de l'écrivain, car tel n'est pas le propos de notre étude, une partielle exploration du parcours de l'auteur nous permettra de mieux comprendre les étapes marquantes de sa vie et notamment celles qui ont précédé son entrée fracassante dans le monde littéraire à l'âge de cinquante ans. Ainsi, nul n'est censé ignorer, aujourd'hui, la notoriété de Boualem Sansal autant qu'écrivain francophone contemporain. En revanche, cet état de fait ne peut être compris et suivi que si l'on se place dans une perspective socio-politico-historique qui permet de saisir les circonstances de la naissance d'un auteur et son évolution dans l'univers de la littérature maghrébine d'expression française et cela des deux rives de la Méditerranée. Il s'agit, à travers ses romans, de comprendre pourquoi la fiction devient d'un jour à l'autre un espace de métamorphose.

I. 1.Fiction, espace de métamorphose

A double sens, Sansal, non seulement se rend compte d'une possible réinvention de soi :devenir un autre en se projetant en plusieurs personnages de fiction et procurant différents rôles pas moins « vrais » que crédibles, corrélés au monde de la réalité, participant ainsi, grâce à ses êtres en papier, aux domaines distincts de la vie sociale et s'ouvrant au même moment sur de nouvelles voies d'investigation et de parole, il recrée également une vie métamorphosée et riche en rebondissement, qui est celle d'un écrivain francophone dont les écrits retentissent très vite dans son pays et ailleurs requérant une grande notoriété dans le monde littéraire francophone alors qu'il était jusqu'à ce moment un ordinaire fonctionnaire d'État. À la manière des personnages aventuriers qui décident du jour au long demain de changer de vie, il « *se réinvente en littérature comme un naufragé à la mer* »⁵.

L'entreprise qu'il mène en termes de trois années d'écriture, rabat complètement les cartes de son ancienne existence et l'expulse dans une nouvelle carrière. Quand le docteur d'État en économie est renvoyé de son poste de fonctionnaire en 2003,sa carrière

⁵ECOULTRE, Cécile,« *Boualem Sansal se fait prophète dans "2084"* », <https://www.24heures.ch/culture/boualem-sansal-prophete-2084/story/19096841> (Site consulté le 17 février 2017).

d'écrivain est déjà mise en route avec son troisième projet d'écriture, vers un nouveau roman, *Dis-moi le paradis*, précédé par *L'Enfant fou de l'arbre creux*, en l'an 2000, tous les deux édités à la même maison d'édition Gallimard.

Jusqu'à là silencieux devant les événements qui s'abattent sur l'Algérie comme la montée de l'intégrisme depuis le début des années 80⁶, la généralisation de l'arabisation, les manifestations sanglantes de 1988 ou l'exode massif des étrangers et des intellectuels algériens, Sansal outré par l'assassinat du président algérien Mohamed Boudiaf⁷ en 1992 aperçoit ce crime comme « la fin du monde » et commence dès lors, un combat⁸ contre le silence.

De plus en plus interpellé par les malheureux épisodes que vit l'Algérie : massacres de villageois, persécutions de la population civile, attentats à la bombe perpétrés dans les endroits publics et attaques armées contre des personnalités et des étrangers partout en Algérie, Sansal se sent encore plus concerné par l'instabilité de la situation sociale et politique de l'Algérie. Marié à une étrangère, les non-ressortissants n'ont d'autres alternatives que de quitter en urgence le territoire algérien. L'auteur est abandonné par sa femme tchèque et ses enfants. Peur et éloignement, leur union s'écroule par un divorce au terme de douze années de mariage et de six années de vie commune. Dans une société de plus en plus radicalisée⁹, Sansal déclare avoir perdu sa famille à cause de la montée de l'intégrisme religieux. Il se remarie en 1986, avec une enseignante algérienne.

⁶ Naissance du premier mouvement islamiste armé en Algérie le (MIA) dissout en 1987.

⁸ L'auteur a « *cru en cet homme et sa mort a été pour [lui] un choc terrible* ». À ce propos, il raconte : « *je me suis mis à écrire comme on file une tenue de combat* ». À l'instar de toute la génération des années 90 affectée sévèrement par la disparition de Boudiaf, l'assassinat diffusé en direct du président est l'une des raisons qui amène l'ingénieur en économie vers l'écriture.⁸ Il en parle dans ses romans comme dans *Le Serment des barbares*. Cécile Lecoultré. *op. cit.*

⁹ Découvrant accidentellement que leur fille Nanny suit des cours d'initiation à la religion islamique et fréquente une heure par semaine la mosquée de la ville, et cela sans avertir les parents, la mère, de religion chrétienne, retire son enfant de l'école et rentre avec ses deux filles à Prague. Sa famille résistait jusque-là tant bien que mal à l'idée de quitter l'Algérie choisit de s'éclipser sous le régime islamique et devant l'apparition de nouvelles lois qui règnent sur le pays affligeant un mode de vie déplaisant pour les enfants de couples mixtes. Sansal dira à propos de cet événement : « *Ma vie personnelle est celle de ma famille ont été vraiment ravagées par les islamistes* », Boualem Sansal- *Romans 1999-2011*, Quarto, édition Gallimard, Paris, 2015, p. 50.

Quelques allégations autrefois émises par son ami Rachid Mimouni à propos de son écriture l'encourage davantage à adopter le mécanisme de l'écriture, d'autant plus que cet ami écrivain vient de périr en exil¹⁰. Rachid Mimouni est mort à l'âge de 49 ans. Dès son premier roman, *Le serment des barbares*, l'auteur installe une mise à l'épreuve de ce mécanisme complexe et des situations extrêmes. Il génère une parole en puissance qui jaillit d'un long silence pour évoquer les désenchantements, les désillusions de l'espace et une traversée du temps pour un voyage en soi.

Plus tard, il animera une émission de radio au Maroc¹¹, tout comme le faisait son ami Mimouni auteur de «Chroniques de Tanger» avant de décéder. Un autre moyen pour lui, de faire entendre sa voix et évoquer l'actualité de son pays. Riche de ses expériences en économie et de ses amitiés avec les intellectuels et militants algériens, il marque son engagement politique par le passage à l'acte d'une écriture novatrice et vers une littérature affranchie.

Un quatrième roman apparaît en 2005, *Harraga* qui dresse le portrait de l'exil interne plutôt que de tracer le cheminement de l'immigration clandestine en Europe, comme le semble dire son intitulé. Celui qui prend un jour la décision de tout quitter est doublé et précédé par celui qui s'emprisonne volontairement dans un espace clos et qui n'est d'autre que son pays natal. Surgit ensuite un autre roman contestataire, à dessein de

¹⁰Selon ses propos recueillis lors d'une interview, ce sont les encouragements de son ami d'enfance et voisin, l'écrivain Rachid Mimouni au caractère bien trompé, un autre enfant de Boumerdes et son ancien collègue à l'Institut national de l'industrie qui arrive à lui aligner des circonstances d'une nouvelle. Rachid Mimouni voulait poursuivre une carrière, comme Sansal, à l'école supérieure d'économie au ministère mais il finit par tromper sa plume dans l'actualité vive de l'Algérie et devenir ainsi l'écrivain engagé qu'il était. En cette même sinistre année, celle qui a connu l'attentat contre le nouveau chef de l'État, c'est-à-dire en 1992, Mimouni publie son pamphlet contre les islamistes : *De la barbarie en générale à l'intégrisme en particulier*. Un livre qui lui vaut une condamnation à mort. En exil, au Maroc, « un pays voisin dont la société et la nature [disait-il] sont si proches des nôtres », où il pensait se réfugier avec sa famille après avoir tenté la France, l'écrivain retrouva la mort en essayant de s'en échapper trois ans après. L'auteur du *Fleuve détourné*, *Une paix à vivre et Tombéza*, autant de romans qui évoquent son attachement envers son pays, est décède en 1995 en exil à l'âge de 49 ans. « *L'intellectuel engagé à qui l'histoire a donné raison, tant pour sa dénonciation des maux qui continuent à ronger la société algérienne que pour son combat contre toutes les formes d'intégrisme et de totalitarisme* », selon Nadjib Mahfoud, n'est pas mort assassiné par les islamistes. Et pourtant, anéanti par les exécutions des intellectuels autour de lui comme son ami d'enfance Tahar Djaout, et en proie à la panique pour sa famille¹⁰, ne pensant qu'à se soustraire à la persécution des islamistes et échapper à la mort, il délaissa sa santé et omit de soigner sa maladie, une véritable « *peine à vivre* » qui lui couta la vie.

¹¹ Boualem Sansal anime une chronique dans une chaîne franco-marocaine : Radio Médi 1 à Tanger, de 2006 à 2012.

révéler la phase cachée de l'Histoire. Un roman qui soulève encore plus de polémiques que les autres : *Le village de l'Allemand* en 2008. Une étonnante gémination de genres littéraires entre le journal intime et l'épistolaire, le pamphlet et le témoignage historique, et qui s'apparente aux dénonciations, avec dérision et véhémence. En 2011, trois mois après le décès de sa mère, L'auteur adopte une nouvelle approche dans *Rue Darwin*. Parti d'une intention d'écrire un récit de vie, ce roman se verse plutôt dans l'autobiographie romancée, brouillant les pistes entre la fiction et le réel et appuyant ainsi la métaphore d'une identité algérienne profondément hybride. Son septième roman, intitulé *2084-La fin du monde* a pour rôle d'avertir l'opinion publique du danger de l'islamisme, à la version orwelienne, il s'engage à ne pas laisser venir au monde la folie d'un nouveau monde vide de toute humanité.

Ces romans s'expriment dans une écriture qui rend compte d'une démarche offensive consciente et d'une entreprise de rencontres violentes pour remettre en question des « vérités » établies qui s'accommodent aux conventions sociales, politiques voire religieuses et esthétiques. Cela se manifeste par des récits affolants et des textes fragmentés à l'image d'une mémoire fractionnée par le mensonge. Les signes et les occurrences de cet éclatement sont multiples et apparaissent sous des formes versatiles. Ses textes s'installant dans une sorte de malentendu qui propose cependant, de promouvoir leur distribution. Pour le retentissement médiatique immédiat de son écriture et dans une tension politico-sociale toujours présente entre la France et l'Algérie, on l'accuse d'une dépendance culturelle et éditoriale.

2. Le retentissement immédiat d'une écriture subversive

Avec la multiplication des actes terroristes dès le début des années 90, des romanciers algériens vont dans leurs textes à la rencontre de l'horreur. La violence sera dénommée, dénoncée et condamnée au moyen d'une écriture référentielle mais parfois au détriment d'une subversion formelle de plus en plus laissée pour compte, et si face à face il y a, c'est d'abord entre l'écrivain et son écriture. Dans un travail sur le mot et sa sensibilité à l'espace, l'Algérie omniprésente dans ces textes, les romans de Sansal suscitent toujours une vive polémique dans le milieu littéraire algérien. Et pourtant, le va-et-vient entre la fiction et le réel dans l'écriture de Boualem Sansal ne semble pas banaliser les jeux de l'écriture puisqu'il est surtout question dans son œuvre littéraire de

littérature, d'exploration de nouveaux modes d'expression, de mise en scène ardue des agréments de la fiction, de renouvellement des caractéristiques scripturales de l'espace et de son dynamisme. Dans un contexte politique profondément opposé aux idées de l'auteur sur les séparations ethniques au sein du pays, ses romans restent peu appréciés par une partie de la critique algérienne qui prône l'union des accords et des rythmes entre Algériens.

Né le 15 octobre 1949 à Teniet-el Haad dans l'ancien département d'Orléans ville en Algérie, l'écrivain d'origine kabyle, poursuit sa formation d'ingénieur à la prestigieuse Ecole Nationale Supérieure de Télécommunication de Paris et décroche un doctorat d'économie. Encouragé par son ami le romancier Rachid Mimouni, il entreprend de s'engager dans la littérature. À cinquante ans lorsqu'il écrit son premier roman *Le serment des barbares* édité chez Gallimard, en 1999. Le nouveau romancier algérien d'expression française commence à cet instant à acquérir une certaine notoriété dans le monde du livre en France. En 2000, il publie *L'Enfant fou de l'arbre creux* qui obtient le Prix Michel Dard. En 2003, il écrit un autre roman intitulé : *Dis-moi le paradis*. C'est en cette année-là qu'il se fait licencié de son poste de haut fonctionnaire d'état, au ministère de l'industrie à Alger. En 2005, *Harraga* fait son apparition et en 2008, son cinquième ouvrage est publié : *Le Village de l'Allemand ou Le journal des frères Schiller*, pour lequel, il décroche le Prix RTL et le Grand Prix de la francophonie.

L'auteur est avant tout un écrivain de talent, qui par ses romans où s'interpénètrent le récit et la poésie, offre aux lecteurs un regard critique sur la société algérienne. En effet, le directeur général de l'industrie, le parfait inconnu du monde littéraire francophone surprend les auditeurs français par son écriture et faillit avoir le prix Goncourt, dès son premier roman. Cette écriture qui remet en questions les frontières de l'esthétique, transgresse toute éthique commune sur le plan thématique de par sa transcription frénétique du contexte sociopolitique de cette partie du monde. Elle porte un témoignage qui désacralise le mythe algérien et dynamite toutes certitudes sur une identité algérienne immuable. Ses textes deviennent alors l'une des pistes d'analyse sociale, politique et historique, voire géographique de l'espace algérien.

D'autres différents jurys de prix littéraires comme le Médicis, le Prix Interalliés, le Renaudot et le Femina le sélectionnent à leur tour. Quelques jours après cette première

publication, un réalisateur lui porte le désir d'une adaptation cinématographique en France, « *ça a été vraiment la grande surprise* », ¹² se confie-t-il dans une interview. Son travail est récompensé et connaît un succès foudroyant avec la volonté d'assurer une promotion permanente à cet écrivain prometteur.

En évoquant Sansal et son premier roman *Le serment des barbares*, Lisa Romain révèle que l'écriture de l'auteur a « *aboutit à une œuvre dense, intergénérique et à l'énonciation innovante* » ¹³. En cette période, l'opinion publique est exaltée par cette nouvelle figure littéraire, son licenciement en raison de la publication de son premier roman engagé, l'éloignement de sa famille et l'assassinat de ses amis écrivains et intellectuels par les mouvements islamistes ainsi que les menaces de mort dont il faisait lui-même l'objet, incitent encore plus le monde de la littérature à s'interroger sur la situation et le sort des écrivains algériens francophones en Algérie. Aux questions qui lui seront posées lors des rencontres télévisées ou à la radio, l'écrivain continue à entretenir les appréhensions et maintient vivement sa position pour la transgression des mœurs et des conventions traditionnelles. Dans une réflexion d'un autre genre et en observant un tel engouement, c'est les enjeux de la fiction sur la réalité qui nous ont d'abord interpellés d'où l'appel à l'approche géocritique.

Dans son pays, l'approche est tout autre. Pour l'opinion publique algérienne, Sansal et ses sujets fictifs sont souvent aperçus comme des antagonistes qui s'opposent à l'ordre moral et idéologique du pays. Tel un « ennemi » de la nation, ses livres sont en premier temps censurés ou difficilement accessibles.

Le choix de la langue n'atténue en rien le sentiment de soupçons perçus par la critique algérienne, mais est-ce vraiment un choix ? Sansal déclare « *prendre en compte lorsqu'il écrit au moins deux lectorats, algériens et français* » ¹⁴, mais il signale aussi que le français est la langue qu'il maîtrise le mieux et que ses livres même en cette langue, racontent essentiellement l'Algérie.

¹²GHNANEM, Ali, « *L'actualité ça se vend, l'Algérie aussi* », Boualem Sansal au "Quotidien d'Oran", [en ligne]. www.algeria-watch.org/farticle/tribune/sansal0.htm, (consulté le 01 mars 2018).

¹³ROMAIN, Lisa, « *Écrire la guerre civile algérienne : la mise en place d'un nouveau pacte de lecture dans Le Serment des barbares de Boualem Sansal* », Dialogue francophone, Université Charles de Gaulle – Lille 3, France, Volume 21/2015, pp. 19-30.

¹⁴Entretien de Boualem Sansal avec Karim Amellel co-fondateur de SAM Network et de Chouf-chouf.com, 10 déc. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=doyO-i9rhPA>, (consulté le 20/03 2018).

En France, les médias s'empressent à l'inviter aux plateaux de télévision et à la radio où il apporte des témoignages inédits sur l'Algérie contemporaine. Il évoque l'identité algérienne occultée et l'islam radical qui la condamne à l'obscurantisme absolu. Son témoignage fait réagir l'opinion internationale de différentes manières, entre outrage et inquiétude, les réponses apportées à l'Occident sur un pays emprisonné dans l'acculturation de l'Orient trouvent écho.

En effet, au même moment, de par le monde, des zones de turbulence éclatent autour de cette question qui embrouille les frontières entre islam et islamisme. Des pays de culture musulmane observent des mutations politiques et sociales voire même des guerres civiles non sans conséquences sur l'Occident. L'une d'elles est la hausse de la population musulmane déjà importante en Europe et notamment en France. Une immigration de milliers de musulmans qui cultivent la peur de l'influence de chaque culture sur l'autre. Ce dialogue entre l'Occident et l'Orient, on l'aperçoit dès les premiers textes de l'écrivain algérien, plus symboliquement d'ailleurs dans le deuxième roman: *L'enfant fou de l'arbre creux*, où le Français Pierre se retrouve dans la même cellule que l'islamiste algérien Farid, tous les deux détenus à Lambèse et condamnés à mort. Les caricatures et les amalgames s'accroissent faisant apparaître « *le spectre d'un Islam conquérant* »¹⁵ qui menace le vieux continent, alimenté par les attentats terroristes et « *entretenu par le jet en continu de l'huile des chaînes d'" information "* »¹⁶.

Face à ce constat, des interrogations surgissent à posteriori en s'imposant à nous : comment la littérature, de quelle origine qu'elle soit, peut-elle reconnaître une œuvre et la mettre en valeur ? Pourquoi surtout, veille-t-elle à redistribuer l'ordre des valeurs artistiques des œuvres non unanimement mais plutôt de manière différente voire controversée d'une géographie à une autre et d'un espace à un autre ?

Dans ce cadre précis, les romans de Sansal, pourtant si près des frontières du réel algérien et rejetés si obstinément du champ littéraire médiatisé de cet espace, mais rapprochés par celui des français, se prêtent favorablement comme modèle contemporain qui saurait apporter des réponses concrètes aux questions qui pourraient être

¹⁵ VINCLAIR, Pierre, « Ton islam », Le dialogue avec le monde arabo-musulman de la Renaissance à nos jours », *Acta fabula*, vol. 19, n° 3, Essais critiques, (Mars 2018), URL : <http://www.fabula.org/revue/document10801.php>, page consultée le 10 mars 2018.

¹⁶*ibid.*

posées dans des études d'ordre sociocritique ou politique en rapport avec le fonctionnement des éditions des textes littéraires francophones.

Ceci dit, par des procédés d'énonciations innovantes, Sansal tend à se distinguer. Ses textes sont écrits dans l'intention de dénoncer l'actualité en Algérie certes, mais dans un discours parfois didactique qui s'éloigne souvent des données diégétiques ou d'une cohésion formelle. Il arrive à s'échapper ainsi de l'uniformité de la production littéraire contemporaine et de la platitude de son caractère en conquérant des espaces de réflexion variés et en soulevant des réactions et des critiques instinctives entre apologie et diatribe.

3. Critiques, entre apologie et diatribe

Ces quelques précisions, nous témoignent de l'état d'exaltation de la critique européenne à l'égard des romans de Sansal. La sensibilité de la question tient des inspirations de l'auteur et de sa position d'« ami » assumé qui fait l'éloge de la langue et de la culture française en rappelant vouloir dépasser l'apologie du colonialisme.

L'écrivain Kamel Amellal explique que Boualem Sansal cherche dès son premier roman « à contrer la dangereuse illusion de scientificité du discours historique¹⁷ ». L'islam et l'arabisation donnent, eux aussi, en permanence, matière aux tourments entre crainte et malaise.

D'autres critiques parlent d'un nouveau pacte de lecture¹⁸ lorsqu'il s'agit de contrecarrer les attentes documentaires du lecteur. L'auteur sème la confusion par des parcours inaccoutumés et des personnages insolites. Ces textes s'écartent des représentations réalistes du contexte algérien. L'actualité, Sansal en use, mais pas dans l'intention de la réécrire ou de l'accommoder à ses récits.

La France, en 1999, lui attribue, après la publication du *Serment des barbares* chez Gallimard, le Prix du Premier Roman et le Prix Topiques. C'est le début d'une liste qui sera prolongée par la suite de trophées, d'instances de qualification et de gloire. Son auditeur, Jean-Marie Laclavetine parle à ses lecteurs d'une écriture qui rappelle à la critique occidentale les grands noms de la littérature française : « *Voltaire, Diderot et*

¹⁷*Ibid.*

¹⁸ROMAIN, Lisa, « *Écrire la guerre civile algérienne : la mise en place d'un nouveau pacte de lecture dans Le Serment des barbares de Boualem Sansal* », Dialogue francophone, Université Charles de Gaulle – Lille 3, France, Volume 21/2015, pp. 19-30.

*Rabelais [...] offrant au lecteur un mélange unique, savoureux, violent, empli d'une force comique incomparable que seule la colère pouvait lui avoir donné*¹⁹.

Des appréciations plus au moins controversées des deux rives de la Méditerranée, semblent confirmer l'importance des médias et son influence, plus que tout autre moyen, entant que catalyseur des stéréotypes dans le façonnage arbitraire de l'opinion publique. Dans la fiction, Malrisch, un des personnages de Sansal dans *Le village de l'Allemand*, avoue ne pas connaître son pays d'origine que par les différentes formes médiatiques : « *Ce que je sais sur l'Algérie, je l'ai su par les médias* » (VDA, 23). Dans ce roman, l'auteur établit un parallélisme alarmiste entre le régime nazi d'hier et l'intégrisme musulman d'aujourd'hui. Il reçoit pour cet ouvrage la reconnaissance en Allemagne et l'attribution du Prix de la paix du livre.

L'auteur change de lieu de rencontres littéraires et ses textes transcendent vite les frontières de la langue. Par une poignante correspondance entre les personnages, les religions et les genres, il arrive à installer des rapports aussi ordinaires comme l'échange des lettres entre frères qu'une curieuse analogie entre régimes hétérogènes comme l'islamisme et le nazisme. Invité aux Universités européennes et à Jérusalem sous le regard quinteux de quelques pays arabes y compris l'Algérie, ce roman parvient à remuer complètement le champ des contemplations et l'essor de sa pensée, et donne carrière à tous les débordements de sens.

Ses romans redessinent la cartographie de la région. Ayant d'abord le souci artistique, l'auteur lui-même, enfant de son environnement, agit comme perturbateur de l'espace géographique puisqu'il est vrai que dans ses communiqués publics et ses interviews il amplifie l'étendue politique des florilèges de ses pensées et entretient une orientation assez limitatrice et restreinte de la réflexion littéraire.

Nadjib Redouane évoque la force esthétique de cette nouvelle écriture qui marque une rupture avec l'ordre social, politique, économique et religieux « supposé correct ». Redouane parle d'une écriture « *vivante et novatrice* », pour lui c'est « *l'instauration d'une littérature algérienne contemporaine de langue française, dont les auteurs sont*

¹⁹ LACLAVETINE, Jean-Marie, *BOUALEM SANSAL, Romans(1999-2011)*, Collection Quarto, Édition Gallimard, Paris, 2015. p.44.

capables d'inscrire leur production dans l'actualité tragique de leur pays, de briser les chaînes de la peur et de la censure, et de dépasser le cadre territorial pour s'ouvrir sur le monde »²⁰.

Ainsi, des voix s'élèvent pour ou contre cet écrivain désormais consacré, le même Nadjib Redouane parle d'un témoignage qui met en scène des « *relations étroites entre logique économique et culturelle* »²¹ dressant un portrait correspondant à l'Algérie contemporaine mais qui seraient au dépend des sujets anecdotiques de ses textes. Une écriture qui se met souvent au profit d'une longue description et qui a pour objet d'incruster les réflexions idéologiques de l'auteur sur l'Histoire et l'actualité du pays, son passé controversé et son avenir vacillant.

Sous une forme encore plus virulente, l'auteur est traité de « *contrebandier de l'histoire* » par Rachid Boudjedra qui lui reproche d'être un grand nostalgique d'un temps révolu, celui de l'ère de l'Algérie française où « *l'Algérie était autre, où elle avait sa vie* » (VA, 24), comme accorde à dire l'un des personnages du *Village de l'Allemand*. Boudjedra alimente ses réprobations par l'aspect aussi passéiste que pessimiste des personnages principaux des romans de Sansal tel que Yazid dans Rue Darwin qui se laisse abattre par la disparition d'un espace haut en couleur: « *où on vivait si bien*²² », où même « *la pauvreté était agréable à vivre* » (RD, 43), en parlant de l'Algérie prise par le colonialisme.

Néanmoins, ne perdons pas de vue que comme tout écrivain, Sansal s'obstine dans la résiliation de sa société et que ses personnages ne sont que dans cette optique de refus de leur temps, le postmodernisme et son hostilité à tout sens de liberté. Saisissant cette posture de la part de tout romancier, nous comprenons pourquoi l'engagement de sa production n'est pas un fait singulier mais plutôt le produit de tant de fragments, de croisements et d'hybridité multiculturelle en Algérie. C'est la remise en cause des fondements de la nation algérienne, une nouvelle ère de soupçons et d'incertitudes qui exigent un important mouvement de transgression des règles établies comme Vérités, le

²⁰ REDOUANE, Nadjib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid MIMOUNI, Collection autour des écrivains maghrébins*, L'Harmattan, 2012, Paris, p. 13.

²¹ *ibid*, p. 33.

²² BOUDJEDRA, Rachid, *Les contrebandiers de l'Histoire*, Pamphlet, Edition Frantz Fanon, Collection mise au point, Alger, 2017, p. 65.

renversement des schèmes intellectuels et esthétiques traditionnels et l'accession d'une diversité scripturaire.

Ainsi, il est comme de nombreux écrivains algériens qui vivent en Algérie, exilés en France, issus de l'immigration ou encore de nationalité française mais d'origine algérienne, à réclamer par la fiction, une réévaluation critique du passé de leur pays, une dénonciation intransigeante du présent et des questionnements anxieux sur leur avenir. Ils racontent l'Algérie « *comme la volonté de donner [...] une autre image que celle que représentent les dirigeants* »²³. Ces romanciers affichent leur réticence d'une réalité sociopolitique oppressante d'un pays qui enferme les identités présentes sous le joug d'une seule et unique inscription homogène, selon Sansal. Mustapha Harzoune, auteur de l'article : *Le roman algérien et les identités meurtrières*, cite d'autres écrivains comme Benfodil, Laredj ou Bencheikh qui continuent comme beaucoup d'autres à inscrire leurs récits dans l'espace tumultueux d'une terre faite d'amalgames et d'injustices et dont les romans, par la description ou par l'intrigue, ne cessent de le faire sentir à tout instant. De plus, les récits de Sansal rendent compte d'un débat autour de l'identité algérienne, de l'espace dans lequel elle évolue ou dont elle est originaire. Une identité en prise avec l'Histoire d'une géographie vaste comme un continent et vieux comme le monde. D'où l'étendue et la diversité des lectures que propose cet espace au pluriel.

Cet état de lieu tente de nous faire comprendre pourquoi un auteur comme Sansal s'impose progressivement d'un roman à un autre. Des accents politiques couvrent peu à peu ses prouesses littéraires et aspirent à l'enfoncer dans une sorte de bétoire où l'essentiel fuit vers le fond comme la densité d'un style éloquent et dont le sens s'interdit toute aisance et demande des performances intellectuelles avérée que se soit pour le lecteur algérien ou étranger pour ne garder à la surface que l'aspect abusif, selon d'autres regards critiques, d'une littérature qui nourrit les rumeurs, répand la peur de l'islam et propage la haine que certains xénophobes occidentaux ont des étrangers et plus particulièrement des musulmans ou des Algériens. Serait-il pour lui une volonté d'adopter un aspect original qui le distinguerait de la sphère littéraire ? Une stratégie de provocation délibérée et choquante à l'égard du lecteur qu'il soit Algérien ou Français ? Son écriture serait-elle aussi bien démarquée et consignée à l'étranger si elle n'avait pas

²³REDOUANE, Nadjib, *Lecture(s) de l'œuvre de RACHID MIMOUNI, Collection autour des écrivains maghrébins*, Harmattan, Paris, p. 32.

été aussi nourrie par le désir de contenter les attentes des maisons d'édition françaises, un fait qui, cependant, est adopté majoritairement par beaucoup d'autres écrivains francophones?

Notre questionnement ne suggère pas que la notoriété et l'impact positif qu'a eu l'œuvre de Boualem Sansal en France est dû exclusivement à ce que certains critiques algériens nomment la nostalgie du colonialisme ou le néocolonialisme, « *une "nostalgie malsaine" [...] de la période coloniale est en ce sens révélateur à la fois des crispations de la réception, et de la nécessité d'un travail littéraire qui les anticipe et les théorise* ²⁴», selon Lisa Romain. Pourtant, force est de constater qu'on dépit d'une poétisation permanente d'un langage ironique environné par l'allégorie et le mythe, ses textes demeurent ancrés dans la réalité tout en tissant des liens étroits et permanents avec le passé « *des temps heureux* » (H, 41), une priorité qui comme nous l'avons vu précédemment, n'est pas le seul à l'avoir cultivé. Toutefois, elle cède, dans ses romans à une forme obsessionnelle et rappelle à chaque reprise l'assujettissement de ses choix thématiques.

Par ailleurs, lorsqu'une nouvelle œuvre littéraire se voit accorder autant d'intérêt et décerner autant de prestigieux prix littéraires, comme il est le cas pour les romans de Boualem Sansal, cela ne peut, par conséquence inéluctable, qu'accentuer les soupçons et alimenter les critiques.

En Algérie, il semble être le sujet de toutes les méfiances et ses romans deviennent l'objet d'un tollé. Or, grâce à ce fait poussé à l'extrême, son œuvre, même sans prix ni distinction médiatique en Algérie, connaît le même engouement qu'en France, et son renommé devient vite consacré. Le désir de comprendre cet engouement des romans de Sansal à l'étranger, quitte à ce qu'il soit exagéré, ne peut qu'entraîner leur diffusion rapide et exalter les motivations pour précipiter la rencontre.

4. Lectures et motivation

Pour comprendre le lieu d'où est entrepris l'acte de l'écriture littéraire, il faudrait entrer dans des considérations d'ordre non seulement narratologique ou psychique, mais

²⁴ROMAIN, Lisa, « *Écrire la guerre civile algérienne : la mise en place d'un nouveau pacte de lecture dans Le Serment des barbares de Boualem Sansal* », *DIALOGUES FRANCOPHONES*, Volume 21/2015, Pages 19-30

historique, géographique, politique et surtout social. Toutes ces sciences traversées par des dynamismes culturels, artistiques et esthétiques se regroupent dans notre approche théorique : la géocritique. Une recherche pluridisciplinaire qui étudie la portée d'une œuvre fictionnelle sur l'espace qu'elle évoque sans pour autant privilégier aucune science ou discipline sur une autre, comme le fait l'imagologie par exemple, dans les représentations de l'étranger en s'appuyant uniquement sur des relations qui se lient entre deux espaces le littéraire et le culturel.

Or, nous pouvons affirmer que la géocritique est un concept qui a toujours existé dans la mesure où la « *contextualisation* » culturelle permet de mieux spécifier une littérature en l'attribuant à un type géo-spatial précis, « *ainsi parle-t-on couramment de littérature antique, de littérature médiévale, etc.* »²⁵Cependant, l'apparition de ce terme est liée aux recherches de Bertrand Westphal, professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Limoges, menées sur l'interaction entre les espaces humains et la géographie. Il publie plusieurs ouvrages théoriques dont *La géocritique mode d'emploi* en 2000, *Littérature et espaces* en 2003 ou encore *La Géocritique. Réel, fiction, espace* en 2007.

Toutes ces répartitions par classe, en se référant aux éléments historiques et géographiques ne sont étudiées que dans l'intérêt d'apporter une critique exhaustive à l'œuvre littéraire du romancier algérien. En effet, l'un des critères indissociables à l'étude d'un texte est de savoir d'où il parle et d'où il part. La géocritique collabore à cette compréhension du contexte qui détermine la compréhension au mieux de l'œuvre. L'intérêt de l'étude géocritique n'est pas de lier une œuvre à une géographie restreinte, mais à un modèle de territoires aux caractères identitaires et physiques communs à plusieurs espaces du globe, et qui expliquerait par la suite la ressemblance de certains usages de formes ou de fonds dans la rhétorique ou la thématique de textes de langues d'origines, ou de territoires différents. La littérature comparée serait alors un terrain privilégié pour affirmer la pertinence d'une étude géocritique dans la mesure où elle

²⁵DERIVE, Jean, *Pour une lecture géocritique de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma*. 2008.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs>, (consulté le 05 décembre 2017).

2017).00347070/file/Pour_une_lecture_geocritique_de_l_oeuvre_romanesque_de_Kourouma.pdf , (consulté le 05 décembre 2017).

pourrait installer un rapport analogique entre les différents types de littératures et permettre ainsi la mise en ordre de littérature de voyage, de littérature de compagne, de littérature d'immigration ou même de littérature maritime.

Vue sous cet angle, appliquer cette approche sur l'œuvre d'un seul romancier paraît comme, uniquement, un prolongement d'une analyse sociocritique qui tend à conforter un ordre plus élevé des rapports entre littérature et espace. Or, l'œuvre de Boualem Sansal ne se délimite pas à un seul type d'environnement géographique bien qu'il s'agisse d'un espace récurrent comme un filage métaphorique qui commence à s'installer dès le début de son écriture littéraire avec son premier roman, et qui continue à être une caractéristique commune à tous les espaces où évoluent ses personnages. Appliquer la géocritique aux romans de Sansal est à la fois une question de centralisation d'un espace en mouvement et de décentralisation puisqu'il s'agit de délocalisation des points culminants de cet espace. Du moment où on pense que l'auteur parle de l'Algérie, une seule Algérie, générée par une force homogène centrale qui est celle de l'Etat ou de la nation, d'autres forces d'hétérogénéisation, toutes aussi puissantes, jaillissent de partout : des zones périphériques de ce territoire espace, de ses frontières, des faces cachées de son Histoire et de sa mémoire apportent de insoupçonnables lectures, aux lisières du réel qui paraissent si captivantes.

De ces lectures théoriques sur l'espace, nous avons tenté de mieux comprendre les romans de Boualem Sansal. La première découverte fut avec *Harraga*. Depuis, nous avons constaté que l'auteur ne détache jamais son monde feutré de la contrainte du « réel ». Il faut dire que bernés d'abord par l'intitulé de ce roman, l'illusion fut grande, l'émigration clandestine est loin d'être le seul thème convoqué par le récit. Sous l'influence des médias autour d'une nouvelle naissance littéraire d'expression française, et les diffusions des reportages quasi quotidiens sur les victimes de cette émigration notre choix de lecture fut d'abord immédiat dicté par l'urgence de l'actualité, inspiré par des arguments personnels et rongé par des questions contraignantes dont la principale était de connaître, sous un angle fictionnel, les raisons qui pousseraient des jeunes algériens ou maghrébins à quitter aussi désespérément l'espace de leur enfance. Par ailleurs, une curiosité empirique, toujours sous l'influence de la médiatisation occidentale, nous

poussa à lire cet écrivain algérien, autant reconnu et apprécié en France qu'il fut censuré ou ignoré en Algérie.

De plus, au-delà du pouvoir qu'ils détiennent sur le lecteur qui le meut et l'amène à le tenir en haleine durant de longues heures, ses textes s'investissent d'un devoir commun, celui de lui apporter des réponses aux questions qu'eux-mêmes l'entraînent à poser, des questions sur soi, sur son identité et sur celles des identités offensées ou humiliées du même espace, de leur rapport à l'Histoire, à leurs origines ainsi qu'aux conséquences des mutations profondes et frénétiques de temps.

Le lien qui unit les textes de Boualem Sansal et l'Algérie dans le temps, autrement dit entre la représentation et son référent, est particulièrement étroit, une référentialité croissante de ses écrits imaginaires qui laisse supposer la possibilité d'appliquer le concept géocritique sur l'ensemble de ses romans et en particulier, quatre d'entre eux, que nous avons choisi pour le corpus de cette étude : *Le serment des barbares*, *Harraga*, *le village de l'Allemand* ou *le journal des frères Schiller* et *Rue Darwin*. Des facteurs nous contraignent à les convoquer et viennent se combiner autour de l'espace imaginé. Cela n'exclut pas les autres textes dans leurs représentations conformes à l'espace sansalien. Néanmoins, les romans choisis suffisent à eux-seuls à démontrer le fonctionnement d'une stratégie scripturale de signes qui pointent un territoire géographiquement distinct par ses caractéristiques physiques et culturelles. Ainsi, nous appliquerons l'approche géocritique dans le souci de comprendre comment ces deux branches, la géographie et la littérature qui se combinent autour de la vie de l'homme, agissent de façon mutuelle dans sa compréhension du monde.

II. Une approche « géocentrée » sur les romans de Sansal

La relation entre l'espace et la littérature constitue une rupture épistémologique profonde dans le développement des études littéraires. Depuis les années soixante, des recherches ont été menées pour définir la contribution de l'espace à enrichir l'épistémologie de la littérature. Pendant que certains comparatistes dessinent l'itinéraire emprunté d'un tel ou tel personnage pour aller d'une ville à l'autre, Gaston Bachelard s'étend sur la poétique de la maison ou de la ville²⁶ dans la poétique de l'espace. Bakhtine

quant à lui, s'intéresse, dès le début du siècle, au « temps-espace » ou ce qu'il appelle le « *Chronotope* », défini comme « *une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque* »²⁷, il serait donc « *le centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman* »²⁸. Ses travaux n'ont été traduits que vers les années soixante-dix pour désigner un espace-temps indécomposable et qui soulève une fonction métaphorique dans la production romanesque. Par ailleurs, Youri Lotman propose en alternative, la « *sémiosphère* » qui la définit comme « *l'espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages, et non en tant que somme des langages existants* »²⁹. En d'autres termes, la « *sémiosphère* » est en un sens « *une existence antérieure à ces langages et se trouve en constance interaction avec eux* »³⁰.

Cet intérêt pour l'étude de l'espace ne s'affiche que récemment par rapport à l'étude du temps qui jusque-là était privilégié. Selon la critique littéraire, les repères temporels, au temps moderne pouvaient saisir à elles seules la concomitance des textes de fiction. Le postmoderne, étant le prolongement du modernisme, puisqu'il ne nie pas certaines de ses pratiques, joint, au temps, l'étude des espaces humains. Il s'agit désormais, pour nous, de prêter plus d'intérêt à l'espace de la littérature contemporaine pour son appartenance à cette nouvelle ère : le postmodernisme. Une période qui « *se définit volontiers par son absence même de définition* »³¹ et son caractère contradictoire. Cela ne signifie pas que nous allons distancier l'espace du temps mais plutôt les aligner dans un nouvel ordre, en bousculant ainsi l'ancienne perception du cadre spatio-temporel. Pour sa part, Sansal n'a à aucun moment, cessé de dialectiser l'espace et le temps que nous proposons d'étudier à travers ses quatre romans. La notion « *chronotope* » de

²⁶BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses université de France, Paris, 1998.

²⁷ BAKHTINE, Michael, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, p. 237.

²⁸*Ibid.*

²⁹LOTMAN, Youri, *Les langages de la culture russe*, Université de Tartus, Moscou, 1966., traduit par Anka Ledenko, *La sémiotique*, Presses universitaires de Limoges, 1999, <https://books.google.dz/books?id=z9LDPJEZSnsC&pg=PA7&dq=Youri+LOTMAN,+Les+langages+de+la+culture+russe,+traduit+par&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKÉwinx7Ktmv7nAhUiVBUIHaNVDjkQ6AEIKDAA>, (consulté le 12 novembre 2015).

³⁰*Ibid.*

Mikhail Bakhtine se déploie dans l'espace employé par l'auteur : la maison, le quartier, le village et enfin la ville, qui deviennent insensiblement l'allégorie d'un sens qui ne tarde pas à se démasquer.

Dans son ouvrage *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Bertrand Westphal³², explore plus à fond la question du référent et le rapport entre espace réel et espace fictif. Retenons pour l'instant qu'il s'agit d'une approche critique en études littéraires ayant pour particularité de proposer une méthode d'analyse des textes centrés sur le rapport entre l'espace fictif et l'espace réel, tel que le signale le théoricien dès le début de sa recherche : « nous proposons, provisoirement, une définition de la géocritique comme la science des espaces littéraires »³³. Elle est ainsi, le point où la littérature rejoint la géographie qui est d'ailleurs une écriture aussi puisqu'elle est l'« écriture de l'espace comme l'atteste son suffixe "graphie" »³⁴.

Ceci étant, nous aurions pu apporter à l'œuvre de l'auteur uniquement une étude des stratégies scripturales dans les transgressions des codes génériques, socioculturels et politiques et de décrypter ainsi les composantes narratives et thématiques déployées dans une telle écriture éclectique ; or, nous avons observé que l'auteur algérien accorde le plus grand intérêt à l'espace de ses fictions. Plus que le temps – car pour lui, le temps est aussi immuable- l'espace demeure une constante à caractère intempestif et qui évolue surnoisement et de manière contradictoire, à un rythme effréné voire explosif. L'espace et le temps ne sont guère dans ses romans, que des prétextes de construction fictionnelle, ils sont inscrits dans une dynamique d'abolition/ reconstruction, de désordre et de remise en ordre, d'obscurantisme et de Vérité. D'où l'intérêt d'une telle approche qui nous paraît incontournable car il est question d'un décryptage d'un espace restreint, excessivement révélateur d'un autre plus large, l'universel, et qui raisonne comme un écho d'une évolution fatale.

³² WESTPHAL Bertrand est un professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Limoges. Il dirige depuis 2000 l'équipe de recherche « Espaces Humains et Interactions Culturelles », Après avoir dirigé le premier ouvrage collectif portant sur ce sujet (*La géocritique mode d'emploi*), il publie l'essai *La Géocritique. Réel, fiction, espace* en 2007.

³³WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique mode d'emploi*, « Pour une approche géocritique des textes », Limoges, Pulim, 2000, p. 07.

³⁴*Ibid*, p. 11.

Le huitième roman de l'écrivain algérien Boualem Sansal, *2084 : la fin du monde*, appuie cette idée de fatalité d'un tel désordre postmoderne et confirme toutes les préoccupations des narrateurs précédents, attentifs à l'exubérance du chaos et des mouvements sans profondeurs. Il s'efforce de faire interagir ses lecteurs, de développer avec eux une critique rationnelle et de traiter du phénomène de l'indifférence à travers l'opinion publique à propos d'un mal dangereux voire mortel sans la possibilité de lui trouver un remède approprié, voire même un nom : l'absurde, l'incohérence, l'intégrisme religieux, le déni de l'histoire et souvent même toutes ces inquiétudes à la fois. L'auteur tend à déployer le sentiment de « fin de l'histoire » qui serait liée à une fin du lieu où le non-lieu ne serait pas uniquement la fin du temps mais également une fin de lieu et de l'espace.

II.1. Esquisse terminologique de la géocritique

L'espace dans la théorie géocritique occupe un intérêt capital. La géocritique répond à la question de l'influence de la fiction sur le réel ; de ce point de vue, elle s'oppose à la théorie des derniers écrivains romantiques: L'art pour l'art du XIX^e siècle qui tend à supprimer l'intégration du personnage dans « *une société du discours* »³⁵. A l'ère de la modernisation qui se présente comme le temps des sciences, de l'objectivisme et du positivisme, c'est-à-dire le refus de tout raisonnement spéculatif et d'une alliance entre réalité et besoin, Bertrand Westphal, place les prémisses de sa théorie dans le postmodernisme, une période qui la situe - même si elle rebute à toute définition - à la fin des deux Grandes guerres mondiales et à l'aube d'un nouvel ordre politique géographique et social. Ce temps semble être celui de l'hétérogénéité bien plus qu'il voudrait céder à l'homogénéité, c'est les répercussions, entre autre, des grands mouvements de décolonisation des années soixante qui consentent le début d'une régression du pouvoir hégémonique occidental. C'est aussi l'éclatement de l'ordre mondial établi et le témoignage croissant d'apparitions multiples de nouveaux points de force considérés jusque-là, comme marginaux.

En cela l'approche géocritique est une théorie pluridisciplinaire innovatrice, elle s'inscrit dans une perspective postmoderne née sur les ruines du vingtième siècle et sur des turbulences et des peurs qui ne sont pas pour autant stérilisantes puisqu'elles

³⁵CASSAGNE, Albert, *La théorie de l'Art pour l'art*, Editions Champ Vallon, Paris, 1979, p.11.

reviennent sans cesse à la théorie du « *Chaos créateur* »³⁶. Une période qui se prête à l'incertitude et aux relatifs et qui se reconnaît dans le renversement de l'ordre anthologique et épistémologique contemporain.

La définition de cette théorie géocritique est en constante évolution même si ses soubassements restent invariables. Elle s'étend comme une nouvelle recherche interdisciplinaire en parallèle avec d'autres concepts récents qui se développent autour de la géographie et de l'homme, impliquant ainsi l'esthétique des frontières et les déplacements temporels et spatiaux. Un comportement inédit devant l'espace en mouvement aperçu jusque-là comme statique, tel que le propose aussi la notion de "Bordercape", fournie en 2016 comme une recherche sur les processus de formation et de démarcation des frontières qui seraient en mesure d'éclairer sur la pratique de l'espace et son influence sur les sociétés humaines.

Le propos de cette étude, ou son objectif, est de faire connaître l'effet de la géographie sur la littérature et inversement, c'est-à-dire de démontrer comment un aspect de la communication verbale ou une discipline esthétique abstraite truffée d'artifices, peut agir sur une science pragmatique qui se soucie de la matière en l'occurrence la géographie.

A ce titre, un grand nombre de littéraires reconnaissent la participation de la géographie dans l'élaboration d'un travail artistique telle que l'écriture, tout comme des géographes qui admettaient autrefois l'emprunt des textes littéraires dans la conception des paysages et de la cartographie du globe ou des sociétés humaines.

Dans son ouvrage, *La Géocritique : Réel, fiction, espace*, Westphal puise la pertinence de sa théorie dans le postulat critique et épistémologique qui permet son émergence autour de trois introspections amplement démontrées tout au long de son ouvrage : La spatio-temporalité constitue le premier fondement de cette réflexion comme effet direct et inévitable de l'âge postmoderne. Surgit ensuite la « transgressivité », caractérisée par l'enfreinte systématique des lois et le dépassement des frontières déjà en mouvement. La référentialité enfin, corolaire immédiat et nécessaire du rapport entre la fiction et le réel argumente de manière supplémentaire ses affirmations.

³⁶ WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique, réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007, p. 116.

Cette référentialité s'appuie sur l'exercice de la mémoire d'un espace qu'il soit imaginaire ou réel puisqu'il est aisé de prouver que l'esprit humain se rappelle des espaces imaginaires ou des personnages fictifs qui s'installent définitivement dans sa mémoire avec toute les influences qu'ils peuvent exercer sur la manière dont il comprend ou peut observer le monde, une mémoire qui, du coup fera partie de sa réalité.

Par ailleurs, un roman qui se déroule dans un espace dit « réel » : des villes, des quartiers ou des maisons dont le référent réel existe déjà comme Alger, Belcourt ou la rue Darwin, peut s'inscrire dans un mécanisme de mémorisation indélébile qui agit directement sur la perception de cet espace et par conséquent lui apporter un regard nouveau.

La ville du Dublin se retrouve ainsi métamorphosée par l'univers fictif de l'écrivain James Joyce où les habitants commémorent chaque année le « *Blooms day* » en hommage au personnage principal d'*Ulysse*. Ce personnage le Juif Léopold Bloom tout en continuant d'errer dans la ville, s'acharne à critiquer sévèrement le régime politique et religieux notamment l'Église catholique, suscitant ainsi la colère des contemporains de l'auteur. L'incontournable Prague de Kafka est aussi un exemple de la trace que peut laisser une œuvre littéraire sur l'imaginaire des humains, des espaces qui ne quittent jamais leurs auteurs, ni leurs lecteurs d'ailleurs, et qui deviennent une partie intégrante de l'espace réel et de son Histoire. Que peut apporter donc cette théorie à l'étude des romans de Boualem Sansal sachant que ses romans sont ancrés dans le référent réel de son espace d'origine ?

2. Pour une problématique géocritique

Notre étude est une réflexion sur l'application de la théorie de Bertrand Westphal sur l'œuvre de Boualem Sansal, l'auteur algérien dont l'écriture sur l'identité renoue toujours avec l'Histoire en se déplaçant entre le scepticisme du temps et la défiance d'un espace. Les langues, les religions, les origines, les orientations politiques, la corruption, l'émigration, tout cela est de plus en plus lié dans son œuvre à un état de lieux déconcertant et un espace-temps abrupt. L'interprétation de l'essence même d'une identité marginale ou d'une réflexion périphérique contestataire, traverse en filigrane toute son œuvre romanesque. Ses personnages sèment le trouble dans l'hégémonie d'une identité algérienne arabo-musulmane profonde et définitive. Sansal explique avec le

tellurisme³⁷ : la terre aride, la chaleur suffocante ou les montagnes brûlées l'influence du sol sur l'identité et le comportement humain.

Pour adopter cette approche, il faudrait parler d'une mutation naissante dans le rapport que l'auteur a avec les répartitions géographiques : régions, centre et frontières; mutation dite à travers une nouvelle énonciation comme un «*tiers espace*»³⁸, celui où se reconfigure un autre lien et une autre politique aux lieux et où s'affirme une liberté de parole comme dans l'écriture romanesque. L'expérience de l'exclusion conduit Boualem Sansal, jusque-là auteur de huit romans, à interroger une identité entre deux ou plusieurs espaces : l'espace des origines, l'espace de refus et l'espace d'accueil.

L'auteur esquisse les contours d'une géographie engloutie par le poids de l'Histoire, il s'étend vers une conciliation des lieux par la fiction où passé, présent et futur entrent en résonance et tentent de coexister. À ce sujet, se demande le tenant de la géocritique, Bertrand Westphal: «*Que devient l'espace-temps dans un contexte anémique où la fiction devient une des clés de lecture raisonnable du monde, parmi d'autres*»³⁹? Pour un regard encore plus subtil, nous joignant à cette question sur la possibilité de substituer la perception directe du réel par un détour vers la fiction, une problématique qui partagera avec le chercheur français, son intérêt à réduire l'intervalle entre le référent et la représentation, à transgresser les limites de chaque frontière et d'engager la fiction et sa portée dans la reconnaissance du monde qui lui sert de source d'inspiration.

Nous nous sommes interrogés à travers cette problématique initiatrice du théoricien sur les caractéristiques scripturales des représentations de l'espace déployées par l'écriture de l'auteur algérien. Nous tenterons ainsi à travers ce travail de trouver des réponses aux questions suivantes :

³⁷Le tellurisme est l'influence de la terre, du sol, du terrain ou des phénomènes naturels sur les êtres vivants, il est défini dans Larousse comme «*l'influence du sol d'une contrée sur ses habitants, sur leurs mœurs, leur caractère*». Définition du Grand Larousse de la langue française, Tome septième, Librairie Larousse, Paris, 1989. p. 5878.

³⁸Westphal détermine «*le tiers espace*» comme la croisée des chemins qui «*permet à la parole minoritaire de s'exprimer au même titre que le discours dominant, qui perd ses privilèges. Le non aliénèrent ethnique, sexuel, de classe ou de genre trouve là un espace de formulation. Il s'agit en quelque sorte du centre de la périphérie, ou plus exactement de la zone de contact entre un centre qui se dissipe et une périphérie qui s'affirme.*», *ibid.*, p. 117.

³⁹WESTPHAL, Bertrand, *op.cit.*, p.3.

L'espace textuel peut-il devenir l'objet d'une référence réelle ? Par quelle stratégie les romans de Boualem Sansal s'engagent-ils à devenir une clef de lecture de l'Algérie ? Quelles sont les corrélations concrètes et réciproques entre l'actualité de l'Algérie et l'écriture de l'auteur et comment son œuvre participe-t-elle à la production et la pratique de cet espace tout en s'y inspirant ?

Nous pouvons suggérer à partir de cette problématique que les espaces étudiés dans les romans de Sansal proposeraient de faire émerger d'autres représentations qui permettraient de mieux comprendre la réalité de l'Algérie et de changer par conséquent la pratique de cet espace. Nous pourrions poser aussi comme deuxième hypothèse que la géocritique poserait l'espace des romans de Sansal au cœur même d'une discussion privilégiée par la possibilité des transgressions et de différents regards de transition qui tenteraient à cultiver l'incertitude et entraîner la mobilité et le changement.

Interpelé par la perception d'une interférence entre la réflexion de Bertrand Westphal et son étude sur la fiction de l'espace et la possibilité de son réel, réunis sous un cadre théorique d'une nouvelle approche, et avec les réflexions des personnages de Sansal sur les espaces déployés dans ses différents romans, nous supposons une interaction entre la théorie de Westphal et les fictions de l'auteur algérien qui donnerait lieu à des possibilités multiples de sens et de lectures aux textes. Sansal relève lui-même le voile de l'influence profonde de la géographie sur le comportement humain. Il résume par exemple la vie de son personnage principal Yazid dans *Rue Darwin* comme « *une histoire d'une fichu géographie et de tellurisme* ». (RD, 111). Reste à mettre à la portée du lecteur à travers cette étude à la fois géo-centrée et interdisciplinaire, l'action que ses textes littéraires peuvent exercer sur la terre de ses origines ainsi que les éventuelles modifications qu'elles peuvent engendrer sur la perception externe et le comportement humain et social de ses lecteurs.

Pour déterminer le contexte social, historique et politique ayant appelé à l'écriture de ces textes, nous engagerons auprès de la géocritique, certains concepts de la sociocritique de la narratologie et de la géographie. Comme plan de travail, notre analyse géocritique du corpus se subdivisera en quatre parties qui seront à leur tour, sectionnées en plusieurs chapitres :

- Première partie : Territorialité évolutive dans le dynamisme de l'espace.
- Deuxième partie : Les caractéristiques scripturales d'une spatio-temporalité dans l'œuvre de Sansal.
- Troisième partie : La « transgressivité » dans l'œuvre de Boualem Sansal.
- Quatrième partie : « Référentialité », entre mythe et intertextualité.

L'étude géocritique des quatre romans de Boualem Sansal rendrait possible l'accès aux différentes expressions de l'espace en géographie comme en littérature, elle devient l'une des raisons pour lesquelles l'écriture de l'espace ainsi que son étude sont si fructueuses. Nous évoquerons lors de cette recherche comment l'espace romanesque de Boualem Sansal détermine la relation entre les protagonistes dans la fiction et les individus dans la société réelle ainsi que l'influence de cette relation réciproque sur leurs actions. Nous avons à démontrer également, à travers les lectures de ses textes que les personnages ne sont pas seulement le produit d'un temps mais aussi d'un espace « éminemment ontologique, psychologique, démonstratif ; comme le temps d'action du symbole et de la liturgie »⁴⁰ tel que le suggère Giuseppe Tardiola et repris par Westphal. Les changements que subissent cet espace et ce temps que le théoricien associe à l'âge postmoderne, altèrent toute notion de globalisation ou de totalitarisme, puisqu' « il n'existe pas d'espace global qui contienne toutes les problématiques géographiques, même réduites à des lois théoriques »⁴¹. Selon Regnauld cité également par Westphal, c'est « une perception éclatée du présent »⁴² qui donne lieu à des dimensions nouvelles de l'espace pour désacraliser toute hiérarchie et réorganiser ou plutôt désorganiser la société moderne pour une nouvelle reconstruction.

Les romans auxquels sera consacré ce travail ont pour titres: *Le serment des barbares*, *Harraga*, *Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller*, et enfin *Rue Darwin*. Ce qu'ils ont en commun transgresse toute l'œuvre de l'écrivain car partout dans ses récits l'espace est révélé comme problématique ; y rester, c'est connaître le tragique sort d'un mouvement qui mène à l'errance et y vivre revient à se donner délibérément la mort. Sans pouvoir pour autant la quitter, ses personnages parlent d'une

⁴⁰TARDIOLA, Giuseppe, cité par Bertrand Westphal, *La géocritique, Espace, Fiction, Réel*, op.cit., p.10.

⁴¹ WESTPHAL, Bertrand, op.cit.p. 14.

⁴²*Ibid.* , p. 28.

terre mêlée de sang et de naissances escarpée, d'une traversée d'un torrent de souvenirs qui surgit d'une Histoire déviée et d'origines incertaines.

Dans leur diversité, ces romans, sans exception, finissent par dégager une description singulièrement engraisée de l'espace algérien, les rues, les villes, les villages ou même les maisons aboutissent, de toutes les manières, à l'interface entre l'actualité du pays et la fiction imposant ainsi une approche « géocentrée »⁴³ et politique sur les vérités dissimulées. Bertrand Westphal met à disposition une étude géocritique de l'espace, du réel et de la fiction que nous adoptons ici pour argumenter des lectures possibles et des versions multiples d'une seule et même géographie mais au pluriel. Un univers fermé comme « *un coffre* », où l'Histoire et les origines sont inscrites dans un espace qui paraît de plus en plus difficile à comprendre.

Quelques axes thématiques, corollaires de ses quatre romans, constituent une configuration commune entre toutes les fictions de l'auteur. Nous en citons : la traversée de l'espace dans le temps, le rapport à l'occident, la quête d'une identité emblématique, l'horreur du terrorisme, la corruption, l'abus du pouvoir, la reconquête d'un espace d'origine ou la quête de Vérité. Des interrogations devenues, chez cet auteur, des thèmes de premier plan qui posent une géographie récurrente et particulière sur les rapports du régime politique actuel à la société algérienne, une grande et interminable injustice, qui selon l'auteur, est à même d'éclipser le colonialisme français et ses longues années d'horreur.

⁴³WESTPHAL, Bertrand, op.cit.,p. 52.

PREMIÈRE PARTIE

Territorialité évolutive dans le dynamisme de l'espace sansalien

Chapitre I

La nouvelle géographie de l'espace

Introduction

Langage et espace divulguent la communication dans toute sa richesse et sa diversité. Entre les deux, il existe un rapport de représentation, de destruction et de reconstruction ou de déterritorialisation/ reterritorialisation. Cependant, l'espace référentiel du texte prend en charge toutes les données à priori externes à ses propres frontières. La littérature, de ce fait essentiel, qui est l'espace miroir de la multiplicité du réel, n'est jamais affranchie ou libre. Nous pouvons même prétendre que la littérature est une configuration de l'espace externe dans lequel l'œuvre littéraire prend forme. L'influence de l'espace de « dehors » est considérable sur l'espace de « dedans ». L'enjeu est alors de savoir si la littérature peut créer des espaces qui peuvent devenir à leur tour des référents réels et pouvoir inventer des lieux, ouvrir des frontières ou dissoudre les limites de la territorialité.

Avec les romans de Boualem Sansal, la littérature est au plus près de l'espace de son inspiration, c'est-à-dire du référent. De ce fait, ses textes, se reproduisent comme une représentation du « réel », cependant multiple ou dissimulé. Des textes, jamais affranchis ou libres mais qui s'éloignent pourtant de l'expérience du « réel » que les autres auteurs algériens font de cette géographie. Cependant, son écriture postule que l'espace externe, référentiel, est le seul espace dans lequel la diégèse de son œuvre prend forme. Entre l'Algérie et les romans de Sansal, il existe un rapport obstiné d'une quête de « Vérité ». Il consiste à déterminer la territorialité des narrateurs/personnages et leur dynamisme dans l'univers spatial exhumé au lecteur.

Cependant, nous nous remettons surtout à la conception de la territorialité de Bertrand Westphal qui inscrit certaines images, qu'offre la fiction et non la réalité, dans le bouleversement formel de l'ordre établi. Westphal part du principe que l'espace de la territorialité dépasse celui du territoire, employé ainsi dans la littérature, il remet en cause la question des frontières et installe alors une certaine flexibilité entre les territoires des États nations. Il s'intéresse à plusieurs conceptions de l'espace comme l'espace lisse et l'espace strié étayés par les recherches de Deleuze et Guattari ou le « tiers-espace » de

Homi Bhabha, un sociolinguiste qui invente dans sa « théorie postcoloniale »⁴⁴, la notion de l'espace hybride entre le réel et le virtuel où il explique la constitution unique de chaque identité, acteur ou contexte humain.

Vers les années 70, pour mener une recherche contestataire sur la notion de région, définie par la géographie classique comme « *un espace homogène caractérisé par son paysage* »⁴⁵, Armand Frémont étudie le milieu ouvrier et agriculteur en France, il est le premier à évoquer trois types d'espace : espace de vie, espace social et espace vécu.

La nouvelle géographie fournit une stratégie d'examen de l'architecture de l'espace en prenant soin d'analyser les comportements sociaux. Cette lecture converge par conséquent vers une géographie sociale selon Armand Frémont. Plusieurs types d'espace et de compositions topographiques assemblés par le vécu humain, son passé, ses coutumes, ses langues, sa religion, les rues, l'école, la prison, la ville, le village, le quartier, tous les éléments qui entourent l'individu et forment une architecture qui, transposée à la fiction, rendent compte, plus qu'à la réalité, d'un extrême désaccord.

Ainsi nous découvrons, à l'opposé de la traditionnelle géographie, une nouvelle catégorisation d'espace. Elle est celle qui préconise les liens qui unissent les lieux aux hommes. Les recherches menées par les géographes tels que Armand Frémont amènent à distinguer ces trois espaces différents. Sur cet extrait, nous découvrons sa définition de l'espace de vie, de l'espace social et de l'espace vécu :

*« Nous appelons espace de vie l'ensemble des lieux fréquentés par une personne ou par un groupe social[...] Nous appelons espace social, l'ensemble des lieux fréquentés par une personne ou par un groupe social auquel il convient d'ajouter l'ensemble des interrelations sociales qui sous-tendent ce réseau[...] Nous appelons enfin espace vécu l'ensemble des lieux de l'espace de vie et de l'espace social auxquels s'ajoutent les valeurs psychologiques qui s'attachent aux lieux et qui unissent les hommes à ceux-ci par des liens immatériels ».*⁴⁶

⁴⁴K. BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*, traduit par François BOUILT, Payot, 2019.

⁴⁵FRÉMONT, Armand, *L'espace vécu et la notion de région*, Travaux de l'institut de géographie de Reims, n° 41-42, Paris, 1980, p. 47-58.

⁴⁶*Ibid.*

Chaque espace se discerne des deux autres mais reconnaît l'emprise conversationnelle qu'il exerce sur eux.

L'analyse de l'espace de vie comprend l'analyse des lieux fréquentés par l'individu ainsi que les sentiments engendrés par sa pratique : la maison, le lieu de travail, les lieux où il a l'habitude de s'y rendre et les endroits qu'il a coutume de visiter. Cet espace tend à accroître des interrelations sociales que le théoricien appelle l'espace social. L'espace de vie et l'espace social procurent ensemble une charge émotive, c'est l'espace vécu. Fourni par des éléments plus sociaux que personnels, il produit néanmoins un jugement subjectif qui varie d'un sujet à un autre.

Sansal impose la volonté d'inscrire ses personnages dans un environnement hétéroclite où « *le vent du sud vient maintenant par le nord* » (H, 96). Le mouvement du vent traduit le déplacement de la territorialité par rapport à un point autrefois immuable, c'est un changement racinaire que le territoire tend à subir, puisque du sud, la dynamique bascule désormais au nord, l'Occident.

Nous allons, à travers ce chapitre, retrouver l'espace de vie, l'espace social et l'espace vécu appliqués à la spatialité de l'œuvre de Boualem Sansal.

I. 1.1. L'espace de vie

L'espace de vie des personnages de Boualem Sansal est peu évolué, il est même extrêmement pauvre ou absent pour certains textes. Le motif de cette absence est inaltérable aux espaces décrits dans ses récits. Les personnages de Sansal ne se déplacent pas souvent ou plutôt, se déploient dans un espace qui ne se permute pas. Partout où ils aillent c'est le même paysage de désolation et d'immobilisation. Même en Allemagne, Rachel est cernée par l'immobilité profonde « vraie », mais tant crainte :

« la profondeur rime avec solitude et silence [...] il y a une mobilité qui fascine, une angoisse qui ramène aux premiers âges[...] on se dit que tout cela est posé pour l'éternité et pour nous, qui avons peur du lendemain, c'est le pire à envisager, j'ai traversé des banlieues immobiles, des villages immobiles, des compagnes immobiles et j'ai vu des gens immobiles devant leurs portes, dans leurs champs, perchés sur des engins immobiles et j'ai aperçu au loin, dans la brume, des routes désertes disparaître dans l'au-delà ». (VA, 67)

Chaque personnage génère une privation malade d'un espace de vie, un manque qui fragilise sa position de protagoniste et le place parfois dans l'apathie et la passivité ou d'un anti-sujet. Le personnage vulnérable est dominé de l'extérieur dans sa vie de tous les jours, sa ville, sa langue, ses habitudes se voient confisquées par une autorité supérieure : l'armée, les islamistes ou le gouvernement. Comme pour limiter les ravages d'un élargissement de l'espace de vie, détenteur de son indépendance mentale et physique, il se confine dans un espace restreint loin d'un mouvement de masse qui agit dans la captivité et le renoncement de son libre arbitre.

Tout au long de la trame narrative, son personnage ne cesse de tenter de récupérer son individualité, il agit en conséquence en se détachant des espaces qui le dépossèdent de sa liberté, parfois même, en se laissant emporter par la folie. L'espace social est donc écarté de l'espace de vie, de plus en plus désocialisé.

Dans *Le serment des barbares*, la ville de Rouïba est « *hystérique* », c'est l'espace de vie du commissaire Si Larbi, veuf et père de « *deux fils, vieilliss avant l'heure* », qui enquête sur la mort de Moh et Abdelah Bakour, un riche et un pauvre, une dualité parmi d'autres qu'on retrouve comme une constante dans la stratégie de l'écriture de Sansal. Ses mouvements sont comme un va-et-vient entre la réalité et le fantasme, le vrai et le faux, le passé et le présent. Dans cet espace décrit par l'auteur, le personnage s'habitue à rencontrer la réalité et le mensonge confondus, ses mouvements sont vains, infructueux et parfois même dangereux.

« À Rouïba, on s'habitua à le voir aller et venir, toujours d'un pas tranquille, malgré la certitude sur le temps d'être la cible d'un intégriste en maraude et de figurer sur la liste secrète des policiers abattus à l'air libre d'un carrefour » (SB, 45).

Dans le paysage de cette ville ruinée par l'industrie « *de bricolage* » où « *tout est douteux* », où « *l'environnement est mafieux* », et où l'agriculture a perdu tout espoir de résurrection, le personnage principal est omniprésent. Le narrateur est dans ce mouvement paradoxal de l'écriture ubiquiste d'un espace qu'il qualifie de repoussant. C'est l'obsession à l'extrême, au point de la négation de soi, que de faire éclater l'interdit comme un débordement prolongé d'écriture de choc tel un état de névrose opéré par le

désir d'affranchir l'objet de mépris ou de s'enfermer dans un espace de dépossession pour pouvoir se délivrer.

L'espace vie des deux personnages de *L'enfant fou de l'arbre creux* repose plus sur un langage symbolique que tout autre. L'histoire se déroule dans un pénitencier, Lambèse. L'espace accablé de souvenirs collectifs et individuels lors de la période coloniale, s'accroît davantage de violence et se charge de cadrage à la nouvelle Algérie indépendante qui ne peut offrir aux individus qu'une prison comme espace de vie. De plus, plusieurs prisons se côtoient métaphoriquement, à l'intérieur même de cette prison : l'obscurité, la démence, la solitude, le passé, l'appel des origines. Comment s'en sortir ? Pierre et Farid « passent le plus clair de leur pénitence à échanger des monologues non miscibles par nature, cherchant par là, la communication salvatrice » (EFAC, 11). Lamia se réfugie dans une autre prison, la maison de ses parents, Rachel et Malrich tiennent un journal intime, Si Larbi fouine dans les secrets du passé et Yazid retourne dans la Rue Darwin. Toutes leurs tentatives sont vouées à l'échec puisque tous ces espaces d'assujettissement ont fait « du temps un chemin de calvaire sans retour. » (EFAC, 2).

L'espace vie de *Harraga* est une maison familiale, l'attachement affectif du personnage principal pour ce lieu des origines est de l'ordre de la passion voire de l'obsession. Pour la première fois, Sansal décide d'attribuer à son personnage principal qui pour le coup est une femme, un territoire de vie personnel.

L'espace de vie de Lamia est non seulement son espace intime mais il est aussi l'objet de son perpétuel conflit contre les forces antagonistes qui agissent comme une tentative de dépossession et d'une occupation sociale d'un territoire privé. Or, ce personnage ne peut ignorer la présence des étrangers à l'intérieur même de sa demeure. Outre Cherifa qui envahit son espace vie, des fantômes occupent les lieux. Loin du récit fantastique l'auteur met en exergue ce sentiment d'impuissance face aux exigences d'un espace dominant, étranger. L'équilibre est rompu, L'ordinaire côtoie le mythe et le quotidien s'approprie la fable. Le lecteur est brouillé par l'apparition de ces entités énigmatiques, des esprits qui errent librement dans la vieille demeure et envahissent l'espace vie du personnage.

Autre facteur du déséquilibre des lieux, la maison bouge. Cette maison contrôle l'être habité. Vivante, elle est à la fois monstrueuse et affective, ses sourcilles se froncent pour exprimer sa colère. Pourtant loin d'être un paysage d'épouvante, ses murs se tordent pour emprisonner son hôte et l'empêcher de s'enfuir. Par ailleurs, une silhouette d'homme surveille Lamia de la demeure d'en face, une ombre dont personne ne sait grand-chose, Lamia est la seule à pouvoir le voir, l'espace d'un instant de solitude, quand elle s'égaré dans ses souvenirs et se perd dans ses rêves. Ses actions qui mènent à fermer portes et volets pour bannir le monde externe ne sont pas suffisamment habiles. Lamia a beau barricader les frontières de sa maison et renforcer ses murs, en restant enfermée sans famille ni amis, son espace vie est possédé par le passé. Il enclenche la métamorphose de tous les anciens habitants de cette vieille demeure en esprits tourmentés: le Turc Moustapha, le français le Colonel Louis-Joseph, le Juif Daoud Ben Chekroun, le Transylvanien Carpatus et le médecin français docteur Montaldo. Cet espace est aussi pénétré par l'absurde du quotidien algérien et l'actualité du pays, représenté par Cherifa qui surgit de nulle part pour assiéger l'espace de vie de la pauvre Lamia.

Si l'espace de vie s'appauvrit au point de s'éteindre dans son premier roman, dans *Harraga*, il est fermement défendu par le personnage principal jusqu'à ce qu'il soit envahi par Chérifa, la jeune femme enceinte venue d'Oran, pour que les deux espaces de vie, et les deux espaces sociaux, des deux femmes, nettement distincts au départ, ne deviennent qu'un seul, l'une médecin spécialiste à l'hôpital, forte et indépendante qui vit dans sa grande maison au plein milieu de la capitale, et l'autre analphabète qui arrive de banlieue avec sa piètre allure pour se retrouver enceinte et sans domicile fixe.

Dans *Le village de l'Allemand*, l'espace de vie n'est pas déterminé. Contrairement aux intitulés des deux romans *Harraga* et *Le village de l'Allemand*, le premier, présumant un récit de voyage, se déploie dans un espace statique et le deuxième, qui prétend se tenir à l'existence d'un village, transgresse sans difficulté les époques et les lieux dans un voyage où le temps et l'espace se superposent. *Harraga* ne retrace pas l'itinéraire d'une émigration clandestine et *Le village de l'Allemand* ne décrit pas une petite agglomération dirigée par un Allemand, deux titres qui n'insinuent évidemment pas ce qu'ils prétendent raconter. Pour Rachel et Malrich ou Rachid et Malik, de leur « vrais » noms, encore une dualité cognitive et sémiotique qui prête à la confusion et le

paradoxe, la quête des origines devient trop pâle, obscène, maculée de noir et de gris et dans laquelle le lecteur indulgent se repentit, comme les personnages, d'avoir voulu voir l'Histoire de trop près, celle de l'héritage du père ou de la nation toute entière. Rachel décide de se donner la mort et Malrich s'écroule sous le poids de la « Vérité».

L'espace vie de Yazid dans *Rue Darwin*, renoue encore une fois, comme Rachel, Malrich ou Lamia, avec l'intimité pour s'ouvrir brusquement sur l'insignifiance et le vide. Les retrouvailles avec ses frères et sœurs dispersés aux quatre coins du globe, s'accomplissent dans la maison familiale. Toujours retranché, il dit être rattrapé par les souvenirs du passé après le décès de sa mère. Son espace de vie quoique limité, est rejoint par les espaces de vie de sa famille qui vont l'accompagner durant cette période de deuil. Yazid parle souvent de la rue comme espace de haut lieu où la vie autrefois était autre. Ce quartier, pourtant d'essence sociale, est pour lui un espace de vie initial où tout a commencé. Même la pauvreté ne parvient pas à troubler ce pur moment de bonheur qui est celui de l'enfance. Cet espace apparaît dans ses souvenirs, comme un paysage homogène en dépit des éléments divergents qui le composaient : entre Algériens et Français, riches et pauvres, musulmans et chrétiens, la vie était beaucoup plus paisible.

« Darwin formait corniche, surplombant la terre et la mer. Ce qui lui donnait ce petit air hautain [...] Une antique et lilliputienne médina [...] et à main droite elle avançait en s'élargissant dans la lumière tant et si bien qu'à la fin elle rejoignit Fontaine Bleue, et par ce biais s'articulait en contrebas aux signalés Groupes laïques, un complexe moderne, aéré et verdoyant, dédié aux sports collectifs et aux grandes messes patriotardes et iréniques. Le dimanche, nous y courions admirer les athlètes et les filles en cuissettes. "Un esprit sein dans un corps sain" en était le slogan, ciselé au fronton du complexe sportif, coiffé de la devise nationale : Liberté. Égalité. Fraternité. Cela nous convenait. » (RD,40).

Or, Belcourt aujourd'hui a changé d'apparence et d'âme, Yazid ne la reconnaît plus. Désormais, elle « marche à la fatwa » (RD,42). Encalminée de manière brutale et tétanisée par la peur, la Rue Darwin est « en apesanteur absolue et cela paraissait intensément dramatique » (RD, 42). Pour Yazid, il fallait consommer cette léthargie avant de se ressusciter de son sommeil, « lavé de ses péchés et ses fatigues » (RD, 43). La rue avait soudain changé de nom, le nouveau dédicataire, " un certain Benzined Mohamed,

ne [lui] disait rien. Un martyr de la révolution ou un imam » (RD, 42). Désormais Yazid parle d'un espace embrouillé où l'incohérence et la division règne.

I. 1. 2. L'espace social

La socialité génère dans les romans de Sansal un sentiment de vulnérabilité pour ses personnages principaux. D'autant plus, que cette société dans laquelle ils évoluent, se radicalise violemment, n'offrant aucun moyen d'adaptation si ce n'est d'exercer une emprise complète sur la perception de soi et l'expression d'un "je" autonome. La nature des rapports de l'homme avec son espace social devient de plus en plus conflictuelle. Le moindre que l'on puisse dire sur l'espace social des personnages de Sansal est qu'il est difficilement porteur d'harmonie à son espace de vie. Il apparaît évident que ces personnages se porteront mieux sans l'incursion de l'espace social et indépendamment de leur sociabilité. Or, l'homme, comme le confirme Socrate, est par essence social, « *la nature l'a fait pour vivre avec ses semblables* », bien qu'il soit en quête d'harmonie avec soi. Toutefois, l'espace social étant particulièrement associé au cadre du travail, le narrateur écarte souvent cette sphère du paysage spatial du roman ou du moins, la diminue. Lamia comme pédiatre, parle très peu de son poste à l'hôpital, Malrich est sans travail, Yazid s'est toujours occupé de sa mère sans jamais exercer la moindre activité professionnelle pour gagner sa vie, Farid et Pierre meuble leurs conversations par les souvenirs sans évoquer leurs anciens métiers. Seul le commissaire s'occupe avec incommodité de son enquête, Larbi se trouve émergé par l'espace social qui finit par l'engloutir.

Cependant, nous portant un regard lisible sur les personnages de Sansal en saisissant que l'action des protagonistes est située à la période du postmodernisme et sous l'emprise des régimes totalitaires, de ce fait, l'espace social de ces personnages devient abject voire même dangereux. Selon Henri Lefebvre, cet espace social « *est un produit (social) [...] L'espace ainsi produit sert également d'outil de pensée et d'action [...] en plus d'être un moyen de production, il est aussi un moyen de contrôle et donc de*

domination, de pouvoir »⁴⁷. Or, les personnages de Sansal désirent s'affranchir de tout pouvoir. Lefebvre affirme ainsi que si une société ne parvient pas à procréer un espace approprié à son caractère, elle serait par conséquent, une société bâtie sur un mensonge, un espace faux, paradoxale et absurde qui se soumet aux théories des autres sphères sociales, il soutient que « *les nouvelles relations sociales exigent un nouvel espace, et inversement* »⁴⁸. De ce fait, les personnages de Sansal se retrouvent étrangers en s'approchant de leur espace dit social. Yazid constate tristement à ce sujet: « *c'est en émigré clandestin misérablement chafouin à force de naturel emprunté que je suis retourné chez moi dans mon vieux Belcourt* » (RD, 41).

L'espace social de Larbi dans *Le serment des barbares* est complètement soustrait d'une structure logique dans le rapport homme-espace et territorialité. Un mouvement s'est produit dans l'évolution de ce rapport, il aurait engendré un effondrement brusque et qui n'est propre à aucune nature ou fondement raisonnable. Un mouvement qui dépasserait les frontières de son espace de vie, c'est l'espace sociale est la ville de Rouïba qui avec ses rues, ses usines et sa nouvelle architecture frénétiques perd toute essence ou originalité.

Dans *Harraga*, l'espace social est l'hôpital ainsi que les rues d'Alger qui sont aussi méconnaissables que celles de Rouïba. L'espace de vie de Lamia est envahi par l'espace social de Cherifa qui se l'approprie. Aussitôt arrivée, elle l'assiège aussi bien physiquement que mentalement puisqu'elle envahit sa maison ainsi que toutes ses pensées. Ce rapport, un peu insensé, pratique sur l'espace de vie de Lamia, un mouvement régénérateur, puisque même allant trop vite, il actionne chez la propriétaire un désir de survivance et d'affranchissement, d'abord envers elle-même puis envers les autres, c'est-à-dire Cherifa et le monde externe puisqu'elle accepte de sortir la nuit, sillonnant les rues et bravant sa peur d'être dehors à la recherche de sa convive.

Ce personnage transcrit le pas de l'espace social sur lequel il avait fermé la porte depuis longtemps. Lamia l'avait volontairement mis à l'écart, abandonné, après le départ de son frère Sofiane pour n'en garder que les terribles impressions d'horreur et d'absurdité dans son espace vécu. Par ailleurs, dans tous les romans de Sansal, l'espace

⁴⁷ LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, In: *L'Homme et la société*, N. 31-32, 1974. Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie. pp. 15-32.

⁴⁸*Ibid.* p. 26.

social domine les deux autres espaces puisqu'il ne se produit pas un seul fait dans l'espace vie des ses personnages sans qu'il ne soit étroitement lié à l'étendu de son impacte. Cet espace social qu'il soit maison, quartier, prison, village, ou ville devient un paysage tentaculaire qui s'incruste de plus en plus dans l'individualité du personnage, dans son identitaire et son intimité. Celui de *L'enfant fou de l'arbre creux* est inidentifiable puisque les deux personnages sont incarcérés et leur espace de vie de chacun constitue l'espace social de l'autre. Dans *Le village de l'Allemand*, l'espace social de Malrich constitue en premier temps les quartiers défavorisés de sa ville puis les nombreux voyages qu'il effectue dans sa quête des origines. L'espace social de Yazid est le quartier de Belcourt, la rue Darwin, ou les rues d'Alger « convertis à une nouvelle religion ». La convergence des deux espaces avancés produit un troisième espace qui est celui des émotions qu'ils engendrent chez chaque individu, celui des sentiments que le « je » du personnage ressent pour un espace précis ou un lieu, Frémont l'appelle l'espace vécu.

I. 1. 3. L'espace vécu

L'espace vécu est défini comme « *sentiments d'appartenance qui unit les hommes aux lieux où ils vivent par des liens autre que matériels* »⁴⁹. Ainsi, sur le même espace géographique, chaque individu ou groupe d'individu peut avoir son propre espace vécu selon le regard affectif qu'il lui porte. De même que de génération en génération, l'espace vécu évolue avec le temps. Les Algériens de l'époque coloniale ne portent guère le même regard à leur pays que les Algériens des années soixante-dix ou encore de la période contemporaine. C'est une territorialité qui évolue dans le temps de l'espace vécu en fonction de points de valeurs qui se déplacent incessamment.

L'analyse des trois espaces, en dépit de leurs interdépendances, nous oriente sur l'éloignement des personnages de Sansal de l'espace social du fait de sa représentation incohérente de leur espace de vie. Plus le personnage se risque à étaler la territorialité de son espace social, plus il sera exposé à l'anéantissement, comme il fut le cas pour le commissaire Larbi. Les héros de ses autres romans fréquentent peu les lieux publics et par déduction, sociaux. Cloîtrés dans leur espace de vie : maison, appartement, quartier ou ville, de grés - en apparence - ou de force, comme il est le cas pour Pierre et Farid, emprisonnés dans leur cellule de Lambèse, ils connaissent une territorialité comprimée

⁴⁹ WESTPHAL, B. op.cit.p.46.

restreinte. Leur espace vécu n'est que regret, nostalgie, exil et solitude. Yazid contraint d'assister sa mère, abandonne toute vie affective ou sociale. Il n'est pas marié et il n'a pas d'enfants. Son espace vécu ne le conçoit que par le retour du passé et l'investigation de la mémoire qui le prend en otage. Les deux frères du Village de l'Allemand n'évoquent plus leurs vies respectives dans leurs correspondances comme leurs études ou leur travail, devant la portée de l'acte de leur père. La quête de Vérité l'emporte sur toute vie sociale. L'ainé dont nous connaissons que la fiancée de son espace de vie est accablé par son espace vécu qui ne parvient qu'à lui produire un sentiment de honte et de désespoir. Malrich, demeure dans ses voyages, des allés-retours de questionnements et d'épreuves dans l'immobilité d'un espace vécu puisqu'il est captif de sentiments d'impuissance et d'échec. En somme, tous les personnages de Sansal éprouvent la perception d'un espace étroit qui les emprisonne et les prévaut de toute liberté. Tout commence par la disparition d'une époque et l'ambition de bâtir une nouvelle, celle qui se présume plus juste et assure à restaurer la paix et la liberté tant convoités par les algériens, sauf que « *les Etats se construisent avec des fous et des assassins. Ils tuent les bons, chassent les héros, emprisonnent le peuple* » (VA, 228). Ainsi, on ne tarde guère à constater, pour peu qu'on commence à lire l'un des textes de Sansal, que l'indépendance en Algérie, comme cela était pour Ahmadou Kourouma dans *les soleils des indépendances*, n'est que déboires et déception.

La spatialité dans les romans de B. Sansal opère la transgression qui consiste selon Westphal « à violer une limite morale davantage que physique »⁵⁰, à passer par-dessus les lois. Ce même espace dégorge de paradoxes où « *la vie battait son plein et la mort n'était pas en reste* » (RD, 120). De cet espace, on entend en permanence les boucans d'un conflit, les grincements des portes qui se ferment et les grognements d'une maison qui est sur le point de s'effondrer. Lamia parle d'une maison qui à la fois la protège et l'enferme, un espace plus vaste encore, et plus avide et dévorateur que son envie d'écrire. Comme dans une boîte, l'effort exigé pour voir une lumière infime mais extrêmement vivace est immense. Yazid raconte que les villes sont « *en état de siège et de folie, à chaque instant du jour ou de la nuit se concentraient toute la hâte et toute la crispation du monde, on ne savait sur quel pied danser* » (RD, 120).

⁵⁰Ibid, p.72.

Dans des villages qui semblent morts « *depuis le derniers dinosaure* », le lecteur perçoit aussi « *les convois militaires, les barrages, les gendarmes, les routes désertes, le silence ahurissant, les voyageurs qui vomissent de peur [...] ou de froid* » (VA, 207). Si Westphal évoque Lefebvre qui parle d'un seul espace, celui-ci approuve qu'il puisse paraître homogène en dépit de ses caractéristiques contradictoires. Il présente ensuite Gilles Deleuze et Félix Guattari comme les instigateurs d'une autre perception de l'espace. Il s'agit ici d'exhumer deux espaces distincts, séparés mais qui peuvent communiquer en parallèle entre eux. Un espace homogène qui tend à exercer une force assimilatrice pour un deuxième espace hétérogène qui lui se nourrit de la contradiction et de la différence.

L'espace vécu se contente de l'espace de vie et déserte les échanges sociaux. D'un roman à un autre, il n'est guère immuable bien que les narrateurs parlent d'espace vécu profondément mutant en parallèle avec l'espace des traditions et des valeurs. Frémont explique cette notion d'espace vécu évolutif par les transformations que subit la société contemporaine.

« L'espace des traditions s'organise en un cercle assez fermé autour de la maison, de la terre, du voisinage, de la petite ville. Ce type des rapports entre les hommes et les lieux, demeure, mais le développement des industries [...] l'émigration continue, la pression foncière introduisent de nouvelles habitudes et de nouvelles valeurs »⁵¹.

L'insécurité s'empare de l'espace et du temps, les personnages s'impliquent à démontrer la fin du mythe, celui de « *l'uniformité spatiale*⁵² » ou son homogénéité. Le héros est pourchassé par la « réalité » qui l'obsède, il l'a subit et finit par être chassé de l'action. Sa passivité le protège plus qu'elle le détruit, elle le préserve d'énormes dangers comme de la machine totalitaire, parfois invisible qui opère dans les sillages de l'obscurité. Son protagoniste parle des avantages de l'apathie et de la lâcheté dans l'emploi de l'antiphrase et de l'ironie comme pour entraîner le lecteur à retenir l'enseignement.

« Ce n'est pas avec des gens éclairés qu'on commet des massacres, il faut de la haine, de l'aveuglement et un bon reflexe à la démagogie.

⁵¹FRÉMONT Armand, *op.cit.*

⁵²WESTPHAL, Bertrand, *op.cit.*, p.67.

Toujours, à leur naissance, les Etas se construisent avec des fous et des assassins. Ils tuent les bons, chassent les héros, emprisonnent le peuple et se proclament libérateurs» (VA, 228).

Un mécanisme qui déstabilise les êtres et fabrique des identités ectoplasmes ou « meurtrières », tel quelles ont été définies par l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf, il prend en otage ce qui reste des âmes fragiles « à force d'emprunt » et finit par les estomper comme Rachel dans *Le village de l'Allemand*, où de peur de devoir protéger un crime par son silence, transgresse la vie et choisit la mort. Son frère en tant que deuxième narrateur évoque le loup et son courage, « *cette bête fantastique* » qui « *quand sa patte est prise dans le piège, il la ronge, la déchire et retrouve la liberté, entière, intacte [...] ou il se débat jusqu'à la dernière goutte de sang et meurt d'épuisement et de merveilleux soulagement* » (VA, 111). Tout dans cet exemple donne l'air de décrire un combat, un combat personnel contre soi et contre les autres. Les personnages de Sansal payent le prix fort de leur transgression et de leur quête de liberté. Une seule alternative est possible, la mort qui est offerte à Rachel, Si Larbi, Chérifa et tant d'autres. Ils retrouvent enfin en elle le soulagement d'une résolution consolable, les révélations de ce qu'a été leur « vrai » histoire et la perception de ce qui sera leur avenir, ne leur laissent aucun autre choix.

Nous allons à travers un tableau représentatif, exposer les différents espaces, selon Armand Frémont, de manière à ce qu'ils deviennent plus perceptibles au lecteur et pour les identifier aux autres espaces imaginaires de l'univers fictif de Sansal.

Tableau 1 : L'étude de l'espace de vie, l'espace social et l'espace vécu dans l'œuvre de Boualem Sansal

	Espace de vie	Espace social	Espace vécu
<i>Le serment des barbares</i>	/	Ville de Rouïba Les rues Le cimetière	Quête de vérité Colère Déception
<i>L'enfant fou de l'arbre creux</i>	Le pénitencier De Lambèse	/	Emprisonnement Quête des origines
<i>Harraga</i>	Maison familiale	Maison	Exile

		Hôpital Rues d'Alger	Solitude
<i>Le village de l'Allemand</i>	Rachel : son pavillon	son appartement son travail (boîte américaine) Sa fiancée	Quête des origines Culpabilité Désespoir
	Malrich : les banlieues, ZUS-1, zone urbaine sensible de première Catégorie	La cité urbaine Le garage Le village algérien : Ain Deb	Quête des origines Culpabilité Regret
<i>Rue Darwin</i>	Maison familiale Rue Darwin	Rue Darwin Ville d'Alger	Quête de l'identité

Nous soulignons que d'autres micro-espaces dans la spatialité des romans de Boualem Sansal coexistent, et que nous sommes dans la difficulté de mettre en évidence tous l'ensemble de ces espaces ainsi que les émotions qu'elles peuvent engendrer. Par conséquent, le tableau ci-dessus, ne rappellent que les lieux et les espaces qui façonnent le plus la diégèse de ses personnages.

D'autres termes sont attribués à la typologie de l'espace et qui se manifestent toujours de la rencontre entre géographie et littérature. La notion du haut-lieu désignée par Westphal comme le lieu qui réinvente le rapport de l'homme au territoire. Tout comme l'étude précédente des trois espaces flexibles du lieu, l'analyse du haut-lieu permet de repérer les lieux à forte résonance identitaire, culturelle et sociale. Ce faisant, nous allons d'abord les définir pour pouvoir, par la suite, les déterminer.

I.1.4. Les hauts- lieux de l'espace sansalien

Le haut-lieu est défini selon Debarbieux comme « *tout groupe social [qui] se caractérise par un ensemble de valeur que partagent ses membres* ⁵³ ». En dépit de la difficulté de saisir la linéature de ce concept avec exactitude, le haut-lieu se substitue d'abord à « *un fragment d'espace et de temps doté de propriétés accessibles à nos sens* ⁵⁴ », un lieu chargé de signification symbolique évoquant chez un certain nombre de personnes une expression allégorique qui relève de la spiritualité et une portée émotionnelle commune à ce groupe. Le haut-lieu est appelé « *les géosymboles* ⁵⁵ », chez Joël Bonnemaïson, qui, tels les lieux touristiques de chaque région, ils forment les lieux dominants de chaque espace, dotés d'un pouvoir abstrait et de valeurs stimulatrices de l'identité territoriale.

Les hauts-lieux des romans de Sansal se caractérisent par la singularité de leurs caractères plus émotionnels que cartographiques, des lieux qui dominent le paysage beaucoup plus par leurs espaces réflexifs et métaphoriques que par leurs espaces géographiques. Partant de ces conceptions de l'espace territorial, nous pouvons assimiler quelques hauts-lieux à l'univers spatial de l'auteur. Le premier haut-lieu de ses romans est la ville de Rouïba, transfigurée par le modernisme, l'industrie, le terrorisme et l'arabisation. Ce lieu obsède l'auteur qui par la description surimposée de ses rues, de sa population et de ses nouvelles habitudes, se voit briser et fragmenter l'écriture des autres espaces qui redeviennent accessoires. Di Méo conçoit le haut-lieu comme « *partie prenante de la composition même du territoire et de la tessiture de son histoire, le haut-lieu, en vertu d'une sorte d'osmose avec les événements qui s'y sont déroulés, avec les individus qui l'ont façonné, ou avec les œuvres et réflexions qu'il a inspirées*, possède des qualités formelles ». ⁵⁶ Pour son deuxième roman, le haut-lieu est le pénitencier de Lambèse, l'édifice participe par son histoire - assez récente - à l'identité des personnages. La perception du « réel » et l'imaginaire social, politique et historique qu'il inspire aux

⁵³DEBARBIEUX, Bernard, « haut lieu », in Jacques Lévy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Belin, 2013 (1e éd. 2003).

⁵⁴BONNEMAISON, Joël, « *Voyage autour du territoire* », *L'Espace géographique*, 1981, pp. 249-262.

⁵⁵Les géosymboles est une notion que Joël Bonnemaïson définit comme « un lieu, un itinéraire, une étendue qui, pour des raisons religieuses, politiques ou culturelles prend aux yeux de certains peuples et groupes ethniques, une dimension symbolique qui les conforte dans leur identité », Joël Bonnemaïson, « *Voyage autour du territoire* », *L'Espace géographique*, 1981, pp. 249-262.

⁵⁶DI MÉO, G. « *Patrimoine et territoire, une parenté conceptuelle* ». *Espaces et sociétés - Méthodes et enjeux spatiaux*, Paris, L'Harmattan, 1995, 78, pp.15-34.

lecteurs est appuyé par sa dimension typographique et matérielle dans l'Histoire de la guerre d'Algérie. Loin d'être un « espace de cœur⁵⁷ », la prison est l'unique espace de vie et espace social pour les deux personnages. En tant que prisonniers, ils occupent ce lieu du début à la fin du récit. Seul le temps est flexible ou le déplacement est permis. L'espace, lui est statique, le voyage n'est permis qu'à travers le temps, « *voilà, il est minuit passé d'une ombre, le vendredi 16 novembre de l'an de grâce 1995 cède le lit à Aouel Djoumada de l'an 11415 de l'ère hégirienne* » (EFAC, 20).

Chaque membre de cet espace témoigne de son expérience particulière mais participe surtout à la mémoire collective des lieux sans être sûr d'y laisser une trace, du fait de l'insensibilité du lieu envers ses consignés et sa capacité d'engloutir les autres micro-espaces. La prison Lambèse correspond à cette description. Son nom accompagne des mutations toujours pas cicatrisés. La prison est peut-être le haut-lieu le plus représentatif que la vision de Boualem Sansal a de l'espace. Ce lieu charismatique n'est pas le haut-lieu de son roman uniquement pour le cadrage de la structure discursive du texte, il est essentiellement appelé à soutenir l'idée même de l'enfermement dans laquelle le personnage de Sansal se retrouve constamment.

L'espace de Sansal n'est à l'évidence qu'un espace qui s'éteint. Appartement, ville, village, ou pays, à l'instar de ce qu'il s'affiche ironiquement comme territorialité évolutive et vivante, ces lieux restent inertes à l'ère de la modernité, et tout espace inerte est par nature mort. L'écriture de cet espace est à l'exemple de ce lieu carcéral, la prison, un endroit clos, un espace de vie fermé et un espace social inexistant. La prison incarne plus que les autres, déjà plongés dans l'obscurantisme, l'insignifiance absolue de l'infinité de l'existence et du vide. Or, parce que l'espace-temps carcéral est réduit à l'infini, le narrateur ne trouve plus de difficulté à s'y identifier, il y parvient à raconter une multitude de micro-histoires, à décrire l'univers en dehors de la prison et surtout à peupler le vide et le silence par des conversations ininterrompues sur le temps qui s'écoule dans l'absurdité du postmodernisme et transpercé par des retours en arrière sur

⁵⁷ « L'expression a été développée par Bonnemaïson (1996) pour qualifier l'articulation géographique du sentiment d'appartenance de certaines populations autochtones, le lieu du cœur recoupe largement les concepts de lieu de mémoire et de lieu exemplaire », Mario Bédard, « Une typologie du haut lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », Cahiers de Géographie du Québec, Volume 46, n° 127, 2002.

des événements antérieurs, au moment même où la vie carcérale continue à poursuivre sa routine. Cette figure de style appelée analepse, Florance Pavary, en parle en rapport aussi avec l'espace-temps d'une prison.

« C'est ici qu'intervient les valeurs littéraires d'un récit. Sur le plan temporel par exemple, le romancier peut exploiter de façon significative les contraintes inhérentes de cet espace et élaborer une structure complexe faisant interner le temps figé de l'incarcération et le temps dynamique des analepses qui conduisent le récit hors et reconstruisent à postériori tout le passé du détenu. Cette structure renforce symboliquement la puissance du lieu carcéral, dans la mesure où le récit lui-même est comme enclos dans la cellule, effet d'autant plus marqué [...] que le personnage central y trouve finalement la mort ». ⁵⁸

Les personnages de Sansal ne se sentent pas plus dépayés en prison que quand ils sont en liberté, étant donné que, pour eux, la société entière est une prison. L'univers carcéral, par nature enfermé, est encre dans la fonction des personnages pour faire parti de leur univers et influencer leurs comportements. La ville de Rouïba quant' à elle ou les autres espaces déployés par l'auteur comme : Alger, la maison familiale, le village de l'Allemand, les banlieues françaises ou la rue Darwin se retrouvent ainsi que leurs occupants, pris au piège, par une force centrale. Tous ces lieux agissent comme « *des structures carcérales sur l'esprit du détenu* »⁵⁹ ou le personnage présumé libre. Leur territorialité se révèle limitée dans l'espace mais pas dans le temps. L'écriture de Sansal est d'ailleurs toute vouée à l'Histoire, le passé toujours présent pense l'avenir par la fenêtre d'une cellule.

Dans *Harraga*, le haut-lieu du médecin pédiatre est la maison de ces parents, ce lieu dévasté par des années de guerres et d'injustices. Lamia dans son espace clos, sillonne l'Histoire de son pays et de ses origines. Même constat pour *Le village de l'Allemand* dans lequel le pays d'origine est le haut-lieu auquel s'ajoute l'héritage du passé. Malrich doit absolument savoir quoi faire avec ce qu'il apprend du journal que son frère aîné Rachel écrit avant de mourir, ainsi que de son enquête mené en France, en Allemagne et en

⁵⁸Paravy, Florance, *Espace carcéral, espace littéraire*, Dans *Littérature & espaces*: actes du XXXe Congrès de la Société française de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, collection Espaces humains, Presse Universitaire de Limoges, 2001, p.150.

⁵⁹*Ibid.*, p.151.

Algérie. L'héritage pénible du passé de l'humanité combiné à celui de la famille, charge davantage le sujet déjà sous le poids de la modernité et de l'espace contemporain. Pour *Rue Darwin*, les deux autres haut-lieux semblent toujours persister mais sous un autre angle, celui de l'héritage familial et de la mémoire, mémoire que le texte voudrait découvrir puis écrire puisqu' « *il n'y a pas d'oubli sans une vraie mémoire des choses* », selon Yazid. L'Algérie, son Histoire et son identité deviennent un haut-lieu pour les personnages de Sansal parce qu'ils représentent ce pourquoi l'auteur s'exprime et se débat contre une double voire une multitude d'existences. Ses personnages, sont eux aussi, confrontés à cette pluralité d'origines, de langues, d'Histoires, et d'espace de mutilation.

L'étude géocritique met en parallèle avec le haut-lieu deux autres notions : les lieux idéologiques et les non-lieux. Contrairement aux haut-lieux, les lieux idéologiques sont, selon Bédart, moins chargés de dimensions temporelles, « *d'imbrication des passé, présent et futur* »⁶⁰, puisqu'ils représentent « *l'ensemble des lieux fréquentés quotidiennement ou régulièrement*⁶¹ » ; comme le commissariat pour Si Larbi, l'hôpital pour Lamia, Belcourt pour Yazid ou les banlieues pour Malrich. Ces lieux idéologiques sont appelé précédemment l'espace de vie. Les non-lieux quant'à eux influent autrement l'espace social que les deux autres, Toujours selon Bédart, « *les non-lieux sont des lieux enclavés, anonyme, très fréquenté et généralement très accessibles au quotidien par la population en générale* », comme le cimetière, les ponts, les marchés ou encore les ruelles. Ils participent néanmoins à l'identification de l'espace territoriale et à la territorialité. Un tableau va tenter de rendre illustre quelques haut-lieux, dans les romans de Sansal, ainsi que des lieux idéologiques et des non-lieux.

⁶⁰BÉDART, Roxanne, *L'espace et les lieux comme vecteurs idéologiques : le cas de Neuf jours de haine de Jean-Jules Richard*, Collection moissonnée par Bibliothèques et Archives Lettres et sciences humaines – Mémoires [2155], Université de Sherbrooke, <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/9737>, consulté le : 13/11/2018.

⁶¹BREUX, Sandra, « Ces spectres agités (Louis Hamelin), Analyse géocritique, Cahiers de géographie du Québec, Volume 52, numéro 147, décembre 2008, <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2008-v52-n147cgq2960/029872ar.pdf>, consulté le : 12/03/2017.

Tableau 2 : Les hauts-lieux, les lieux idéologiques et les non-lieux dans les romans de Sansal

	Les non-lieux	Les lieux idéologiques	Les hauts-lieux
<i>Le serment des barbares</i>	-Le cimetière -Les ruelles, les cafés et les sentiers de la ville	-Le commissariat -Rues de Rouïba	-Rouïba
<i>L'enfant fou de l'arbre creux</i>	/	/	-La prison de Lambèse
<i>Harraga</i>	-Le commissariat -Le monastère	-L'hôpital	-La maison des ancêtres -Les montagnes de Kabylie -Les murs
<i>Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller</i>	Rachel : -bar -restaurants	-L'appartement -Le Lieu de travail : l'entreprise américaine	-Le village du père -L'Algérie
	Malrich : -les banlieues et la cité urbaine - l'aéroport	-Le quartier et la cité	-Le village -L'Algérie -les frontières
<i>Rue Darwin</i>	-L'hôpital	-Rues d'Alger	-Rue Darwin -Belcourt

A travers ce tableau, nous enregistrons la ressemblance qui s'affiche entre les différents hauts-lieux des personnages de Sansal. Debarbieux définit le haut-lieu comme

un espace géographique qui entretient une valeur symbolique avec le personnage, dans ce cas, les protagonistes de Sansal se mettent, à se rassembler autour du même haut-lieu qui répond le sentiment d'un attachement profond au passé et aux origines d'une communauté rendue vulnérable. La maison de Lamia, Rue Darwin, le village de l'Allemand, Rouïba ou la prison de Lambèse se rassemblent tous autour d'un espace dénaturé, vidé de profondeur et d'originalité.

Leur destin s'entrecroisent pour répandre l'expérience d'un espace sacré par ses « pratiques collectives, et qu'il n'a de valeur symbolique qu'à l'intérieur de ce groupe »⁶² : Alger, la vieille maison familiale, la rue Darwin, Belcourt, le village de Ain Deb, tous ces lieux n'ont de valeur que chez les vrais enfants de la terre », les « vrais criminels, les plus haineux que la terre ait portés » (RD, 57), ne pourront jamais comprendre ce rapport aux origines puisque au commencement ils n'en faisaient pas parti. Leurs identités est ailleurs, combien même leurs documents arrive à attester le contraire. Les natifs, « pris de malaise [qui] se sentent petits, perdus, condamnés » (VA, 37), se retrouvent, au cœur d'histoires qui ne parviennent pas à retrouver une place, arrachée au livre de l'Histoire d'une terre, elle-même déracinée :

« Le vide et l'ocre sont partout où l'œil se pose, avancés vers un mur de sable fuyant [...] bouleversés par l'idée que le plan est entrain de se refermer derrière[eux] entrés de manière quantique dans un espace non euclidien, il n'y a point de repère, aucun signe, aucune notion du temps, pas d'aménité possible, seulement du bruissement lancinant qui semble être l'écho de bouleversement antédiluviens, Assommé par la chaleur, je m'interroge : Pourquoi les successeurs sont-ils restés ? Quel sortilège les a enchainés à cette terre ? » (VA, 37).

L'identification de ce groupe en fonction d'un référent géographique est brouillée et ses caractéristiques culturelles, sociales et même physiques sont associées à celles des allochtones, tant distants par leur valeurs diminués de mérites et d'authenticité. Nous comprenons alors pourquoi les personnages de Sansal se sentent constamment contrariés. Tout cela est à la base d'un élément dont ils ne peuvent être dispensés pour un bien-être social : la cohabitation ou l'approbation de l'autre sans lesquels l'être est

⁶²Haut-lieu et géosymbole — Géoconfluences, Ressources de géographie pour les enseignants, <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/haut-lieu-geosymbole>, (consulté le janvier 2019).

émotionnellement affaibli par une identité dénigrée du temps présent et une reconnaissance réduite de l'espace. C'est dire que les personnages de Sansal restent obnubilés par le retour au passé, leur héritabilité des bouleversements présents, attentive au facteur génétique et historique, fait fi aux changements progressifs de la territorialité évolutive.

Conclusion

Une nouvelle géographie qui converge vers l'analyse du comportement social voit le jour, elle fournit une stratégie d'examen sur l'architecture de l'espace humain et s'intéresse à plusieurs conceptions de l'espace comme l'espace lisse et l'espace strié. Armond Frémond réussit à découvrir une autre classification des espaces qui s'oppose également, par définition, à la géographie traditionnelle : l'espace de vie, l'espace social et l'espace vécu préconisent les liens qui unissent les lieux aux hommes. Chacun d'eux se distingue des deux autres par son appropriation et sa charge émotionnelle mais reconnaît en eux l'emprise conversationnelle qui le conditionne et le détermine. Cependant, nous avons constaté grâce à notre analyse que le personnage sansalien endure une anomalie génétique générée par un espace de vie fragile et dominé par un espace externe qui n'est pas son espace social ou son espace vécu. Le protagoniste se réduit parfois au rôle d'observateur et se place dans l'apathie et l'inertie d'un antihéros. L'espace vécu définit quant à lui dans l'étude des romans de Sansal, la convergence visible autour de ses personnages puisqu'il s'agit des sentiments d'appartenance qui lient les hommes aux lieux de leur existence. Nous constatons sans peine que tous les personnages de Sansal se réunissent autour du même espace vécu qui se contente à son tour de l'espace de vie en désertant les autres échanges sociaux. Ils cherchent par cette attitude de préserver les traditions, l'héritage familial et la langue des bouleversements infligés par l'envahissement des rastaquouères.

Chapitre 2

Territoire et dynamisme

Introduction

Pour former des régions limitrophes, en géographie, les frontières s'étendent. Elles peuvent être étudiées en tant que zones de transition ou zones de contact. Cette description est valable pour les frontières territoriales ou politiques, mais s'applique également aux frontières culturelles, sociales, économiques, juridiques, linguistiques et aux frontières des textes ainsi qu'aux autres manifestations artistiques. Dans une étude consacrée à la littérature africaine et territoires, Christiane Albert, propose l'exemple du poète Rose Hawad pour l'influence de sa production artistique sur la ré-investigation de l'espace des Touaregs.

« [Il] pallie le morcellement et la destruction de l'espace des nomades touaregs opérées par les colonisateurs et les états issues des indépendances africains en créant, par l'écriture, un espace poétique et artistique. Celui-ci remet en question la question des frontières spatiales et les territoires traditionnels de la langue et de la culture grâce à la « furigraphie ». Celle-ci renvoie autant à la calligraphie comme manière d'occuper l'espace de la page ou de la toile qu'à la transe et au cri de rage « furieux » qui permet le dépassement de soi et d'un espace confisqué »⁶³.

Les référents culturels et géographiques du territoire national dans les romans de Boualem Sansal posent problème. Le refus de l'Histoire opère sur la conception de l'espace du locuteur et la perception du lecteur. Dans *Harraga*, Oran est une ville étrangère ou étrange. La restriction de la langue berbère, dans tous ces romans comme une identité linguistique au profit de la langue arabe classique brouille les repères cartographiques du fait de l'absence de sa légitimité politique. L'espace de la population kabyle est sectionné, « *les territoires ainsi représentés se transforment alors en territoires intérieurs qui relèvent davantage de l'imaginaire que du réel* ». ⁶⁴

Sansal refuse cette cartographie et rappelle à chaque écriture de ses romans, l'appartenance de ses personnages à un territoire séquestré qu'il se charge de défendre. Et

⁶³ALBERT, Christiane, *Association pour l'étude des littératures africaines, Littératures africaines et territoires*, éditions Karthala, Paris, 2011, p.17.

⁶⁴WESTPHAL, Bertrand, *op.cit.*, p.16.

« *s'il est vrai que l'on écrit à partir d'un manque, d'une absence* ⁶⁵», comme en témoigne Calvino, un écrivain italien installé à Paris et qui explique la raison pour laquelle Paris ne figure jamais dans ses romans contrairement aux villes italiennes comme Malte ou Rome, Sansal ne parvient guère à se libérer de l'écriture d'une Algérie perdue comme espace égaré dans le temps. C'est un espace qui pourtant l'abrite et dont il dit, lors de ses interviews, ne pas vouloir le quitter. Certainement aussi parce qu'il ne l'habite plus. Comment-peut-on quitter un lieu qui a cessé d'exister ? Il s'ensuit dans le constat de son écriture une Algérie profonde, affective enfouie et un ressentiment de manque en dépit de sa présence géographique. Dans cette absence, l'évocation des origines, constitue l'élément le plus affecté qui rend toute identification vaine et vulnérable. Il entraîne par sa privation, une altération de l'état mental du personnage puisqu'il est la matière conductrice de son univers romanesque.

Bertrand Westphal, dans la dynamique de territorialisation dé/reterritorialisation précise que toute relation cultivée entre un sujet ou un ensemble d'individus avec son milieu est déterminé comme territorialité. Bien plus encore, il parle de la privation de la territorialité dans l'absence de cette dynamique, posant la théorie en poursuivant les recherches de Deleuze et Guattari, « *selon laquelle le territoire n'existe que comme dynamique* ». ⁶⁶

En évoquant son dernier roman *2084, la fin du monde*, la description du lieu, l'Aribstan, rappelle aussi l'Algérie ou une partie de son Histoire. Comme pour réinstaurer une position manquante ou une territorialité aliénée, en d'autre terme : une terre d'origine dissipée.

Ce que, pour l'auteur, fut autrefois l'Algérie comme espace initial, est appréhendé dans ses écrits par l'angoisse d'aboutir à un espace exogène, étranger. Le narrateur se demande : « *quel homme fabrique t'on demain* »? Sansal propose des fictions qui donnent à réfléchir et présente des réponses difficiles à départir. En *2084 Fin du monde*, les réponses sont livrées d'elles-mêmes, Réfléchissant dans la dystopie, comme Houellebecq. Il propose la prophétie d'une religion totalitaire qui contrôle le monde pris dans une

⁶⁵CALVINO, Italo, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Torino, Einaudi, 1994, p.190. Propos repris par WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique, op.cit.*, p.241.

⁶⁶ALBERT, Christine, ABOMO-MAURIN, Rose-Marie, GARNIER, Xavier et PRIGNITZ, Gisèle, *Littératures africaines et territoires*, éditions Karthala, Paris, 2011, p.175.

amnésie collective sous le pouvoir de sa propagande ubiquiste, en emboitant le pas de George Orwell qui, un demi-siècle avant, prévoyait la soumission du monde au régime soviétique despotique dans *1984*.

Tout en évoquant le passé, les personnages de Sansal ont grand soif de changement. L'espace doit donc se mettre en mouvement pour opérer ce changement car tout comme le temps, l'espace évolue et se modifie. Ses repères géographiques, culturels ou politiques ne doivent plus être immuables. En se multipliant verticalement, selon Westphal, l'espace superpose d'autres perceptions de lectures que celles qui lui sont attribuées. Fluide, il devient « lieu »⁶⁷ qui admet de débattre de ses réflexions en toute liberté et consent que « *la cohérence d'un monde placé sous le signe de la non-exclusion et l'existence de toute chose* »⁶⁸.

Bertrand Westphal n'admet-il pas cet aspect dans la littérature pour mieux répondre aux représentations de la réalité que la réalité elle-même ? Westphal réattribue à l'espace, par cette vision, sa fonctionnalité de champs symbolique en mouvement. Sansal confirme de son côté que la fiction pourrait devenir plus cohérente dans la représentation d'un espace dit « réel ».

*« La littérature, de même que les autres arts mimétiques- parce qu'ils sont justement mimétiques-ne paraissent plus isolables du monde en ce début millénaire. Tout est dans tout, et inversement ? Peut-être. Et c'est bien le problème. Mais on 'exclura pas que c'est dans l'absolu hétérogène que la liberté de la parole critique s'exprime le plus à son aise ».*⁶⁹

Partant de sa théorie, l'espace est un ensemble d'éléments hétérogènes. Sansal déploie le plus souvent un espace statique mais profondément tourmenté, à la quête de changement, il est représenté par un pays, une ville ou une rue. Selon ses personnages, ces espaces semblent stagner en marge du temps à l'aube du troisième millénaire. C'est dans *Harraga* que l'un des personnages se demande: « *quel siècle fait dehors ?* » (H, 25).

⁶⁷ Bertrand Westphal souligne dans *La géocritique*, une démarcation entre la définition de l'« espace » et du « lieu » en se basant sur les travaux de Yi-Fu Tuan, un géographe américain qui voit dans le premier une surface mouvementée qui inspire au fusionnement de sens tandis que le second serait une position calme et définie de l'espace où règne la certitude humaine.

⁶⁸ Bertrand, WESTPHAL, *op. cit.*, p.5.

⁶⁹*Ibid.*,p. 13 .

Selon la théorie de Westphal, « *L'espace est essentiellement hétérogène [...] C'est l'opinion de toute la critique postcoloniale et francophoniste, pour qui l'espace est sujet aux tensions contradictoires qui naissent de système incompatible*⁷⁰ ». Il désigne par cet espace hétérogène, la nature même de l'espace mobile qui évolue par opposition à toute vision totalisante.

Disparate et philanthrope, l'espace hétérogène dans les romans de Sansal, est absorbé par l'espace prétendu homogène, contrôlé par le pouvoir politique et religieux. C'est ce que Deleuze et Félix ont appelé espace lisse et espace strié repris par la théorie géocritique, Westphal précise : « *Gilles Deleuze et Félix Guattari ont distingué espace lisse et espace strié soit espace hétérogène et espace homogène* ». ⁷¹

I. 2.1. L'espace sanalien entre « lisse » et « strié »

« *L'espace est par nature hétérogène*⁷² », l'espace chaotique que décrivent les personnages de Sansal l'est aussi par nature. Cependant, il s'oppose à toute vision totalisante. Il est conçu de personnages, de paysages et de perceptions à dimensions multiples. Vouloir les uniformiser est une tentative vouée à l'échec puisque « *toute limite appelle le franchissement [et où] l'individu postmoderne ne peut se projeter dans un univers autre que celui du métissage absolu* ». ⁷³ L'univers spatial dans les romans de Sansal est constamment teinté d'un rythme effréné par les variations du temps. Ces protagonistes, dotés d'une mémoire indéfectible, se succèdent au fil des années sans pouvoir retrouver pour autant un terme à leur requête. C'est peut-être cette recherche d'une terre qui garde en mémoire les particularités langagières et culturelles de ces personnages qui rend l'écriture de Sansal aussi possible que singulière.

Alger méditerranéenne est un paysage hétéroclite, c'est la présence des Berbères dont les origines remontent à l'antiquité, mais également des Romains, des Grecques, des Arabes, des Turques et des Musulmans. Une vision interrompue de l'étrange et des « étrangers » poursuit les paysages de ses romans. Sur les ruines des anciens et le rappelle incessant de la trace, cet espace doit assumer la conquête punique, numide, romaine, vandale, byzantine, omeyyade, ottomane et française ainsi que leurs héritages. A l'instar

⁷⁰*ibid.* p.70.

⁷¹WESTPHAL, Bertrand, *op.cit.*p.62.

⁷²*Ibd.*, p. .71.

⁷³*Ibid.*p. 71.

du pays tout entier, Alger abrite des personnages captifs de la confusion, repoussant leur vérité et réfutant « *une partie d'eux sans accepter totalement l'autre* » (RD, 248). Ils deviennent à la fois, victimes et sujet d'accusation. En cela, ils s'abandonnent à l'abîme du temps, sans pour autant accepter que leur volonté de faire éclater la Vérité s'abîme. Ces protagonistes refusent d'être maniables par la masse et prospectent un essor pour leur avenir. Avec l'espace, ils évoquent la mémoire comme une force agissante. Gaston Bachelard témoigne du rôle de l'espace à raviver la mémoire, il met en valeur la maison dans *La poétique de l'espace* tout comme elle est l'allégorie d'un pays dans *Harraga* de Boualem Sansal:

*« Tout ce que je dois dire de la maison de mon enfance, c'est tout juste ce qu'il faut pour me mettre moi-même en situation d'onirisme, pour me mettre au seuil d'une rêverie où je vais me reposer dans mon passé ».*⁷⁴

Westphal développe ses travaux sur l'espace hétérogène en s'appuyant sur la désignation par Gilles Deleuze et Félix Guattari d'un *espace* « lisse » par opposition à l'espace « strié », ou « *l'espace de la bédouinité dans les termes d'ibn khaldoun* ». ⁷⁵ Les espaces des personnages de Sansal sont entourés par leur hétérogénéité affirmée et leur homogénéité dénoncée. Aussi, nous pouvons supposer, à travers la théorie géocritique, que ces personnages sont à la recherche d'espace lisse⁷⁶.

I. 2.2. Hétérogénéité et nomadisme

Dans *Le Serment des barbares*, Si Larbi déplore l'état pitoyable de la ville de Rouiba métamorphosée socialement avec son industrialisation, et politiquement sous le régime d'une dictature et d'un totalitarisme musulman. Yazid, dans *La rue Darwin*, et dont le nom signifie en arabe naissance ou accroissement, expose déjà deux genres d'espaces contradictoires où le temps n'évolue pas de la même manière, il parle de la vie de nomade et la vie de paria.

⁷⁴BACHELARD, Gaston, *la poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p.31.

⁷⁵*ibid.* p. 68.

⁷⁶« *L'espace lisse est justement du plus petit écart : aussi n'a-t-il d'homogénéité qu'entre points infiniment voisins, et le raccordement des voisinages se fait indépendamment de toutes voie déterminée* », définition proposé par Deleuze et Guattari reprise dans *Réflexion géocritique dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, De Bi Kacou Parfait Diandué, Publibook, Paris, 2013. p. 115.

« Dans une vie de nomade, parmi les hommes, les jours se comptent l'un après l'autre, en commençant par le premier mais dans une vie de paria la mesure du temps est la métamorphose et la douleur qui va avec » (RD, 50).

Quand Bachelard explique qu' « *ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire* »⁷⁷, l'auteur algérien ajoute qu' « *ici tout commence par la fin, [et qu'il] n'avait sous la main que des bouts de souvenirs accrochés à rien* » pour raconter ce rien (RD, 52).

Pour le personnage mis au bon de la collectivité de l'espace central, la douleur de l'exil est à la mesure du temps, l'espace est « strié » car il est enfermé entre les murs d'une maison, entre les frontières d'une rue ou même devant la lisière du temps qui n'est d'autre qu'un passé révolu. L'espace de la ville est par définition hostile, il inflige le sentiment d'indifférence à l'individu, il est proposée par Deleuze et Guattari comme un espace « strié ». C'est l'espace sédentaire barricadé par des frontières fixes et des obstacles, des murs et des remparts, en parfaite opposition à l'espace « lisse », qui est celui du nomade et mobile et changeant.

« L'espace sédentaire est strié, par des murs des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des traits qui s'effacent et se déplacent avec le trajet. »⁷⁸

Ainsi par ces énoncés définitoires de l'espace lisse qui suppose mobilité et interaction, l'écriture de Sansal aspire à forcer les limites de l'éthique et du générique, à transgresser des constructions syntaxiques et « thématologiques » et à enfreindre par-dessus tout l'espace strié. Ses narrateurs dénoncent aussi le « *striage* »⁷⁹ de l'autorité politique et religieuse et de la société policée et militaire. Voilà comment le narrateur du *Serment des barbares* explique la construction hasardeuse d'un pays, d'un nouvel État et des villes après l'indépendance :

« Une immense clameur résonna dans les campagnes et les djebels. On fit des plans, on leva des armées, on donna de la trompette. Conçus par des militaires, ils furent mis en œuvre comme des opérations militaires. Roulements de tambour, drapeaux au vent ; le peuple fut mis en formation carrée, les nomades, les pêcheurs et ceux qui occupent les villes, les petits devant pour qu'on voie ce que les grands traficotent derrière. On parla de

⁷⁷BACHELARD, Gaston, op. cit. p. 29.

⁷⁸DELEUZE, GUATTARI, *Mille plateaux*, éditions Minituit, Paris, 1980, p.472.

⁷⁹*Ibid*, p. 69.

mobilisation, de lutte contre les éléments [...] on désigna l'ennemi par des expressions codées [...] l'étranger qui ourdissait sans modération fut stigmatisé dans toutes les langues [...] Les complexes industriels, tels des chars d'assaut, ont envahi les domaines des colons [...] On rase campagne, furent dressés des miradors et des murs infranchissables, si hauts et si longs qu'ils brisèrent l'espace infini. » (SB, 78).

Dans ce chaos, le narrateur parle de plan sarcastique et d'âmes égarées évanouies dans la nature laissant derrière elles des traces fugitives. Ces traces témoignent d'une ancienne vie qui échappe aux siens et dont les arrières petites enfants se retrouvent seuls éparpillés de par le monde ou étrangers dans leur propre pays. Le narrateur des *Serment des Barbares* tente de l'expliquer ainsi:

« Les notions d'intérieur et d'extérieur, si chères à nos mœurs, s'annihilèrent dans un plan fuyant. À leurs pieds, de part et d'autre, des âmes égarées poursuivaient un point à l'horizon en laissant derrière elles, sur les pierres et les arbres, des signes hiéroglyphiques. Quelle explication avancer sinon la cocasserie naturelle des choses ? [...] On sut, longtemps après qu'ils eurent perdu leur sens premier, que ces gribouillages étaient amazigh et se réclamaient d'un passé unique » (SB, 78-79).

Les signes hiéroglyphés, dans un espace de plus en plus enfui sous la barbarie des complexes industriels, des opérations militaires, de l'arabisation et de l'intégrisme religieux, s'avèrent donc des traces d'une communauté Amazigh libre qui autrefois occupaient paisiblement les lieux.

Pour lisser l'espace algérien qui tend à être formalisé et homogénéisé par des systèmes et des modes de pensée absolutisme, les narrateurs nie l'emprise de l'espace strié, il démentie ses actions et discrédite ses valeurs. Sansal accusent l'espace strié de l'État, de la société et de la ville où *«rien qui vaille la peine d'être aimé»* (SB, 186). Bertrand Westphal note que *« l'espace strié est alors l'espace qu'occupe l'appareil d'État, de la police, contre l'espace du "nomos", qui est celui de l'espace lisse. C'est l'espace de la Hadara»*,⁸⁰ un terme qui désigne en arabe la civilisation, celle des peuples ayant cultivé un héritage culturel et langagier particulier, comme l'indique l'un des premiers géographes et de l'histoire des civilisations Ibn Khaldoun.

⁸⁰*Ibid*, p. 68.

Evidemment, c'est l'espace lisse, que les personnages de Sansal appellent de tous leurs vœux puisque l'espace de la société algérienne actuelle est strié est donc réducteur. Toute stratégie d'écriture de la part de l'auteur est vouée à marquer l'échec d'un tel espace illusoire, superficiel mais d'une apparence homogène.

De cet espace brouillé peut néanmoins naître la vie puisqu'il arrive au narrateur de transgresser dans le sens opposé ces espaces striés pour rejoindre des espaces lisses où « *des Algérois se mettent à céder à la paix sans rechigner. Ils s'en étonnent, se regardent avec horreur mais poussent pour voir jusqu'où peut aller la tromperie* » (H, 96). Les femmes, y participent parfois- chose rare dans les fictions de l'auteur - à cet instant de bonheur en interagissant sur l'espace qui se libère par le rayonnement de leurs regards et qui surprend toujours. Ces femmes, considérées jusque là comme porteuses de « *monstres* » reprennent pour un court délai, gout à la vie.

« La confiance monte au nez, l'aménité arrive et tout à coup chacun se prend à croire qu'après tout la vie c'est ça aussi. Alors la joie explose et la gentille pagaille des gens insouciantes déferle sur la ville comme oued en crue. Piquées au cœur, les femmes se sentent revenir à la vie, elles vont jusqu'à relever la tête et lancer un œil par-dessus la voilette » (H, 97).

Une joie fragile surprend les personnages devenus « insouciantes » pour un court délai. Ils finissent très vite par se rendre compte que « *la vie serait plus belle si nous cessions de lui mentir* » (H, 99). Ses récits sont plus souvent pénétrés par des moments de déception, d'insécurité que par des parades apaisantes et furtives. Subitement, le toit de la maison de Lamia menace de s'effondrer d'un seul coup et sans aucune raison apparente, son corps perd continuellement l'équilibre: « *l'obscurité s'abat sur [elle] en pleine lumière. Souvent, oui de plus en plus souvent [lui] semble-t-elle, c'est un pan entier qui écroule* » (H, 27). La triple mention de l'adverbe « souvent » témoigne de l'intensité de l'absurde et de sa présence accablante. Autour du personnage, le maintien d'un aspect immuable et cohérent reste utopique. Souvent, des choses arrivent et sans crier gare, alors la prudence est de mise comme pour les pas précipités d'une personne qui marche dans les rues d'Alger avec la peur, à chaque instant, d'être trop près de la mort.

Un tableau sur les espaces lisses et les espaces striés adaptés aux romans de l'auteur algérien permettrait d'appréhender l'espace référentiel de ses romans et ses présentations fictionnelles :

Tableau 3 : Les espaces « lisses » et « striés » selon Deleuze et Guattari adaptés aux romans de Boualem Sansal.

Espace À caractère	Espace strié	Espace lisse
Selon la théorie (B. Westphal).	L'homogénéité	L'hétérogénéité
Religieux	L'Islamisme Les terroristes Les religieux	Les Chrétiens Les Juifs Les non-croyants
Identitaire	Les Arabes Les musulmans Les citoyens Les nationalistes	Les nomades Les Berbères Les Kabyles Les Touaregs Les M'Zabs Les Chaouias Les Français Les "Harragas"
Administratif	L'État La nation La police Les militaires La prison L'administration La langue arabe	L'Algérie à l'époque coloniale Les Tribus Les ethnies Les Communautés La langue kabyle La langue française
Géographique	Le lieu Le pays (l'Algérie) La sédentarité La ville Le village Les banlieues Les rues	L'espace Le nomadisme L'immigration

Temporel	L'indépendance Le postcol-onialisme Le postmodernisme	Le passé le colonialisme les origines
Affectif	La citoyenneté La nationalité Le patriotisme Les traditions La conformité La société "nous"	L'individu L'autochtone L'étranger Le marginalisé l'insoumis le captif "soi"

Selon ce tableau, les romans de Sansal entraînent souvent une perception plurielle de l'espace lisse, et de l'espace strié. Il décrit un drame individuel et collectif à la fois, où le héros invoque ses semblables, qui comme lui, sont vulnérables, sans attaches, pulvérisés dans le vide. Son espace restreint est fragmenté par des infractions globalisantes et homogènes. Par ailleurs, l'espace strié que l'auteur décrit n'est pas aussi homogène que le « centre » exige puisqu'il est en partie aboli, éclaté en une multitude d'espaces hétérogènes et donc lisses. Westphal annonce dans le même sillage que « *le strié peut devenir lisse, de même que le lisse est exposé au striage* »⁸¹. Tout comme Yazid qui s'efforce de récupérer son espace lisse de la rue de Belkourt d'autrefois, où les Français, Juifs et Algériens se côtoyaient en harmonie, ses lieux d'une enfance évaporée dans l'homogénéité divine et terrestre. Si Larbi regrette une ville aimée, perdue dans l'expansion industrielle, et maudit pour sa mémoire, en même temps, la ville qu'elle est devenue. L'espace carcéral de Lombez fait aussi rêvé à sa manière Farid et Pierre. Ils se projettent dans son contraire, dans l'univers de l'inaccessible, vers l'hétérogénéité, le métissage absolu et affranchi, cependant, si métissage il y a, entre français et algérien, il est toujours confisqué dans un lieu strié, fermé et surveillé en permanence.

⁸¹*Ibid.*, p. 68.

I. 2.3. L'«ethnotypicité»⁸² des personnages sansaliens et le contre-discours.

L'utopie d'une espace lisse en Algérie est de croire à son caractère homogène. Or, tout espace postmoderne est voué à l'hétérogénéité. Sansal prend appui, pour ses histoires, sur la complexité de l'Histoire et son incohérence avec l'authenticité de l'espace. Le système de l'appareil d'État ou le pouvoir religieux s'emparent de l'espace algérien pour le convertir en espace « *strié [celui de] l'espace du politique, de la police* »⁸³ où toute « *transgression est perçue comme agression* »⁸⁴. La vigilance est au point pour prévoir toute forme d'effraction. L'espace prétendu homogène installe des points de surveillance, des agents rebutants qui traquant le moindre changement et détectent le mouvement au sein de l'unité. De leur côté, les agents de l'ordre militaire ou religieux sont, sans relâche, mis à table par l'écriture de l'auteur, une manière pour lui, de renverser les rôles et prendre sa revanche sur ce qu'il décrits comme des « diables » obstinés.

« J'ai ce souvenir d'eux, poisseux et urticant : toujours à surveiller les parages, à quereller le badaud, à mouliner du bâton, comme des bergers jaloux de leurs biquettes, ils devenaient fous et lamentables quand arrivaient les beaux jours et que l'air embaumait les senteurs du large. C'était des diables impérieux et obstinés, ces mahométans-là, et vicieux comme un tréponème de printemps, ils ont gâché tant de belles promesse, éphémère en soi et dégénératives par nature » (RD, 37).

Dans son hypothèse, les personnages seraient exposés aux répercussions pour leurs actes et délits les plus dérisoires qu'ils soient comme parler une autre langue que l'arabe, refuser de faire la prière le vendredi, sortir la nuit pour s'amuser, jouer aux cartes. D'autres infractions sont considérés par contre, comme crime tels que s'approcher de la « Vérité » ou exiger le droit comprendre. Fouiner dans les archives, a mené Si Larbi à sa perte. Ces desperados du temps postmoderne se verront exclus de l'espace strié qui se prétend cohérent et suprême.

⁸²L'ethnotypicité dans la réflexion de B. Westphal est associé à la notion de Nationalisme qui renforce l'idée d'« une identité rêvée pour soi (ethnotype mélioratif) et/ou par opposition (agôn) aux entités voisines, considérées comme irrévocablement autre (ethnotypoe péjoratif) », B. Westphal, Op. cit., p. 235. Il reproduit donc les caractéristiques de l'espace strié et sédentaire défini par Deleuze.

⁸³*ibid.*, p.68.

⁸⁴*ibid.*, p. 76.

L'auteur évoque les minorités ethniques ou religieuses comme les kabyles ou les juifs, dans leur consignation de minorités et non pas de communautés. Les Kabyles faisant partie de l'identité « Berbère » forment une population beaucoup plus vaste qu'elle s'étale au-delà des frontières algériennes. Or leur espace caractérisé par la dispersion et la crainte d'être rattrapé par le processus d'acculturation au profit de l'identité arabe, expose le personnage aux sentiments de vulnérabilité et de fragilité au même moment qu'il en ressort un fort sentiment de rébellion et de résistance. Les personnages de Sansal sont surveillés plus que les autres, dans leurs pensées et leurs mouvements jugés comme infractions à la loi souveraine, comme affranchissement des espaces striés. Ils savent cependant qu'ils sont « *contraints de transgresser le discours dominant afin d'accéder à la parole* ». ⁸⁵

En dépit de la permanence des signes inquiétants qui suggère la présence des codes globalisants, les protagonistes de Sansal exigent la transcendance des normes : code de la morale, des traditions, des usages et de la parole. Ces personnages enfreignent le code qui « *fait de l'espace-temps un bloc unique voué à le demeurer. Or la transgression impose l'hétérogène* », ⁸⁶ le note toujours Westphal.

La ville de Rouïba, la prison des deux détenus condamnés à mort, la maison de Lamia, la rue Belcourt, le village d'Aïn Deb, tous ces espaces hétérogènes questionnés se veulent attentatoires à cette expression de « Vérité » tant recherchée, ces espaces agissent comme un acteur dominant sur les actions des personnages et leur sociabilité. Nul doute que ces espaces soient au centre de leur hybridité identitaire gardée secrète et enfouie sous ses ruines et fentes étiques, « *ainsi est notre histoire, La maison en est le centre et le temps son fil d'Ariane qu'il faut dérouler sans casser* » (H, 80).

En dépit de l'homogénéité apparente de ces espaces, et dans des tentatives de rupture avec l'immobilisme, la mobilité explose dans tous les sens ! Sofiane, le frère de Lamia, veut absolument quitter « la demeure *en péril* », le pays, au risque de périr. Il abandonne sa sœur et ses études pour aller se à l'inconnu d'une des aventures les plus lugubres de ce siècle : l'émigration clandestine par voie maritime. Il finit par effacer ses traces, disparaître. L'inspecteur de police judiciaire, Si Larbi, proche de la retraite,

⁸⁵*ibid.*, p. 78.

⁸⁶*Ibid.* p. 75.

n'enquête pas pour le crime commis à Rouiba, mais pour ce qu'est devenue cette ville : un véritable crime. Il en désigne les coupables mais finit par être à son tour, condamné et s'y retrouve assassiné. Rachel, l'ainé des deux frères Schiller se suicide laissant Malrich sombrer dans la démence. Yazid dans *Rue Darwin*, confesse avec amertume, à la fin du roman, son désir de vouloir quitter le pays, alors qu'il était le dernier de ses frères et sœurs à s'y attachée jusque-là pour préserver le patrimoine familiale de toute perdition ou intrusion de la par des « étrangers ». Il achève son récit par la résolution d'« *apprendre à vivre hors des conventions et des pactes, dans la seule vérité de la vie, dans la seule vérité du moment* » (RD, 299). Lamia quand à elle, court dans tous les sens à la recherche de Chérifa évaporée entre les rues ou les ruines d'Alger. Elle finit par se résigner à vivre pour élever l'enfant, celui que le jeune tendron a mis au monde avant de mourir.

Tous ces personnages en délire sont « *inscrits dans des espaces de conversion* ». ⁸⁷ La rue Darwin dont l'aspect mythique est sans cesse mis en avant, devient le lieu d'un rassemblement identitaire, celui d'une mère avec ses enfants dispersés de part le monde dans un exil contraint. Une pièce de réconciliation avec tous les exilés du monde dans le théâtre de l'existence humaine. Elle réconcilie ainsi, toutes les formes d'exils : l'exil d'une terre, d'une identité ou de soi. Sansal perpétue pour chaque production littéraire le mythe Kabyle, qui se résigne à le faire mourir au terme de chaque écriture. Un parallèle analogique proposé par Bertrand Westphal, éclaire un peu plus la perception des deux espaces hétérogène et homogène, grâce aux travaux de l'anthropologue Franco La Cecla emprunté à la perception de William James sur l'espace, il met à évidence deux types d'espaces distincts, l'un est attribué à Newton et l'autre à Einstein, le premier est homogène et le second est remuer par l'hétérogénéité des forces qui l'agitent :

« [...]deux conceptions différentes de l'espace : l'une, pour ainsi dire, newtonienne, renvoyant à un espace homogène en tous les points sur lesquels agissent des forces extérieures, constantes et générales – la gravité, les directions magnétiques- et l'autre

⁸⁷Ali, CHIBANI, « A la recherche de l'origine perdue », *La plume francophone*, www.limag.com/new/index.php?inc=dspper&per=00002477, consulté le 12/06/2017.

*einsteinienne, relative- l'espace n'est pas homogène, bien au contraire il est déterminé par les corps et les forces qui y agissent*⁸⁸.

Nous discernons dans cet extrait la détermination de la pratique de l'espace ainsi que l'action des protagonistes dans son identification. L'écriture sansalienne suppose une cartographie littéraire réservée aux dimensions atypiques de cet espace. Sansal questionne ses frontières et ses signes géographiques assimilés par les particularités culturelles de la région. Des paramètres de lecture qui le dessinent comme un espace inutilement hétérogène. C'est en cela que sa réflexion contredit la position de Westphal, lorsqu'il adopte la notion de l'espace immobile qui suppose un agencement perpétuel du temps et de l'espace.

L'auteur algérien fait fi à l'évolution du concept du territoire⁸⁹ qui se transforme à l'ère postmoderne en territorialité. Sansal remet à la surface les stéréotypes⁹⁰ du territoire-nation qui « *semble obéir à une logique d'appartenance légitimant paradoxalement l'exclusion* ». ⁹¹ Il autorise ainsi à ses personnages de s'investir de la même position que leurs détracteurs, celle de s'emparer de l'espace en le rendant une unité homogène. De manière curieuse, ces protagonistes voudraient greffer à leur espace d'origine un discours immuable, de nature communautaire et « *éthnotype* » régional, « *supposer exprimer toute la vérité d'un peuple* ». Un piège conçu par la volonté de retrouver l'identité rêvée revalorisée par un système de déterritorialisation des espaces marginalisées et des identités singulières. Bertrand Westphal, pour sa part, emploie la transgressivité dans le transpercement de la conception monolithique de l'espace qui devrait être « *inéluçtablement changeante* » puisque toute version de l'espace ne doit dépasser dans sa représentation le temps d'un instant. Au-delà de ce délai, l'espace a déjà muté et toute reformulation de cette vision figée devient stéréotype.

⁸⁸Franco La Cecla, *perdersi, l'uomo senza, ambiente* 1988, Bari, Laterza, 2000, p. 44-45, traduit par Bertrand, Westphal, *Cartographie littéraire de Havre de Bernardin de saint-pierre à Pascal Quignard*, presse universitaire de Rouen et du Haver, 2014, p. 25.

⁸⁹Le territoire est défini par opposition à la territorialité comme *la spatialisation d'un ensemble politico-institutionnel tenu pour homogène*. .

⁹⁰ « *Le stéréotype donne une leçon explicite sur l'Autre autant qu'il révèle la nature cachée du Soi. Comme le remarque Robert Frank "le stéréotype met en scène une image d'autrui, souvent instrumentalisée en fonction de ce que l'on espère pour soi, il ne livre donc pas une image en soi, mais une image pour soi, une image prétexte destinée à se présenter soi-même"*, ajoute Frank », Bertrand Westphal, Op. cit. , p. 235.

⁹¹WESTPHAL, Bertrand, op. cid., p. 234.

Et pourtant les personnages de Boualem Sansal, rejoignent souvent l'idée du changement. Ils y voient l'insignifiance des frontières qui séparent. Le personnage/narrateur de *2084, Fin du monde* se demande à ce sujet : « *on sait le ciel peuplé d'anges, l'enfer grouillant de démons et la terre couverte de croyants, mais pourquoi une frontière à ses confins ? Elle séparerait qui de qui, et de quoi* »? (2082, 76).

L'auteur dans ses romans continue à rendre coupable les frontières qui convertissent l'espace en prison et le peuple en éternels condamnés, qui se croisent sans jamais se comprendre. Le personnage principal de *2084, Fin du monde*, Ati, traversé par l'idée de la vulnérabilité du monde expose que : « *Les peuples, comme les prisonniers dans un camp, sont d'une extrême sensibilité, la moindre petite rumeur les bouleverse* » (2084,98). Cependant, s'éloigner n'est guère une solution logique car « *pour qui fuit, l'idée même du refuge est un danger, il y voit le piège dans lequel il finira sa course* » ? (VDA, 38), se rend-compte Rachel.

I. 2.4. Pour une transgression problématique d'un espace à un autre

Sansal, dans un espace versé dans l'immobilité, entreprend l'affranchissement des frontières. Il note comment les personnages restés cloîtrés dans leurs micro-espaces, suspendus dans le vide de l'ignorance ou de l'indifférence sont épuisés par le mythe de l'homogénéité. Les espaces des personnages principaux constituent les éléments d'un puzzle qui s'attribue comme mission, de composer un espace-référence pour le lecteur, celui-ci le remplacera, étendu par étendu, par un espace lisse de son imaginaire. Voilà comment les personnages de Sansal transgressent l'espace référentiel, en créant des espaces différents sous le cadre d'une représentation plus cohérente que la « réalité » elle-même.

Cet espace-référence, appelé à être substitué par la fiction, ressemble plus à un vide qu'à un lieu qui comprend une vie sociale, une vie qui contrairement au sens qu'elle révèle, s'associe à la mort du personnage principal dès que celui-ci prétend comprendre sa « vraie » nature ou sa « Vérité ». Aussi, est-elle pour Larbi, Lamia ou Yazid une peine perdue, Rachel la voit ainsi:

« [...] *bizarre, rien ne la retient, elle ne sait où s'appuyer ni quelle direction prendre. Tourner sur soi-même sans changer de place est une impression déplorable, vivre trop longtemps de soi et pour soi est mortel. la mort ne s'accommode d'aucune vérité qui se veut plus grande qu'elle, elle les ramène toutes à zéro* » (VA, 87).

Apparaît alors le concept des origines et de la filiation pour empêcher ces personnages de virevolter dans un espace clos et sombre jusqu'à la mort, de freiner l'espace global ou central dominant, l'empêcher d'engloutir les infimes unités fragiles qui demeurent inaltérées par l'indifférence et la marginalisation. Un passage du philosophe contemporain, Michel Serres, extrait de son essai *Atlas* nous surprend par ce qu'il a de ressemblant avec celui du narrateur de *Harraga*. Serres évoque la question du modernisme et de la société nouvelle en prise avec le concept de la liberté individuelle : « *Errant sans racines fixes, nous sommes tous devenus des passants à l'âme arlequine, associant et mêlant les esprits des lieux où nous passâmes, bien ou mal* ». ⁹² Lamia constate de son côté, à propos de l'errance des siens, que « *nous sommes tous, de tout temps, des Harragas, ces brûleurs de route, c'est le sens de notre histoire[...] étrangère dans le pays et pourtant enracinée dans ses murs* » (H, 74), Elle ajoute que « *pour nous, les gens sans pays, commence le vrai questionnement* » (H, 189).

Si l'espace homogène n'est qu'un mythe aux yeux de ces êtres en perdition, Henri Lefebvre le conçoit cependant comme « *à la fois total est cassé, global et fracturé. De même qu'il est à la fois conçu, prévu, vécu* ». ⁹³ Qu'arrive-t-il, selon le narrateur de *Sansal*, aux étrangers qui viennent à franchir les frontières de l'espace surveillé, seraient-ils en sécurité ? Dans *Le Serment des barbares*, il les met en garde contre toute catégorie d'individus. Rester enfermé dans sa chambre d'hôtel paraît plus prudent que de s'aventurer dehors :

« *Etrangers, si vous avez un projet en tête et un programme à conduire, restez à l'hôtel et téléphonez, les hittistes tiennent toute la ville ; apprenez qu'ils font des crocs-en-jambe aux filles en talons et tirent des mollards à la figure des passants bien mis quand, tombant de leurs rêves d'une vie ailleurs, ils se retrempe dans le bain. Pensez aussi aux islamistes qui tuent sans discernement et jusqu'au*

⁹²Michel, SERRES, *Atlas* [1994], Paris, Flammarion, coll., « Champs », 1996, p.64, reproduit par Bertrand Westphal, *op.cit.*, p. 66.

⁹³ Henri, LEFEBRE, *La production de l'espace*, cité par Bertrand Westphal, *op.cit.*, p.67

décollage de l'avion et la distribution des mignonnettes qui est le début d'une vie de débauche méritée, montrez que vous haïssez tout ce qui ressemble de près ou de loin à un taghout» (SB, 169).

Dans *Harraga*, l'intrigue dans le sens d'une mobilité diachronique d'un émigré clandestin ou d'un « harraga » est absente. La question qui se manifeste juste après la lecture du roman est la suivante : pourquoi le choix du titre si ce n'est que pour mieux désigner un absent, créer la confusion et mythifier le mouvement? Cette absence ne peut-elle devenir l'affirmation d'un manque puisqu'elle est une confirmation d'une présence ? En d'autres termes, le signifiant « harraga » n'est choisi que pour définir tous les autres personnages restés en terre natale, refusant l'exil. Lamia, maintient l'idée quelle est elle aussi une « harraga » alors que sa maison d'enfance lui sert encore d'abri. Elle s'interroge à plusieurs reprises : « *sommes-nous tous, de tout temps des harragas* » (H, 81) ?

L'éveil tardif de Yazid, coïncide avec la mort de sa mère comme une nouvelle naissance, vite rattrapée par de funestes révélations. Dès l'incipit, Yazid affronte la mort avec une ère absurde déplacé : « *maman est morte [...] Je crois avoir souri, une sorte de rictus accompagné d'un bruit de gorge nerveux [...] L'infirmière m'a jeté un drôle de regard. Mon Dieu, à quoi a-t-elle pensé* » ? (RD, 18-19). Il est vrai qu'en prenant soin d'interroger les espaces déployés par l'auteur algérien, nous comprenons vite que le verbe conjugue assez mal l'hybridité des personnages, et qu'écrire n'est jamais une transgression ou une délivrance mais plutôt un engagement et un maintien d'un *je* et d'un contexte en constante altération. La fin illustre en effet à chaque roman, la résolution d'un effondrement pathétique, la mort.

Conclusion

La mort accompagne, par différentes manières, l'écriture des personnages de Sansal : l'arrêt de mouvement, l'obstruction de la réflexion, l'intrusion de l'absurde voire même la disparition ou la mort physique. Elle est le sort réservé au protagoniste Sansalien. Pour leur trame narrative, entre la fin et le commencement, la ligne est dérisoire. Un déluge d'interrogations tourmente leur univers composé d'incompréhension, de mutations douloureuses, de souvenirs confus voire même de confessions inattendues. Alors que le personnage de Sansal se croit à l'abri d'un

environnement externe hostile, son espace lisse est transgressé par des tentatives de démarcation comme territoire occupé. Le narrateur dénonce la désocialisation de quelques catégories d'individus dont la culture et la langue se voient marginalisées voire même rejetées. L'auteur évoque, à titre d'exemple, les intellectuels francophones, dans une interview, il affirme que « *les intellectuels dits francophones ne sont pas aimés en Algérie. Nous sommes marginalisés* »⁹⁴.

Cet espace en apparence homogène dans lequel évoluent les personnages de Sansal alors qu'il est par nature hétérogène, est représenté par Deleuze et Guattari comme « *strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des traits qui s'effacent et se déplacent avec le trajet aujourd'hui voué à l'hétérogène* ». ⁹⁵ Se fiant à cette réflexion, ces espaces lisses seraient en permanences menacés par des espaces striés. Il s'agit de venir à bout des incohérences d'un réel figé et rendre possible un monde imaginaire différent. Pour amener le lecteur à admettre cette réflexion, il avance cette question dont il connaît déjà la réponse: « *L'espace représenté en littérature est-il coupé de ce qui lui est extérieur "comme le défendent les structuraliste "ou alors interagit-il avec lui* » ? ⁹⁶

L'inscription de l'œuvre de Boualem Sansal dans l'espace permet de mettre en exergue sa représentation des lieux et des paysages. Une rencontre entre la géographie et la poétique s'opère alors. A travers les quatre romans de l'écrivain algérien qui accomplissent entre eux l'interaction d'une écriture d'un ensemble, l'auteur resitue un paysage dans l'Histoire et dans la société postmoderne. Suite à l'évolution de la recherche dans plusieurs disciplines comme la géographie, la sociocritique, l'histoire ou la littérature, la territorialité sera considérée comme l'interaction dans l'Histoire entre l'homme, la société et le territoire.

⁹⁴Yahia-Ksentina.blogspot.com/2008/04/booualem-sansal-le-serment-des-barebares.html.(consulté le 04 aout 2016).

⁹⁵ibid.68.

⁹⁶ WESTPHAL, Bertrand, op.cit.,p.162.

Chapitre III.

La territorialité et l'allégorie d'une territorialisation

Introduction

Comme une analyse théorique nouvelle, la territorialité est un concept d'une large étendue qui peut appartenir à des approches pluridisciplinaires. Elle est avancée par la géographie dès 1970 pour l'étude de l'expression sociale outre les frontières déjà établies par l'Histoire et la politique en s'appuyant ainsi sur l'observation et la conduite animale. En d'autres termes, elle est définie par les géographes telles que Linda Villeneuve qui emprunte, lors de son étude sur l'analyse du paysage, ce concept à Raffestin, comme « *la conduite caractéristique adoptée par un organisme pour prendre possession d'un territoire et le défendre contre les membres de sa propre espèce* »⁹⁷.

La description d'un territoire quant à lui consiste, comme l'appliquait la géographie traditionnelle à « *désigner l'étendue de la surface de la terre sur laquelle vit un groupe humain* ». ⁹⁸ La territorialité devient par conséquent, l'analyse des forces corrélatives qui animent un territoire et le mène à changer constamment de place et de nature. Toujours selon Linda Villeneuve, la territorialité: « *évolue, se modifie, se détruit et se recrée à travers le temps* »⁹⁹. Dans l'étude consacrée à l'espace, réalisé par Bertrand Westphal, la réponse à la territorialité peut s'inscrire dans l'Histoire de la littérature, ou du cinéma d'ailleurs, comme une évidence, des lieux fantasmés ou imaginaires qui tracent la subjectivité d'une géographie peuplée par les désirs de l'homme, ses plus grandes craintes ainsi qu'à ses délires.

Le héros des romans de Sansal, dénué de ses qualités physiques et morales puisque abattu et solitaire, « *c'est-à-dire [un] héros sans feu ni lieu* »¹⁰⁰ est conçu à l'image de son espace qui le façonne, authentique et contrefait à la fois, paradoxal et fragmenté. Il y voit défiler l'intermittence d'un temps dérégulée comme il est le cas pour

⁹⁷VILENEUVE, Linda, *paysage, mythe et territorialité Charlevoix au XIX^e siècle , pour une nouvelle approche du paysage*, Les presses de L'Université Laval, Sainte-Foy, Canada, 1999, p.26.

⁹⁸Dictionnaire de la conversation et de la lecture, Volume 5, Librairie de Firmin Didot, Paris, 1861, p. 239.

⁹⁹*Ibid*, p.27.

¹⁰⁰ Dominique Meyer-Bolzinger, *La maison : un lieu de mémoire ? « Hal », 2014*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01080790/document>, consulté le 07/12/2016.

l'horloge du salon de Lamia où les aiguilles tournent ou s'immobilisent à leur guise. Le personnage féminin y voit aussi passer l'histoire inachevée d'une terre éprouvée.

Ses protagonistes se réconfortent en remémorant des souvenirs du passé que les lieux protègent. Lamia, dans cette espace immobile va à la recherche du temps perdu. Si l'horloge de la maison ne fonctionne plus, n'indique guère le temps c'est parce que le temps est fixé, l'espace l'est aussi. C'est le temps des souvenirs, il est toujours l'heure de revenir en arrière à la rencontre de la demeure primitive.

Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en péril, la maison familiale en dépit de son état où un « *non-moi protège le moi* »¹⁰¹. Selon Mikhaïl Bakhtine, ce lieu reste l'espace maternel qui doit garder par ses frontières l'être fragile qui l'abrite. Mais est-ce vraiment le cas ? Les murs de la vieille demeure sont aussi fragiles que la personne qu'ils sont censés protéger. Pire encore, Ils se conduisent parfois avec perfidie susceptible de nuire exécrablement à cet être déjà si fragile. Il est trahi, dépouillé de tous ses repères, de son héritage. Désorienté dans l'univers de cet espace perfide et sinistre, il s'attache alors aux souvenirs d'enfance, un moment d'immobilité et d'assurance avant de sombrer dans la folie d'un temps déboussolé.

Toutefois, tout univers extérieur à ce monde étrange est pareillement substitué au sentiment d'insécurité et de malaise. Il semble que dehors, les clôtures des prisons sont encore plus maintenues et les frontières plus amplifiées que celles de dedans. Alors Lamia se précipite vers son abri et un face à face se déchaîne avec les murs de sa maison.

En littérature, une géographie nouvelle invite à penser les frontières autrement que d'un point de vue purement géographique. L'espace-temps de la narration donnera lieu dans ce cas-là à des moments de rupture, de désintégration et de rencontres. L'exil interne se forme en raccommodant et entretissant des morceaux du passé. Rencontre « *entre soi et soi-même* », seuil d'approbation et de refus, d'abondant et de résistance, de certains rapports intimes à l'espace de l'enfance, des origines, des souvenirs et donc de l'imaginaire aussi, à l'espace du désir et du regret, au dérivé « réel » à cet espace muré, aux frontières barbelées entre populations en conflit, à l'intérieur même du pays entre des communautés ethniques en conflit comme le mur de Bagdad qui sépare les quartiers

¹⁰¹BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. p. 24.

sunnites des chiïtes ou le mur de Belfast en Irlande du Nord qui scinde les quartiers Catholiques des quartiers Protestants de la ville. A l'image également du mur qui divisaient les deux Allemagnes au siècle dernier, ces nouvelles frontières de scission et de morcellement sont de plus en plus nombreuses et témoignent, selon le journal numérique Sud Ouest, d'une situation sociopolitique postmoderne qui agite les réflexions.

« Les murs, barrières et autres clôtures de séparation hérissées de barbelés, se multiplient autour du globe depuis les années 2000. La plupart du temps le long des frontières, mais pas seulement. Il y avait onze murs de séparation sur la planète en 1989. On en compte aujourd'hui soixante-cinq, construits et planifiés. Plus d'une douzaine ont surgi depuis 2010. Une quinzaine d'autres sont déjà prévus. En Amérique, celui de la frontière mexicaine agite la présidentielle américaine. En Europe, où l'on referme et renforce aussi les frontières, le futur mur de Calais, dont les fondations ont été creusées le 20 septembre 2016, pourrait en faire de même pour la présidentielle française de 2017. »¹⁰².

Cette matérialisation de la peur de l'autre, du voisin et donc de soi a toujours existé chez l'homme mais à l'heure où les nouvelles technologies connectent les milliards de personnes de par le globe, ces murs et ces frontières sectionnent obsessionnellement l'espace en territoires privés, protégés et interdits. Ils empêchent le regard vers l'autre et nient son existence. Ces marques de frontières retrouvées dans la littérature apportent des réflexions originales sur le vécu de ces espaces taillés. En littérature, ces murs ont tendance à s'éclipser mais dans les romans de l'auteur algérien, leur obstruction est satirisée et mise en avant par un aspect sinistre et caricatural. Toujours dans cette détermination de choquer, l'auteur démultiplie les stratégies d'écriture pour cadencer les vies et les identités doubles voire multiples. Le discours de l'auteur est non seulement littéraire mais il a également une résonance politique et géographique qui émerge de l'intimité du territoire auquel il appartient. Dans son article intitulé *Ces murs qui séparent les hommes à travers le monde* le géographe Lafon explique:

¹⁰² LAFON, Cathy, « Ces "murs" qui séparent les hommes à travers le monde », *les newsletters SudOuest*, <https://www.sudouest.fr> › Rendez-vous de la rédaction, consulté le 18/ 12/2017.

« Ces expériences géographiques de la littérature nous permettent de toucher au sens de la frontière, par l'intimité au territoire dans laquelle le discours nous immisce ; et leur parcours offre, à rebours, en retour, un regard sur le monde alentour et les objets géographiques qui, spatialement, le constituent ». ¹⁰³

Il s'agit, en effet pour la littérature d'apporter un regard humain et philosophique à l'expérience géographique, une esthétique des frontières qui lui accorde une dimension symbolique.

I.3.1. Le symbolisme des murs, des fantômes et de la mort

Bien qu'ils soient saisissants d'une même représentation symbolique, qu'ils apaisent les peurs et consolent le réfugié de son non-conformité au monde extérieur, les murs dans les romans de Boualem Sansal thématisent le bloc de l'incompréhension de soi mais aussi de l'autre. Face au mur en pierres, ou en chair et en os, ces personnages ont la route barrée par des hommes qui les soulèvent d'interdits, de tabous et d'absurdes recommandations dans un contexte politico-social « dramatique », au point où les lieux deviennent méconnaissables et ne véhiculent que la mort: « *Belcourt était mort et les murs ne parlent pas* » (RD,256), dans *Rue Darwin*. Comme pour les villes assiégées, ces « murs aux frontières reflètent le plus souvent "une vulnérabilité de la société" qui les érige » ¹⁰⁴, estime Elisabeth Vallet, directrice de l'observatoire de géopolitique à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Une position qui rappelle aussi l'attitude d'opposition et de résistance face à l'oppression politique des États et des régimes totalitaires qui s'abat sur les peuples démunis, une oppression qui anéantit la liberté d'expression et ensevelit la Vérité.

Le mur est le point d'arrêt, une halte qui souvent ne permet pas de retour et impose l'affrontement. Qu'il s'agisse d'un mur à l'intérieur d'une maison ou de mur érigé par l'État pour contrôler les frontières, ils sont tous, à l'image des êtres qu'ils quadrillent,

¹⁰³VERHERVE, Maud, « Petit tour littéraire des pratiques de frontières : parcours avec Genet, Fuentes et Aréas », *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement*, 2014, Université Lille 1 Sciences et Technologies.

¹⁰⁴VALLET, Elisabeth, *Le mur, symbole de la "vulnérabilité" d'une société*, <https://www.la-croix.com/.../Le-symbole-vulnérabilité-société-2017-02-27-13008278>, (consulté le 14/08/2017).

« fissurés, blanchis à la chaux » (VDA, 22). Face à lui, jaillit la même peur que celle de dehors, la peur intrinsèque au déracinement personnel et culturel conjuguée à une symbolique politique et historique.

I. 3.1. 1. Le symbolique des murs et le parallélisme des vies

De tous les types de murs apparus de par le monde postmoderne et « dont la majorité sont des murs anti-migrations, des murs anti-trafics et des murs anti-terroristes »¹⁰⁵, comme l'indique la géographe Elisabeth Vallet, le mur qui sépare l'être de son égo est celui qui soulève le plus de déshonneur. Les premiers sont le signe d'une grande précarité humaine et d'un face à face rédhibitoire entre les hommes et les sociétés, ils sont dressés par la l'ignorance et la peur de soi et de l'autre. Le second est celui d'un déséquilibre d'une peur interne et destructrice, l'auteur algérien parle d'une chose immonde qui rode dedans et dehors, comme une interdiction d'un passage à l'autre où la persécution d'une émotion qui guette au passage des frontières.

Lamia évoque cette peur qui s'abat particulièrement sur les faibles, les femmes et les enfants:

« Le jour, la nuit

Dedans, dehors

La chose immonde

Elle guette

Dard au poing.

Contre la foi

Contre la loi

La chose immonde

Elle frappe

Le croc brulant.

Haro, la femme

Haro, l'enfant

¹⁰⁵*Ibid.*

La chose immonde

Elle court

La queue en l'air

Tapis

Heureux

L'homme attend

Sa bête chérie

LA PEUR. » (H, 27).

Dans la nouvelle *Le Mur* de Jean Paul Sartre, l'engagement politique du personnage Ibbieta, condamné à mort par les dirigeants de l'État totalitaire franquiste espagnol, le heurte symboliquement au bloc de l'absurde qui lui offre par dérision la vie. Les murs dans l'œuvre de Boualem Sansal, même s'ils émergent là encore d'un engagement politique et d'un contexte social aussi absurde, forment une idée plus nette sur les connaissances humaines, celle de se retrouver face à soi-même, son propre mur, qui ne le reconnaît pas, ou face aux autres, « le mur humain » érigé d'aliénation, de violence et de haine. Il arrive que les deux murs se rejoignent, se plaquent l'un contre l'autre, dans une épreuve douloureuse et épuisante. Plusieurs personnages de la fiction de Sansal en sont l'exemple par leurs tourments et leur déracinement dans une recherche tumultueuse de soi, de l'autre et de sa trace ; du visage de ce qui le représente, qui lui ressemble et qui n'est autre que lui-même.

De ce fait, les murs sont un espace de déchirement intérieur, du dedans, mais aussi du dehors, entre les frontières identitaires, langagières et culturelles diverses. Ces murs représentent parfois aussi, l'espace des retrouvailles exaltées des êtres qui manquent dans le silence. Ainsi, c'est le temps d'un regard par une fenêtre entrouverte vers l'Histoire convoitée, l'espace d'une interruption dans le temps au fond d'un présent tumultueux vers un passé lointain, l'instant immobile de détente situé à la lisière d'une temporalité embrouillée entre deux. Lamia dira à propos de sa maison vide mais affectueuse, maternelle et pourtant si destructrice:

« Quelques fois, les clés se mélangent tant l'envie de passer la frontière est pressante, le soulagement arrive, l'espoir renait on frétille devant sa port.. On a fini avec ce monde, on est

dans son trou, on tombe la veste. Quelque part au fond de soi, l'horloge interne ou l'ange gardien actionne un formidable aiguillage et nous voilà parti pour rêver comme des enfants » (H, 58).

Au-delà de leurs limites, les murs apportent un sens allégorique en rapport avec les frontières. Le monde « réel » cesse d'exister, il s'agit de plonger dans l'anonymat de ses désirs en faisant appel aux souvenirs d'enfance et aux histoires d'autrefois si chers aux yeux du personnage. Dès que celui-ci passe le seuil de la maison, il « *a fini avec ce monde* » (H, 88), les murs bougent, menacent et « *ne cessent de se rapprocher en fronçant du sourcil* » (H, 59), ils évoquent un passé agité en cédant le passage aux récits fantastiques qui permettent l'apparition des morts. Lamia se demande à propos de sa maison : « *me laissera-t-elle une fenêtre ouverte* » (H, 37) pour pouvoir s'en échapper ?

« Les murs s'effritent, les pots s'ébrèchent, les fers s'éteignent en cours de repassage, les tuyaux pissent tant et plus, tout grince ou râle à l'envi, et souvent l'obscurité s'abat sur moi en plein lumière. Souvent, oui de plus en plus souvent me semble-t-il, c'est un pan entier qui s'écroule. De quoi, je ne sais, les effondrements se passent quelques fois dans la tête » (H, 30).

Néanmoins, ces murs contiennent sans conteste, des brèches et des passages où émanent des prières. L'imaginaire rejoint le symbolique et le monde retrouve un sens. L'identité individuelle et/ou même collective prend forme et la présence des fantômes devient réconfortante, la peur s'estompe puisque ce sont « *des visages familiers* » qui traversent l'espace immobile. Or « *la frontière étant un lieu à double sens, on la franchit dans un sens et dans l'autre* »¹⁰⁶. Pour tous ces motifs : solitude, assoupissement ou délire, l'affranchissement des frontières est une caractéristique des personnages de l'auteur et une issue salvatrice pour son écriture pour déployer sa pensée libre et atteindre l'interdit, offrant ainsi des moments de consolation et d'apaisement. Ces moments guérissent Lamia de tout, « *de (son) célibat, des rides prématurées, de ses errements, de la violence ambiante, des foutaises algériennes, du nombrilisme national, du machisme dégénéré qui norme la société ...* » (H, 38).

Le personnage, en portant le regard par-delà des murs, se voit lui-même comme dans un miroir. En se demandant ce qu'il lui arrive à travers cette perception à double

¹⁰⁶*ibid.*

sens de part et d'autre les frontières, il se rend compte de l'ampleur de la détérioration de l'espace et décrits ses paysages sinistres, d'où la figure de style employé par Yazid : sortir d'un espace pour se retrouver *dans* « son trou ». Dans sa perception du temps, « le trou » de l'espace n'est nullement son passé ou son héritage mais plutôt son présent et son devenir. Dehors, les choses continuent à être ce qu'elles ont toujours été : artifice, mensonge et perte, c'est l'éternel retour, et dedans la prise de conscience sur l'illusion d'une liberté ou d'un moment de vérité délicat.

Les fantômes sont des personnages complexes aussi étonnants que fragiles, nés d'unions troubles et d'espaces défectueux, ils hantent toutes ses fictions comme un espace dissimulé et une quête de soi.

Le protagoniste désespéré aime « *enfourcher des rêves* », et se « *voir partir là où finissent les choses, là où commence la vraie vie* », mais « *au plus fort de l'illusion, j'en sortais d'un bond tel un pauvre diable* » (H, 34). Dans cette position située entre deux perceptions identitaires radicalement opposées, la reconnaissance de soi, de son espace d'origine et donc la reconstitution d'un être équilibré est une quête périlleuse et allégorique puisqu'elle entraîne souvent la mort du personnage.

I. 3.1.2. La mort

Si l'Algérie est l'étoile de fond des romans de Boualem Sansal, la mort en est le personnage principal. Alger, mais aussi quelques autres villes ou villages égarés, comme *Le village de l'Allemand*, sont au centre des confluences et des conflits qui entraînent un discord antagoniste au cœur même de l'identité algérienne. Tout le pays a peur du terrorisme, bientôt c'est le monde entier qui sera sous l'emprise de sa terreur, selon ses personnages. Le temps a changé, les lieux aussi, au point où les personnages ne sont plus que des corps dont les âmes sont égarées, c'est la mort absolue, non déclarée, une autre uniformité contre laquelle ils se débattent dans la douleur, Yazid pense « *il était venu le temps d'avoir peur de la vie et d'en appeler à la mort. Quand son temps est passé, vivre est une douleur extrême* » (RD, 258).

L'odeur de la mort est partout même dans les rares moments de paix ou de joie, la mort de la femme de Si Larbi suivie par la mort de Boudiaf, la mort de la mère de Yazid, le suicide de Rachel qui arrive suite au génocide au village patriarcal, la présumée mort

de Sofiane aussi, disparu au cours de son voyage et la mort de Cherifa après son accouchement. En tous lieux présente, elle est combinée au sens même de la vie, Kamel Daoud parle d'une combinaison morbide entre l'odeur du couscous et celle de la mort, et qui curieusement, est la même que celle de la fête. Il décrit cette : « *odeur grasse et lourde, du couscous, on le prépare toujours en même temps que le cercueil ou la noce* »¹⁰⁷.

Dans un langage qui se démarque par des graphies de violence, tout est cru, aucun consensus ne doit conditionner la liberté confisquée et si chèrement désirée puisque jamais conquise. Le narrateur de son premier roman se demande si dans un espace indépendant depuis plus d'un demi-siècle: « *nous sommes plus libres* » (SB, 354), Tout le programme narratif de son écriture se concentre autour de son intention d'intervenir pour répondre à cette question, de témoigner et de protester contre toutes formes de barbarie qui détient le contrôle de l'esprit, des âmes et de la mémoire dans un espace qui, tout en mouvement, condamne à l'immobilisme.

Pour l'auteur, la mort est l'élément omniprésent aux multiples visages : la peur, l'exil, les frontières, la censure, la perte des origines, l'égarement des siens, l'humiliation, aussi. Il faudrait insérer l'arabisation, l'islam et les représentants de la loi qui font tout pour faire partie de la vie quotidienne des Algériens, ou de la vie tout court, alors que pour les personnages principaux ces formes d'autorité ont l'allure et l'haleine d'une mort qui rode et efface la vie. Ainsi, la religion, s'associe fermement à la mort. Il désigne par religion l'Islam au risque de le stigmatiser Malrich, à ce sujet, déplore les victimes de cette religion dans son radicalisme absolu: « [...] *quand je vois ce que les islamistes font chez nous et ailleurs, je me dis qu'ils dépasseront les nazis si un jour ils ont le pouvoir. Ils sont trop pleins de haine et de prétention pour se contenter de nous gazer* » (VA, 89).

Si la mort est le personnage principal des romans de Sansal, elle n'est que le début d'un cauchemar puisque souvent, c'est par elle que le récit débute. Yazid constate : « *ici tout commence par la fin, dans l'effroi et la misère [...] Vivre n'est plus que porter le deuil de soi* » (RD, 52). Ce tableau illustrera le début de chaque roman en rapport avec la mort d'un personnage :

L'intitulé du roman	la mort comme élément déclencheur
----------------------------	-----------------------------------

¹⁰⁷ DAOUD, Kamel, Zabor ou Les psaumes, Actes Sud, 2017, p.26.

<i>Le serment des barbares</i>	Le double assassinat dans l'enquête de Si Larbi
<i>Harraga</i>	La disparition de Sofiane
<i>Rue Darwin</i>	La mort de la mère de Yazid
<i>Le village de l'Allemand</i>	le génocide au village et le suicide de Rachel

Dans *Le serment des barbares*, les sédentaires souffrent de la présence de la mort et cherchent le salut dans la quête d'une « vraie » vie. "Nous" qui désigne parfois des anonymes en impliquant les narrataires, se plaignent d'être desservis. Morts dans l'âme, ils sont soucieux des vicissitudes de leur avenir, c'est le début d'un cauchemar, dira l'un d'eux: « *nous n'avions pas une gamme de dignité sur la peau, mais des plaies et des bosses [...], nous n'étions plus rien, que des mourants importuns et insolvables, et nous n'étions qu'au début du cauchemar* » (RD, 22). Par ailleurs, les morts, les vrais, tourmentés par leur départ impétueux, reviennent parmi les vivants ou les « mourants » pour mettre au jour leurs angoisses restées en suspens. Ce sont les fantômes du passé. Ils refusent de s'éteindre à jamais car leur histoire inachevée n'a jamais été racontée.

I. 3.1.3. Les fantômes

Les fantômes ne cherchent pas à effrayer le personnage principal, ils sont ce qui demeure présent d'un passé heureux. Souvent, leur présence est surnoisement réconfortante. Elle rappelle l'objet de la quête et la nécessité de la reprendre. Une partie de son histoire, qui leur appartient, est ignorée comme s'ils en étaient une turpitude morale qu'il faudrait laver par l'oubli. Ces fantômes demeurent les seuls êtres à pouvoir lier le personnage à ses origines. Sans ces attaches, il se retrouverait complètement égaré dans l'instabilité de l'espace et du temps. Des esprits errants qui parfois portent un nom de leur lointaine vie, lui rappellent une époque opaque de l'Histoire de l'Algérie, enfouie dans sa mémoire, « *peuplée de fantômes sans visages pris dans d'affreux imbroglios auxquels pourtant me rattachaient des liens de chair et de sang* » (RD, 80).

L'ancienne vie qui aurait été sa « vraie » vie, renferme des souvenirs susceptibles de remplir tous les écarts d'une existence superficielle. Grâce à eux, le personnage

principal remue des souvenirs et exhume des images que « *la réalité de la vie a vite balayées* » (VA, 40). Ils sont donc plus que nécessaires pour se rendre compte du spectacle désolant de la « vérité » que plus rien ne cadre. Ses revenants, présents dans tous les romans et qui obsèdent le personnage principal, représentent les tourments du passé qui surgit parfois comme un secret qu'il faudrait percer. Leur appel est terrifiant, infernal par sa pertinence : « *de nouveau, j'étais drogué et envoyé dans ce stade où les revenants scandaient toujours mon nom. Le cercle infernal* » (VA, 166), nous rappelle Malrich. Il est celui d'un secret resté enseveli dans l'Histoire.

« *Quand brusquement le mental décroche et que le cœur se met à saigner à gros bouillons sans qu'on sache pourquoi, je voyais des yeux indistincts, et cela me terrifiait. Je pressentais qu'un jour ou l'autre il m'en cuirait. Il n'est vraiment pas bon de vivre avec ses propres secrets, il faut les percer ou mourir. J'ai résisté comme j'ai pu, je me suis accroché au présent, au plus près des choses et des jours pendant que dans ma tête l'histoire se récrivait en continu selon de très secrètes modalités. Je refusais la vérité, elle ressemblait tellement à un mensonge* » (RD, 80).

Les fantômes ont une valeur symbolique incontestable dans les romans de Sansal. Des détails nombreux affluents sur leurs identités, leurs origines et leurs héritages. En réalité, aucun mot n'est présent dans ses textes pour suffire à lui-même, ou sans être lié à son contexte. Il s'en déchaîne de chacun d'eux un torrent de sens et de symboles que le lecteur pourrait vérifier plus tard, dans des livres d'Histoire et de géographie. Or, c'est sans compter sur ce qui est écrit sur ces textes, résultat : « *très peu connaissent l'histoire de leur pays, leur village, leur quartier, leur maison* » (RD, 39). Il faudra alors chercher ailleurs, dans « le mythe des origines », remonter le temps « *et retrouver celui-là qui me racontera l'histoire le premier [...] Un homme qui arrive à fonder une tribu n'est pas quelconque, il est Dieu, le Père de ses descendants* » (RD, 275). Par leur apparition aussi banale qu'effarante, ces fantômes embrouillent les frontières du « réel » et attendent du lecteur une attention plus déterminée qui ne laisserait entendre aucune négation d'implication entre l'Histoire d'un espace et son actualité.

I. 3. 2. A la lisière de l'irréel

Les romans de Sansal sont souvent écrits à la première personne, ce qui appuie la dimension du témoignage et l'aspect réaliste des récits. Les personnages veulent accroître l'effet du réel pour pouvoir révéler par la suite les vérités dissimulées d'un régime ou d'une religion « barbares ». Avec Sansal, le territoire apparaît comme une frontière à l'allure contradictoire : tabous, peurs et portes fermées d'un côté, fenêtres ouvertes et accès libre aux temps et à l'Histoire d'un autre. Tous les tabous sont franchis, il opère des transgressions sur les frontières externes et internes, tel qu'il est consigné par Maud Verherve sur les voyages de Jean Genet et sa pratique des frontières.

*« D'une part : ouverture à l'ailleurs et l'autre, fuite du dedans vers un dehors à s'approprier pour s'identifier, signe flamboyant de symbolique ; d'autre part : repli presque contraint dans un dedans qui empêche l'altérité et l'issue, limite opaque de mondes symboliques, différents et donc distants ».*¹⁰⁸

Néanmoins, même si la ligne du passage d'un monde à l'autre - dedans et dehors - redevient perméable au sein de cette espace sansalien, et même quand cette barrière retrouve un aspect accueillant et protecteur, celui de l'espace maternel lorsque les liens familiaux et historiques se tissent avec l'une des façades retrouvées de l'identité perdue, le lecteur se rend compte à chaque dénouement de ces textes qu'il est impossible pour le personnage de survivre de l'autre côté du monde, de celui de ses envies et des aboutissements des quêtes. Ses récits s'achèvent par l'anéantissement du personnage principal et ses tentatives vaines.

Or, l'entêtement pour un perpétuel retour aux sources et aux origines de tous les tourments réinvente la fable. Ainsi comme le Phénix, l'oiseau noble, symbole de l'immortalité dans la mythologie grecque qui renaît perpétuellement de ses cendres, le personnage de Sansal possède le pouvoir de se consumer à chaque fin de récit pour revenir à l'origine de sa quête au départ d'une nouvelle aventure scripturale. L'histoire n'est jamais achevée. Qu'il soit masculin ou féminin, le personnage sansalien poursuit ses rêves et ses vies parallèles des mondes possibles.

¹⁰⁸ VERHERVE, Maud, « Petit tour littéraire des pratiques de frontières : parcours avec Genet, Fuentes et Aréas » *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement* [En ligne], 21 | 2014, mis en ligne le 18 février 2014, consulté le 08 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/tem/2331> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tem.2331>

« *J'aimais enfourcher des rêves extravagants, me glisser dans des vies parallèles surgies comme ça du ronronnement de la nuit, de la moiteur de mon lit, et me voir partir là où finissent les choses, là où commence la vraie vie. Au plus fort de l'illusion, j'en sortais d'un bond, tel un pauvre diable tombé dans un bénitier, la poitrine pleine de cris de détresse ? Dans notre hâte de bien rêver, nous, les morts-vivants avons tendance à oublier qu'un aperçu de la vie peut nous être fatal* ». (H, 35).

Si posséder un lieu ou être propriétaire de son logement, habiter une ville ou appartenir à une nation, procure un sentiment de sécurité, pour Si Larbi, Lamia, Malrich, Rachel et Yazid, l'espace des origines procure, en permanence, le sentiment d'insécurité et d'angoisse. Sans doute, il serait plus raisonnable de songer à quitter ces lieux, d'admettre que tout village, toute ville, ou encore chaque maison ou quartier inflige au protagoniste le risque de mettre en péril son existence. Or, cette géographie, aussi ardue qu'elle soit, confectionne intrinsèquement l'homme qu'elle enfante et le définit. La quitter est donc plus insensé que d'y rester. Elle représente cette dualité fatale omniprésente dans ses romans entre la vie et la mort. C'est une terre qui procure la vie à ses enfants qu'elle finit par abattre, « *terre conçue pour être vide, elle ne supporte l'homme que le temps de trouver le moyen de s'en débarrasser* » (VD, 38). La ville de Rouiba, le village de l'Allemand, rue Darwin ou la maison de Lamia correspondent tous à cette description, les personnages y retrouvent l'urgence de vivre mais aussi le besoin de s'y éteindre.

En effet, un ferme rapport semble unir le personnage à l'espace externe, un besoin primitif : l'inquiétude d'appartenir à un lieu, à une communauté ou un groupe social. Or, aucun espace ne semble procurer cette quiétude et cette sérénité profonde. Les protagonistes sont si différents des autres qu'aucun espace ne semble les représenter. Les mots tentent d'inventer alors avec autant de justesse que de maladresse, des lieux convives où le bonheur de rencontrer les siens et de faire séjourner la mémoire et greffer les souvenirs d'une enfance heureuse, est possible. Ce rapport suffit à nous renseigner sur l'importance que tient l'espace dans les textes de Sansal. La ville, la rue ou le village sont les figures oniriques d'un fantasme que les personnages finissent toujours par abandonner. Le quartier populaire dont il est question dans son quatrième roman et la description des lieux à travers le temps contenu dans le récit fictionnel de *Rue Darwin*

est l'espace de son personnage principale Yazid mais aussi de sa propre enfance, lieu qui, par le fait d'être intimement lié à leur Histoire, devient le temps recherché, celui des souvenirs et des origines, l'unique endroit susceptible d'apporter des réponses et d'apaiser les esprits.

Le village en revanche, est un espace si inapproprié pour l'homme qu'il est insalubre même pour accueillir la mort, Rachel se demande : « *mais franchement, qui meurt d'envie d'aller s'enterrer dans le vieux village de montagne de son grand-père, purifié par le froid et l'ennui, et qui en plus il est abandonné depuis la guerre* » (RD, 251)? Sansal tend d'expliquer ce degré de perdition qui se répand à tous les espaces et à tous les niveaux en raison des pertes des repères. La maison de Lamia est animée par le flot d'étrangers qu'elle a abrités successivement à travers son histoire. Elle risque de s'abattre sur elle et de s'effondrer à cause de son lourd héritage, de son Histoire. Cette femme craint qu'un jour cela arrive et que tout s'écroule sur sa tête. Dominique Meyer-Bolzinger confirme que dans ce cas de figure « *c'est l'Histoire qui détruit l'abri protecteur* »¹⁰⁹. Les frontières se brouillent entre la vérité et le mensonge, le pays et l'exil, les racines et les cimes. Rachel déplore ces lieux vides de toute humanité :

« En maints endroits, il n'y a point de frontière entre le ciel et la terre, le vide et l'ocre sont partout où l'œil se pose. On se voit avancer vers un mur de sable infini et fuyant et tout à coup on est bouleversé par l'idée que le plan est en train de se refermer derrière nous. Comment l'expliquer ? Simplement, en terme de matheux, je dirai qu'on est entré de manière quantique dans un espace non euclidien ; pour les humains que nous sommes, il n'y a point de repères, aucun signe, aucune notion de temps, pas d'aménité possible, seulement un bruissement lancinant qui semble être l'écho de bouleversements antédiluviens ». (VA, 37)

Les frontières entre le monde « réel » et celui des fantômes sont les plus poreuses dans son écriture. Même s'il arrive que dans la littérature, certaines rencontres entre les êtres fictifs présumés vivants et les fantômes, apparaissent comme un événement - plus au moins - banal à cause de l'amabilité de l'esprit ou de sa sympathie, ceux de Sansal se présentent avec encore plus de curiosité lorsqu'ils arrivent à tisser des liens avec des « êtres vivants ». Leurs présence joint le personnage à son identité. Lamia, le médecin

¹⁰⁹MEYER-BLZINGER, Dominique, *La maison : un lieu de mémoire ?* « Hal, archives ouvertes.fr », <https://Hal.Archives-ouvertes.fr/hal-01080790/document>, consulté le 06/12/2016.

pédiatre est rassurée de voir ses fantômes tous les soirs, de s'envelopper dans la douceur de sa maison qui repose, après une longue journée de travail à l'hôpital. Elle plonge parfois, dans les livres du docteur Mondiano, le médecin français qui autrefois habitait les lieux en apercevant, de temps à autre, son fantôme. Elle arrive à cet instant au moins à ne plus songer aux menaces terroristes dans les rue d'Alger ou à la ville vide de toute trace d'humanité. L'envie de pousser la porte des frontières est pressante, pas celles de son espace - la maison- mais d'une époque perdue qu'elle voudrait retrouver. L'urgence est là, celle de s'abriter, de demeurer en vie et parallèlement celle d'écrire. Lamia est tentée par l'écriture, influencée par la lecture des romans que les habitants de la vieille demeure ont abandonnés. Les personnages de Sansal réagissent, fouillent dans l'Histoire écrite, ils sont avertis mais pas intimidés. Ils refusent de vivre dans la tromperie réconfortante pour certains. Ils décident de remuer les cartes d'un jeu qu'ils maîtrisent peu, de revoir la cartographie de leur espace initial à l'échelle du globe tout entier, de dévoiler un système d'espaces et de référence que Westphal évoque comme une dimension « multiscalaire ».

I. 3.3. La dimension « multiscalaire » de l'espace algérien

En géographie le raisonnement « multiscalaire » est une approche qui prend en compte le changement d'échelle pour une dimension spatiale toujours muable d'un espace déterminé selon les différents niveaux d'observation. Il s'agit de cartographier une partie du monde en la confrontant non seulement à l'entourage avoisinant mais à « *la totalité englobant légitime, la Terre* »¹¹⁰. Nous nous sommes aperçus, à travers l'étude géocritique, que Sansal propose d'actualiser une nouvelle cartographie de l'Algérie, de dépoussiérer les multiples expériences historiques et représentations spatiales de cette région du monde avec une pluralité d'acteurs, une pluralité de lectures et une dimension « pluriscalaire » des temporalités et des stratégies spatiales.

¹¹⁰ROBIC, Marie-Claire, « Un système multi-scalaire, ses espaces de référence et ses mondes. L'*Atlas Vidal-Lablache* », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Cartographie, Imagerie, SIG, document 265, mis en ligne le 25 mars 2004, <http://journals.openedition.org/cybergeo/3670> ; DOI : 10.4000/cybergeo.3670 consulté le 23 mai 2017.

L'auteur entend par ce précepte qu' « *il faut sortir du local, et que c'est dans cette référence extérieure qu'il faut comprendre le principe des "analogies"* ¹¹¹ ». Marie Claire Robic, dans un article consacré au système multiscalair des espaces de référence dans L'Atlas Vidal-Lablache, écrit ceci en citant Vidal: « *en effet, la Terre est un tout dont les diverses parties s'éclairent mutuellement. Ce serait, conclut-il, se mettre un bandeau sur les yeux que d'étudier une contrée isolément, comme si elle ne faisait pas partie d'un ensemble* »¹¹².

Rachel, le grand frère suicidé du Village de l'Allemand, se torture de remords pour gérer le mensonge de son père, de son village et de l'héritage de l'Histoire de son pays. Il sait qu'il sera réprimandé d'avoir découvert la vérité et surtout de vouloir la divulguer. Mais il lui faut dire pourtant, comme pour Yazid qui à des moments de répit, sentait « *la houle nauséuse qui revenait, insidieuse, telle une fièvre récurrente* » (RD, 84), ou encore pour Lamia, où comme une « *folle* » elle « *ripostait par un éclat de rire qui ouvrait grande la voie à la vraie médisance* » (H,36), sans avoir peur du « *jugement dernier* » puisque « *fou ne veut pas dire malsain* » et qu' « *Allah* » n'aurait pas « *peur d'une pauvre femme esseulée* » (H,36). Au risque de le prendre pour un fou ou de le ridiculiser, Rachel réagit à ce monde « *replié sur lui-même* », il ne peut garder le silence comme les autres, pour protéger les mensonges d'un peuple.

« *Dans ce monde-là, on ne me trouvera pas même risible, on me verbalisera pour offense à magistrat, on me renverra, on me sermonnera[...]je ne peux rien d'autre que gérée mon affaire tout seul[...]tout est malmené par les faux fuyants et les atermolements de l'après-fin du monde, on croit de nouveau que le mensonge est une bonne protection sociale pour les peuples, un cadeau efficace pour les enfants rebelles, une manière de vivre réconfortante pour les gens soucieux[...]Je me dis n'importe quoi[...]ce monde qui me paraît si lointain, si faussement préoccupé, replié sur lui-même, sur ses velléités, ses petites jouissances, ses folies, dont il se nourrit comme un cannibale se nourrit de lui-même, sans doute obnubilé par son temps, son drame, ses rêves, son impuissance. Je réagis bien sûr, je ne suis pas de ceux qui se complaisent dans la souffrance et je hais toute idée fixe* » (VA, 113).

¹¹¹Ibid.

¹¹² Ibid.

L'auteur a dû multiplier les stratégies d'écriture pour entraîner l'attention du lecteur et percer l'ambiguïté de l'espace algérien et ses différentes représentations faisant appel à cet acte de lecture comme une revivification et une critique de cet espace. La multitude de personnages distincts comme l'inspecteur de police Si Larbi, le médecin pédiatre Lamia, le jeune algérien des banlieues de France ainsi que leurs différentes situations dans la constitution sociale, représentent ensemble la société algérienne et sa mobilité tentaculaire non articulée. L'agent d'ordre public, le jeune chômeur, la femme qui travaille, ou le simple fonctionnaire d'État sont les fragments qui nient la prédominance du dogme unitaire. Allant des vieux kabyles qui parlaient « *en tamazight de leurs lointaines et abruptes montagnes de Djurdjura* » (H, 33) jusqu'aux « *jeunes désabusés des faubourgs* », ces personnages avouent ne pas être désintéressés de l'actualité politique, économique et sociale de leur pays. Ils se font même porte-parole de toute cette mosaïque de marginaux, allant du vieillard illettré descendu du djebel au jeune intellectuel qui habite la capitale. Lamia le confirme: « *je ne pensais pas différemment mais je n'avais pas l'âge de me dévoiler sans conséquences, j'acquiesçais sans plus de démonstration* » (H, 33).

Comme Lamia, Yazid prend de l'âge avant de décider d'enquêter sur sa vie et de dévoiler ses secrets, la léthargie le couvrait tout ce temps contre les souffrances d'une vérité intolérable. Comme Sansal qui s'initie à l'écriture à l'âge de cinquante ans, tous ses personnages, à un certain moment, prennent conscience de leur combat et s'initient à une lutte. Une mission, qui consignée par écrit, fut un acte grave, impardonnable, une trahison pour certain? Pour l'auteur, c'est une relation de cause à effet, dans le sens où s'abstenir de regarder le pays en toute transparence ne rendra les choses que plus horribles, que cette transparence se rapporte au pays lui-même et à son histoire avec les autres pays et cultures avoisinants. Selon une étude géographique sur le pluriscalaire, il faut alerter aussi l'opinion publique des esprits trop « *localistes : pour visualiser, pour rendre sensible la relation de la partie au tout, et par là pour honorer la nécessité épistémologique d'intégrer cette relation pour comprendre l'objet étudié* »¹¹³. Le pays s'abîme des clôtures qu'il entortille autour de lui-même si bien que la déchirure se fait à l'intérieure même de cet espace, entre ses citoyens, leurs cultures et leurs héritages. Le tout conduit à une perte des repères identitaires et d'un déshonneur, « *Dieu, que ça doit*

¹¹³*ibid.*

être humiliant et dangereux d'être algérien à plein temps ! » (VA, 31), déduit Rachel. L'Algérie est donc pour le personnage un énorme espace composé de « rien », ou peut-être de fractions disparates entretissées arbitrairement. Selon Yazid, vu de l'extérieur par le reste du monde, l'Algérie serait brouillée par des clichés typographiques et des stéréotypes :

« Vu de San Francisco et d'Ottawa, c'est quoi le bled, une oasis poussiéreuse avec des chameaux mal fichus qui trainent leurs bosses d'un puits à l'autre et des musulms fanatiques, des tueurs de chrétiens qui malmènent des otages, des femmes, des enfants malingres, des AK-47 antédiluviens et des Land Rover de l'âge de pierre. Et vu de Paris, c'est quoi encore ce bled de malheur, de l'histoire réchauffée, un tel ennui, le djebel avec des femmes et des mioches qui souffrent le martyr, et des mecs sans jambes qui du matin au soir tapent le domino dans les cafés maures, et par-dessus leurs têtes, comme si c'était naturel, des hélicoptères qui pissent à jet continu du plomb fondu, du napalm et des shrapnels. Et des macaques en sentinelle sous les palmiers, genre sous-préfets et autres adjudants, qui se comptent les doigts en scrutant en ligne d'horizon. Des images, bien sûr » (RD, 250).

Les personnages de Sansal sont tous des êtres hybrides souffrant d'interfaces sombres. La mémoire des origines n'empêche guère la quête de soi d'être destructrice. Son personnage principal voudrait exprimer l'éveil symbolique d'un pays, d'une Histoire obstruée et d'un espace maculé. S'ajoute à cette critique géographique et historique du pays une nouvelle dimension géopolitique. Le pays est en ruine et semble détaché de l'économie mondiale ou de la concurrence étrangère. La corruption l'a saccagé et la guerre l'a dévasté : famine, misère et ennui, une situation si grave que tous ses jeunes rêvent de partir, franchir les frontières et retrouver l'Eldorado européen. L'effet du contexte présent se ressent si intensément sur les paysages géographiques, politiques et sociaux que le pays est devenu autre. Il inspire la nostalgie des Algériens à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières. Malrich se rappelle d'un pays qui devient aujourd'hui aussi lointain qu'inexistant :

« Au temps où j'habitais la cité, chez tonton Ali, j'en avais une perception trop vraie pour être réelle. Les gens jouaient à être algériens, plus que la vérité ne pouvait le supporter. Rien ne les obligeait mais ils sacrifiaient au rituel avec tout l'art possible. Émigré on est, émigré on reste pour l'éternité. Le pays dont ils parlaient avec tant d'émotion et de

tempérament n'existe pas. L'authenticité qu'ils regardent comme le Pôle-Nord de la mémoire encore moins. L'idole porte un cachet de conformité sur le front, trop visible, ça dit le produit de bazar, contrefait, artificiel, et combien dangereux à l'usage. L'Algérie était autre, elle avait sa vie, et déjà il était de notoriété mondiale que ses grands l'avaient saccagée et la préparaient activement à la fin des fins » (VA, 24).

La fin du monde qui est déjà insinuée dans *Le village de l'Allemand* par l'interception de « *Big Brother* » (VA, 31), s'annonce aussi par l'effondrement de l'institution administrative : « *obtenir des papiers administratifs d'Algérie est assurément la mission la plus difficile au monde. Voler la tour Eiffel ou kidnapper la reine d'Angleterre dans son palais est un jeu. On a beau sonner, personne ne répond. Le courrier se perd au-dessus de la Méditerranée ou il est intercepté par Big Brother et entreposé dans un silo au Sahara, le temps que le monde s'écroule* » (VA, 31). Cet extrait nous offre sans le prononcer les prémisses d'un prochain roman.

S'inscrivant dans un état de transgression ininterrompue, l'œuvre de Sansal est fondée sur le refus d'une homogénéité de tout régime, « *je hais toute idée fixe* » (VA, 113), confirme Rachel. Le personnage de Sansal enfreint les territoires des systèmes homogènes ce qu'il lui attribue le caractère contestateur et le rend apostat aux yeux des chauvins algériens.

Au niveau de la complexité du système éditorial et de diffusion, on s'aperçoit bien vite de l'approbation des textes de Sansal par le marché international du livre. Ses romans ne sont guère cantonnés par les lois aliénantes des grandes maisons d'édition françaises envers la littérature francophone. Au contraire ses textes bénéficient d'un coup de projecteur exotique de la part de Gallimard dont le pouvoir matériel sur le système éditorial français et international est considérable. Ses romans se retrouvent vite sur les tables des libraires parisiens et débattus par les médias. Le choix de la langue et le travail effectué sur le langage ne sont pas les seuls points à débattre : ses œuvres et son nom inconnus jusque-là du monde littéraire algérien et français n'échappent pas à la demande des Européens d'assouvir leur besoin de comprendre ce qui se passe en Algérie, cette partie du globe puisque au pays « *ils n'aiment pas qu'on vienne roder chez eux et les surprendre dans leur dénuement. L'étranger n'est pas le bienvenue.* » (RD, 36). Bien que ses romans semblent se cantonner à un seul univers social et géographique ou de le

superposer mettant en scène l'espace de son pays, ils instaurent des fragments de réponses sur ce qui est un espace hétérogène. Nous pouvons se reporter à ce sujet à ce que Mohamed Dib entrevoit à propos de la production algérienne au carrefour des civilisations. : Il constate que « *les auteurs algériens écrivaient pour les Algériens et les Français. La barbarie aidant, ils n'écriront bientôt plus que pour les Français. Pour ceux des Français qui voudront les lire, lesquels ne sont pas si nombreux qu'on le pense* »¹¹⁴. Il prévoit qu'un jour les écrivains algériens d'expression française n'écriront plus pour être lu dans leur pays, mais que les choses se passeront ici pour être racontées ailleurs, dans un espace libre, neutre et loin de tout contrôle. Mais en est-il vraiment ainsi ? Cette particularité de la transgression dans la littérature, Westphal nous la définit comme une caractéristique à tout système proportionnellement uniforme, il explique à ce sujet: « *la transgression est propre à des systèmes fondés sur l'homogène et l'unique exprimant des limites explicites et stables, que l'on pourra braver* »¹¹⁵.

Une autre frontière, souvent transgressée et qui reste confuse est celle qui sépare la censure du libre arbitre. L'écrivain algérien évoque ce qu'il appelle « *La démocratie qui tue la démocratie* »¹¹⁶ quand il intervient sur la censure, une difficulté qu'il rencontre à l'intérieur de son pays et dont il est souvent la cible. Une censure aux multiples visages qui paralyse la conscience et que l'auteur s'applique à éveiller par des caractéristiques scripturales nouvelles. Pour la critique allemande, Sansal déterre les morts de sa terre natale et essaye de comprendre le raisonnement hystérique d'un développement fatal qu'un régime intégriste a mis en marche. Juste après la publication de son cinquième roman *Le village de l'Allemand*, au moyen de cette fiction, la critique installe une analogie entre le nazisme et l'islamisme, entre les minorités ethniques en Algérie et les juifs d'Europe. Ces romans interpellent évidemment des enquêtes et des études d'ordre littéraires mais aussi socio-politiques, géographiques ou philosophiques. Ils questionnent aussi l'Histoire, l'anthropologie et le fait religieux. L'auteur voudrait par cette intention emboîter le pas des grands écrivains qui marquent l'Histoire mais surtout la réforme. Ses

¹¹⁴DIB, Mohamed, cité par Mokhtar Atallah dans *Etudes littéraires algériennes*, Albert Camus-Ninas Bouraoui-Boualem Sansal- Ahmed kalouaz, Paris, Edition L'Harmattan, 2012, p. 156.

¹¹⁵WESTPHAL, Bertrand, *op.cit.*, p. 87.

¹¹⁶SANSAL, Boualem, "La censure, c'est la démocratie qui tue la démocratie", *Le Point.fr*, publié le 18/05/2013 à 09:00 - Modifié le 19/05/2013 à 16:00, consulté le 12/10/2013.

livres sonnent le glas sur les ségrégations raciales pratiquées en Algérie ainsi que sur l'engagement des groupes ethniquement sectionnés du reste du pays.

Conclusion

D'un point de vue littéraire, dans cette étude de l'espace humain, Sansal réattribue aux lieux une fonctionnalité de champ symbolique en mouvement. Force est de constater donc, qu'à travers les interrogations précédentes, l'espace et son influence sur le réel apparaît plus que primordial dans l'étude de chacun de ses romans. Son écriture est marquée par une tergiversation singulière de la réalité algérienne que l'auteur tend à remplacer par une écriture fictionnelle puisque pour Sansal, la représentation de l'espace « réel » offre une vision plus cohérente que l'espace « réel » lui-même.

Entre force et élégance, la stratégie d'écriture de l'auteur sert sa réflexion qui divague entre inspiration et amertume. Situé au milieu de l'Histoire, l'espace de Sansal est plus qu'un lieu, c'est le lien qui rend l'évidence même aux choses, à la confusion, l'absurde, le mépris et le besoin vital de vouloir les transgresser. Ses protagonistes partagent avec l'espace sa mémoire. Cependant cet espace tient prisonnier l'enfance immobile et demeure le berceau primitif des souvenirs. À ces « *enfants de la perdition* » (H, 18), le pays est l'espace à la fois captivant et hostile où s'abrite la mémoire des origines et le projet obsessionnel d'un exil.

L'étude est ainsi relative à la perception de l'espace et non au temps puisque cet espace entre dans la conception des lieux singuliers et des personnages ahurissants. Il définit leur mobilité ou leur léthargie et donc leur existence. Par ailleurs, nous ne pouvons pas saisir l'espace algérien en l'appréhendant d'un angle global et homogène sans ses fractions et ses dualités qui le composent. La dimension éthique et communautaire offre à travers les énoncés narratifs de l'auteur une décentralisation des rapports qu'entretient l'homme à son Histoire. Ce faisant, la réalité de l'espace algérien est démystifiée. La reterritorialisation des zones linguistiques, culturelles et sociales reconstitue les paysages algériens en parties extrêmement diversifiés et non comme un bloc monolithique.

La question de l'espace dans le texte de Boualem Sansal est la question même du texte puisque la perception des paysages et la description des lieux : personnages, maisons, murs, prisons, rues, villages, villes ou pays, apparaissent comme le projet prédominant de son écriture. Dans son univers romanesque, il y a ces manquements du passé qui envahissent la vie des personnages pour tout noircir. Cette période contemporaine ne peut accueillir ces bribes de souvenirs et les ressusciter puisque quelque chose s'est produit dans le temps et qui a bloqué le passage des traces de vie d'une époque révolue. Un mur s'est dressé entre les personnages de Sansal et leurs origines, leurs héritages, d'où la demeure, les rues ou la ville peuplée de fantômes.

Partie II

Les caractéristiques scripturales d'une spatio-temporalité postmoderne dans l'œuvre de Sansal.

Chapitre 1

Pour une perception éclatée du présent postmoderne

Introduction

Aux royaumes enfouis de l'essence même de l'acte de l'écriture, aux territoires mystérieux qui expriment la pensée, Sansal expérimente la langue. Il quitte la machine administrative et met du temps à trouver un *je* dans l'enfance et la souffrance d'une vie intime. A chaque nouvelle expérience, Sansal cherche un *je* porte-parole qui traverse son identité et épouse sa réalité. A l'intérieur de son univers diégétique, l'espace se répand et se déchaîne sur le monde externe. L'inverse aussi est vrai, le réel se verse dans la fiction et ils s'enchevêtrent inextricablement dans une obsession qui rompt parfois l'équilibre des mondes que porte ce *je*. Ce *je* singulier d'un personnage central tisse le lien avec un espace plus vaste que celui des autres, d'un *nous* lecteur, et de l'homme universel en général. Si l'analyse de l'espace littéraire chez certains romanciers correspond à l'étude des lieux, de la parole et du silence des pages blanches, chez Boualem Sansal, l'espace est plutôt situé entre la littérature et la géographie, au lieu reculé d'une quête interminable en rapport avec une culture opprimée, d'où l'intérêt d'une étude géocritique de l'ensemble de son œuvre. A travers elle, nous espérons divulguer le langage de l'espace et de la communication en toute leur vicissitude et leur richesse.

Ses textes, de ce fait essentiel, qui est l'espace miroir de la complexité d'un « *je* », de la multiplicité d'un « réel » ou des « réels » dissimulés, ne sont jamais affranchis ou libres. Son écriture postule que l'espace externe, référentiel, est le celui dans lequel la diégèse de l'œuvre prend forme. L'écrivain et son Histoire ne s'efface guère devant celle de ses personnages.

La conception contemporaine de l'espace et du temps est en rapport avec la géographie et les frontières des pays reconstitués après la fin de la seconde guerre mondiale. Elle retrouve aussi un nouveau souffle substantiel à la suite des mouvements de libération des pays colonisés des années 60. Les territoires géographiques se démarquent, émergeant d'une pluralité de points divergents et investissent également des espaces littéraires et culturels. L'urbanisme étant touché par la déconstruction des liens qui renvoie les espaces à un référent central, dominant, remet en question la réflexion autour de la reconstruction des villes et le choix de l'architecture. La littérature se voit issue de cette fragmentation, elle se multiplie et offre une pluralité de lecture. C'est autour de ces éléments que le postmodernisme voit le jour, dans l'instabilité et la critique. Le postmodernisme comme

la géocritique, interpelle plusieurs disciplines à la fois, la géographie, l'histoire, la politique, la littérature ou encore la philosophie.

II. 1.1. Le postmodernisme et la géocritique

Nous pouvons concevoir la géocritique comme la science qui tend à réduire la distance qui sépare le réel de son référent, elle est perçue par Westphal comme un nouvel outil conceptuel qui rapproche en somme « *la bibliothèque du monde* »¹¹⁷. Elle répond à la question de l'influence de la fiction sur la réalité, de ce point de vue, Westphal place la géocritique à l'ère, non pas des cultures savantes, de l'objectivisme et du raisonnement spéculatif du modernisme, mais aux prémices de la fin de la plus grande horreur que l'humanité a connue : la Deuxième guerre mondiale. Mais pas seulement, il l'associe au plus rapide bouleversement urbain qu'a connu l'Europe et le monde, à la reconstruction des villes, des villages et des rues, à leur nouvelle onomastique, parfois, qui révèle les traces des conflits humains et des passages de l'Histoire. Elle est liée aussi à l'éclatement des idées révolutionnaires, hybrides et à la nouvelle géographie des peuples libérés, conquis autrefois durant des siècles par l'hégémonie européenne. Westphal désigne par cette phase du temps ce qu'il appelle la transition du modernisme au postmodernisme. Celui-ci étant robuste à toute définition formelle, il est déterminé par son opposition à l'homogénéité et aux fondements circonspects du modernisme.

Dès les années 70, et tout comme la géocritique, « *née sur les ruines du vingtième siècle* », le postmoderne s'éloigne des principes, jugés trop rigoureux et réducteurs du modernisme. En architecture, la reconversion des matériaux, le high-tech et le renvoi aux constructions bannies par l'Histoire correspond à la vision postmoderne de l'urbanisme où il s'agit d'établir un accord entre le passé que le modernisme voudrait ignorer, et le présent hétérogène loin de tout pouvoir entreprenant ou rigide. C'est en cela que la vision postmoderne s'ouvre sur des pensées plus larges et profondément hybrides, à des sciences humaines et sociales comme l'Histoire, la géographie ou la littérature.

En littérature, l'éclatement de l'ordre mondial, la construction de nouveaux États, et l'éclosion de nouvelles puissances économiques, jouent considérablement sur l'approbation de la démarche postmoderne. Appelé parfois aussi, le

¹¹⁷WESTPHAL, Bertrand, op.cit. p. 87.

« poststructuralisme »¹¹⁸ en ce qu'elle réfute la structure rationnelle du récit, l'homogénéité de l'espace référentiel et la construction d'ordre discursif des personnages, la littérature postmoderne n'inspire guère confiance aux adeptes des grands récits en rapport avec le rationnel de l'esprit humain et des textes structurés. Dans cette optique, nous notons aussi un autre paradoxe qui appartient à l'écriture sansalienne qui, tout en s'inspirant des grands classiques français, reconnaît l'ordre anthologique et épistémologique contemporains en se prêtant à l'incertitude et au relatif.

En effet, le postmodernisme, rétorque tout positionnement statique. Il est lui-même en constante évolution. Il prône dans la théorie géocritique le dynamisme de l'espace. En s'associant à d'autres disciplines que la littérature, il propose de nouvelles manières de voir l'espace en mouvement, de le pratiquer et de comprendre son influence sur l'humain.

Les auteurs algériens d'expression française des vingt dernières années ont développé une écriture qui tient compte d'une actualité politique et sociale oppressante en rapport avec une réalité postmoderne évolutive. L'actualité bouillonnante dans laquelle l'Algérien se mouille, parsemée de controverses et d'incertitudes, mène ces auteurs à s'interroger sur les raisons d'une telle déchéance sociale et politique. Des textes fondamentalement sceptiques qui éveillent des soupçons contre le pouvoir et autour de l'Histoire du pays gangrénée par des mensonges et des artifices. Les faussaires sont désignés du doigt dans l'écriture de Sansal: l'État et la religion. Ils deviennent les principaux antagonistes de ses romans.

Selon la géocritique, avant l'ancrage de l'ère postmoderne, les identités imprégnées dans le concept de territoire sévissaient l'individu et exerçaient en lui une aspiration profonde de protection que nulle transgression étrangère ne devait atteindre. C'est ainsi que des conflits territoriaux sont nés « *au sein d'un même espace géographique* »¹¹⁹ ou entre deux territoires voisins. A l'heure actuelle, la position d'affiliation identitaire liée au territoire s'est mise peu à peu à reculer, notamment chez un ensemble d'intellectuels et d'écrivains qui rejettent la délimitation à caractère nationale, communautaire voire même continentale et qui consiste à identifier la production littéraire par une conception

¹¹⁸CANULLO, Carla , Romain JOBEZ , Erik VERHAGEN , *POSTMODERNISME*, Universalis.fr, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/postmodernisme/> (consulté le 09 novembre 2018).

¹¹⁹ALBERT Christiane, ABOMO MAURIN, Rose Marie, GARNIER Xavier et PRINGNIITZ Gisèle, *littérature africaine et territoires*, Edition Karthala, 2011, p.11

universelle de la littérature sans étiquetage délimitant ni affiliation, comme pour « La littérature monde », qui se manifeste par opposition à la littérature francophone, au début de l'année 2007.

En pleine interrogations identitaire, ces auteurs comme Mimouni, Assia Djebar, ou encore plus récemment, Salim Bachi, Yasmina Khadra, Abdelkader Djemaï, Anouar Benmaleck, Aziz Chouaki, Waciny Laredj, Kamel Daoud ou Mostapha Benfodil pour ne citer que quelques-uns d'entre-deux, prennent en charge non seulement la dénonciation des abus d'un État totalitaire ou la brutalité du réel terrifiant mais aussi l'absurdité d'un pouvoir jumelée à son hostilité. Grands ou jeunes écrivains, ils tentent tous de faire la lumière sur l'obscurité de l'horreur ou la vulgarisation de la violence.

Boualem Sansal, quant à lui, ne dit rien moins que ce qui est avancé depuis plus de vingt-ans. Cependant, plus sceptique encore, il tient en plus d'une stratégie narrative originale, sur laquelle on s'attardera plus tard, l'éloquence d'un style qui évoque les noms des grands écrivains de la littérature occidentale classique, selon ses éditeurs. Pour captiver l'attention du lecteur, il mène un vrai travail de stratège, où tout est mis en œuvre pour interpeler son attention et le surprendre : la confusion des identités, entre coupables et victimes par exemple, le dédoublement de sens, la fragmentation des récits, l'exagération, l'exaspération ou le choc. Tout est mené pour inciter le lecteur à réfléchir autour du paradoxe de l'ère postmoderne dans lequel est plongé le monde et pas uniquement l'Algérie.

Comme « *un impressionniste, [Sansal], construit son œuvre, « une bribe par-ci, une bribe-par-là, et une intrigue éclatée en confettis d'ombres et de lumières» (RD, 52).* L'ombre est bel est bien présent dans les romans de Boualem Sansal, nous pouvons le confirmer dans l'ombre de la mort engendré par une guerre obscure. Quelle guerre ne l'est pas, se demande le narrateur de *Rue Darwin* ?

« *On savait la guerre dans ce pays mais de loin, on en parlait comme de n'importe quelle guerre, en Afrique, au Moyen-Orient, à Kaboul, En Bosnie. Cette guerre n'est pas claire. Quelle guerre l'est ? Bon sang, celle-là l'est moins que les autres » (RD, 28).*

Ses textes reposent sur cette démarche où toute perspective de compréhension exige un effort et un travail de réflexion puisqu'il s'agit de confronter le lecteur à des passages

descriptifs sombres et déroutants. La lumière, par contre, dont l'auteur parle est une impression lointaine et qui est vite substituée par le sentiment d'obscurité et d'incertitude dans le langage expressif et émouvant de ses textes, puisque en somme, ils s'organisent autour d'une thématique majeure, celle de la vie et de la mort. Une dualité parmi tant d'autres qui emprunte un temps labyrinthique.

II. 1.2. Un temps labyrinthique

Pour évoquer en puissance les désenchantements et les désillusions d'un espace postmoderne, les romans de Sansal sont une parole qui jaillit d'un éclatement profond de point de vue éthique, et d'un état de crise complexe. L'étrange écriture en fragments des intrigues prétextes, déroutante et parfois confuse, laisse entendre l'évolution d'un temps labyrinthique et le parcours atypique d'une nouvelle stratégie scripturale d'une écriture « en urgence ». Dans l'abîme d'une reconstruction, l'auteur n'était pas en reste, car d'un silence inquiétant et d'un abîme d'espace en chaos, il décide d'agir. Il réforme les modes de représentation des villes, des rues et des villages algériens. Il emprunte de nouveaux signes tumultueux qui percent la voie des territoires inexpérimentés et de lectures déroutées. Son lecteur risque souvent d'être égaré, mais retrouve délicatement l'itinéraire crypté en reprenons le fil de l'Histoire.

L'écriture de Sansal invite au voyage temporel et à la transgression d'une substance appelée « la substance du temps »¹²⁰. Il invente, tout en restant au présent, des êtres venus du passé, des morts qui brouillent les repères de la réalité de ses protagonistes. Ce ne sont pas pour autant des romans qui défient les lois physiques et se versent dans le merveilleux ou le fantastique mais une simple brèche dans le temps restreint et surveillé d'une Histoire qui empêche l'écoulement « naturel » des chroniques. L'Histoire à un certain moment a été obstruée, déraillée et déformée, le temps s'est arrêté, les fantômes de Sansal permettent de remonter le cours du temps, de rectifier les désalignements de la trace présumée de l'Histoire conçue. De remettre à nouveau la chronologie du temps

¹²⁰PIER John, BERTHELOT Francis, *Narratologies contemporaines: approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. Éditions des archives contemporaines, 2010. p. 77.

« spontané » et non forcé et retrouver l'ordre des choses. Le présent est transgressé, l'auteur nous dira qu'il le fallait pour une relecture de l'Histoire. L'élément premier de ses caractéristiques est sa transgression. L'approche discursive se préoccupe d'avantage des modalités narratives comme les instances narratives, la diégétique du récit ou la temporalité qu'on arrive à définir à titre d'exemple dans les travaux de Genette. Les romans de Sansal posent des limites distinctes qui séparent la littérature générale de la littérature imaginaire comme la science-fiction ou le surnaturel, ses romans restent ancrés dans la réalité sauf que les figures fantasmagoriques situés à leurs frontières témoignent d'une présence « légitime » d'une partie de l'Histoire écarté dans le temps.

En effet, dans un mouvement insurrectionnel contre la montée de l'intégrisme, ses personnages se confrontent à la notion de « liberté ». Contre les forces de l'ordre ou le contrôle des islamistes partout dans le pays où « *les choses sont ce qu'elles sont, brutales et incompréhensibles, [et où] on meurt comme on mourait dans les temps médiévaux, dans l'effroi et le grouillement de la misère* » (RD, 22), les personnages surveillent leurs mouvements. Les personnages dénoncent en premier lieu une religion, l'Islam, « *devenu une loi terrifiante qui n'édicte que des interdits, bannit le doute, et dont les zéloteurs sont de plus en plus violents.* » (RD, 54), une religion qui « *paraît très dangereuse par son côté brutal, totalitaire.* » (RD, 89). En deuxième position, c'est l'État algérien et ses méandres qui sont mise dans le box d'accusation. Il signale ses réformes « aveugles » comme l'arabisation, qui « *rappelle [depuis une dizaine d'années] la méchante paperasse* » avec laquelle l'administration malmène les Algériens « *du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année civile.* » (H, 31). Il dénonce le départ à l'étranger des siens et de l'ensemble de l'intelligentsia algérienne sous peine d'une condamnation à mort dans un mouvement de « purification » massive d'une population qui se doit « *pure et fidèle à cent pour cent pour mener la révolution sur tous les fronts* » (RD, 100). Quelques événements tragiques marquent davantage ses personnages : l'assassinat du président Boudiaf dont l'auteur dira dans une interview : « *j'ai cru en cet homme et sa mort a été pour moi un choc terrible* ». Il avouera même que c'est l'une des raisons qui l'a poussé à devenir écrivain : « *je me suis mis à écrire comme on file une tenue de combat* ». À l'instar de toute une génération, celle des années 90 affectée sévèrement par l'acte criminel diffusé en direct à savoir l'assassinat de « *l'homme de la dernière chance* »,

l'ingénieur en économie, à cette époque, décide de s'insérer à l'acte de l'écriture.¹²¹ Il en parle souvent dans ses romans comme dans *Le Serment des barbares*.

« L'assassinat [...] du Héros avait détruit le fragile espoir d'un peuple n'ayant jamais vécu que l'humiliation, [...] et qui, miraculeusement, s'était mis à croire en ce vieil homme providentiel, inconnu de lui parce qu'effacé de sa mémoire par trente années de brouillage organisé » (SB, 32).

L'auteur se rappelle aussi, les encouragements de son ami d'enfance et voisin, l'écrivain Rachid Mimouni à l'heure où il entend la nouvelle de son décès. Un autre enfant de Boumerdes et son ancien collègue à l'Institut national de l'industrie, celui qui, dont le caractère était bien trempé, comme notre romancier, il arrive à forcer une prédestination qui lui alignait des circonstances d'une vie bien tracée¹²².

En effet, en cette même sinistre année de l'attentat contre le nouveau chef d'État, Mimouni publie en 1992 son pamphlet contre les islamistes : *De la barbarie en général à l'intégrisme en particulier*. Un livre qui lui vaut une condamnation à mort dans sa terre natale. En exil au Maroc, « un pays voisin dont la société et la nature [disait-il] sont si proches des nôtres »¹²³, où il pense se réfugier avec sa famille après avoir tenté la France, l'écrivain retrouve la mort en essayant de s'en échapper, trois ans après. L'auteur du *Fleuve détourné*, *Une paix à vivre et Tombéza*, autant de romans qui évoquent son attachement à ses origines, décède en 1995 en exil à l'âge de 49 ans. Bien que cela revient au même, « l'intellectuel engagé à qui l'histoire a donné raison, tant pour sa dénonciation des maux qui continuent à ronger la société algérienne que pour son combat

¹²¹ « L'assassinat de Mohamed Boudiaf en 1992 est la seconde motivation. Lorsque j'ai appris la nouvelle tragique, j'ai alors pensé que c'était la fin du monde. Je n'oublierai jamais cette sensation. Nous étions en réunion lorsqu'un collègue est venu nous annoncer la terrible nouvelle. Nous étions tétanisés. Nous avions l'impression que la vie s'était arrêtée. Pour nous, il représentait l'espoir. Les Algériens avaient retrouvé le goût de vivre. Ils pouvaient parler, respirer, espérer. En l'assassinant, ils ont anéanti tout cet espoir. Les années suivantes ont été terribles. », Nadia Aqsous, « Retour à la Rue Darwin, entretien avec Boualem Sansal » dans *Une CED, Les Dossiers, Chroniques Ecritures Dossiers, Entretiens*, [en ligne] <https://lelitterairecom.wordpress.com/2012/.../entretien-avec-boualem-sansal-rue-darwin>, (Site consulté le 3 mars 2018).

¹²² MIMOUNI, Rachid, voulait poursuivre une carrière d'instituteur avant d'entrer comme Sansal, à l'école supérieur d'économie au ministère et finir par tremper sa plume dans l'actualité vive de l'Algérie et devenir ainsi écrivain.

¹²³ MOHELLEBI, Aomar « anniversaire du décès de Rachid Mimouni, il y a 22ans Tombéza ... » [en ligne] dzspots.com/fr/anniversaire-du-deces-de-rachid-mimouni-il-y-a-22-ans-tombeza, (consulté le 28 février 2018).

contre toutes les formes d'intégrisme et de totalitarisme. »¹²⁴, n'est pas mort assassiné par les islamistes puisque anéanti par les exécutions des intellectuels autour de lui comme son ami d'enfance Tahar Djaout, en proie à la panique pour sa famille¹²⁵, ne pensant qu'à se soustraire de la persécution des islamistes et échapper à la mort, il délaisse sa santé et omet de soigner sa maladie. Une véritable « *peine à vivre* » qui lui coute la vie. .

Le conseiller au cabinet du ministre du commerce puis directeur général de l'industrie et de la restructuration au ministère de l'Industrie, outragé encore une fois par la mort de son ami en exil, décide de changer de trajectoire et de se lancer dans l'aventure de la langue, un acte effectué « dans l'urgence », dans la précipitation d'une catastrophe. Une urgence qu'on retrouve d'ailleurs dans la cadence de son écriture, dans le temps utilisé pour ses phrases, un présent pressant et cru et dont les verbes choquent et obligent le lecteur à réfléchir à une échappatoire. Le lecteur ne peut retrouver un équilibre qu'en se repositionnant dans le temps en confrontant le présent au passé. Le non-lieu des cimetières est un espace qui a changé d'âme en dépit de sa léthargie, et dont l'auteur cherche les traces : « *le cimetière n'a plus cette sérénité qui savait recevoir le respect, apaiser les douleurs, exhorter à une vie meilleure. Il est une plaie béante, un charivari irrémédiable* ». La nécessité de raconter l'actualité contournée par le mensonge est plus forte que la chronologie de la narration. Néanmoins, perdre le contrôle de l'écriture, confondre les identités ou le temps n'est qu'une fausse impression de déroute. Nadjib Redouane souligne à propos de l'écriture de Mimouni, et qui convient parallèlement, au moyen d'un parcours et d'un engagement similaire, à celle de Sansal, qu'elle est : « *une écriture de l'urgence qui s'apparente à la dénonciation [...] d'un écrivain engagé contre les signes avant-coureurs d'une réalité aussi horrible qu'absurde* ». ¹²⁶

Une situation sécuritaire instable des années quatre-vingt-dix, marquée aussi par la persécution des étrangers qui n'ont d'autres alternatives que de quitter le territoire en urgence, y compris ceux qui doivent abandonner familles et enfants. De nouvelles lois règnent sur le pays affligeant un mode de vie déplaisant pour les enfants de l'auteur.

¹²⁴ REDOUANE, Nadjib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid MIMOUNI*, Collection autour des écrivains maghrébins, L'Harmattan, 2012, Paris, p. 13

¹²⁵ La fille de Rachid Mimouni échappe de peu à un attentat, à la suite de quoi, l'auteur décide de partir définitivement.

¹²⁶ REDOUANE, Nadjib *op.cit.* p.15.

L'une d'elles oblige même ses filles dont la mère est chrétienne à fréquenter une heure par semaine la mosquée de la ville, et cela sans avertir les parents. Sa femme découvre accidentellement que leur fille Nanny suit des cours d'initiation de religion islamique soutenus par le ministère des affaires religieuses. Étant une tchécoslovaque, elle se voit contrainte de retourner à Prague. Les deux filles quittent l'école et rentrent avec leur mère. L'auteur confronte seul l'actualité de l'Algérie dans la consternation et le déni. Le couple mixte ne résiste pas longtemps aux nouvelles contraintes d'une société de plus en plus radicalisée¹²⁷. Leur union s'écroule par un divorce, au terme de six années d'éloignement et 12 années de mariage. Sansal se remarie en 1986, avec une enseignante algérienne. Ses personnages, qui se résignent à rester en Algérie dans ce scénario apocalyptique, sont perçus comme des héros par le narrateur. L'auteur pousse la description à l'extrême pour « *personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique* », ¹²⁸ comme le signale Freud pour expliquer la création littéraire et le rêve éveillé.

Les ressorts de l'intrigue de sa propre histoire déclenchent chez l'auteur un besoin vital d'écrire *Le Serment des Barbares*. Comme un « *enfant d'un monde qui a beaucoup pesé sur sa mémoire* » (RD, 260). Son personnage principal tente ainsi, dans tous ses romans, de prendre son envol, percer les tabous, redevenir libre, il s'aperçoit vite qu'il a emprunté le chemin du retour.

II.1.3. L'éternel retour

Le mythe est ancré dans l'inconscient des personnages et leurs représentations du monde. L'auteur associe dans ses romans la médiocrité du quotidien au combat homérique de l'épopée, en d'autres termes, l'individualité du sujet banal rejoint la biographie typique du héros moderne.

Sansal tend de reconstituer le mythe originel, celui de restituer la cité idéale, de remonter le temps, retrouver les origines perdues et s'assimiler à l'identité ancestrale.

¹²⁷ « Ma vie personnelle est celle de ma famille ont été vraiment ravagées par les islamistes », avoue Sansal dans *Boualem Sansal- Romans 1999-2011*, Quarto, édition Gallimard, Paris, 2015, p. 50.

¹²⁸ FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. franc. Paris Gallimard, Coll. « Idées », 1970, p. 78.

Westphal évoque le risque d'une telle démarche puisqu'elle est à l'encontre de l'hétérogénéité spatiale même si elle est profondément ancrée dans le reflet humain.

« [...] puisque l'homme ne peut pas remonter le temps et retrouver l'âge d'or, il cherche à recréer dans le présent un cercle imaginaire à l'intérieur duquel il sera protégé du mal [...] Reflet humain de l'organisation divine, la cité idéale prolonge en quelques sorte la nostalgie des origines »¹²⁹.

L'Histoire prohibée d'un espace phagocyté n'épargne pas les personnages, elle leur embrouille le temps, passé comme avenir, le temps n'avance plus, il dérive, tourbillonne, vers quelque chose de dangereux qui s'annonce, *« pour les humains que nous sommes, il n'ya point de repères, aucun signe, aucune notion du temps, pas d'aménité possible, seulement un bruissement lancinant qui semble être l'écho de bouleversements antédiluviens. »* (PRA.37).

Pour des critiques qui affichent le plus de refus de tout compromis sur les convictions sociopolitiques de l'Algérie indépendante, en évoquant l'arabisation forcée et la montée d'un islam radical en Algérie ainsi que les transformations que cette montée afflige à ce pays, Sansal ne craint pas de discréditer des images et des symboles de la société algérienne, d'effleurer le sacré, celui que nous pouvons désigner comme un haut-lieu de l'espace algérien. Or, pour l'auteur, il s'agit justement d'une seule partie de cet espace qui d'une manière ou d'une autre, tente de supprimer les autres, d'un seul mal à multiples visages. Ses textes se construisent comme une escalade rude de l'épopée du retour, les regards sont tournés vers le passé, dans un parcours initiatique visant la quête de soi et des origines. Si le mythe des origines renvoie à la possibilité d'une réécriture de l'Histoire, la question du retour est celle d'un espace où le contact avec la réalité peut être perçu comme allant de soi. En revanche, on peut penser le passage, ou la rupture, entre le « moderne » et le « postmoderne », en considérant que la perte de repères historiques est doublée, depuis le début de cette ère par la perte de repères spatiaux. Sans prendre en considération des repères culturels, linguistiques ou même naturels, l'Europe impériale partage l'Afrique en colonies composées parfois d'une mosaïque compliquée de tribus et d'ethnies dissemblables. D'autres populations se retrouvent tout simplement éparpillées en plusieurs États voisins. L'équilibre qui retient l'homme à sa terre est rompu, d'où la

¹²⁹WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique, Réel, Espace, Fiction*, p.7.

sensation d'égarement et de perte de repères géographiques, culturels et identitaires. Dans un temps vide et labyrinthique, croire à une rémanence du passé dans les lieux du présent semble le seul refuge.

Il n'est plus question désormais de trouver un alibi d'écriture pour tenir son discours, retrouver l'espace perdu en est un. Il est à l'origine de toutes ses intrigues puisqu'il s'agit de déconstruire le désordre social et inventer des personnages qui correspondent à la « réalité », celle qui n'est pas exposée, pour pouvoir la dénoncer et se libérer de ses illusions. Ses personnages se demandent constamment par quel moyen ils pourraient être compris puis reconnus. Les narrateurs, au-delà de leurs confusions, se renvoient toujours au monde de dehors et de ses référents comme l'explique le professeur de littérature française Vincent Jouve: « *bien que donné par le texte, le personnage est toujours perçu par référence à un au-delà du texte* ». ¹³⁰Comment aboutir alors d'une œuvre verbale à « *autre chose que du verbal* », ¹³¹se demande-t-il? L'auteur algérien prévoit la réception de ses écrits en racontant des bouts d'histoires, des fables en prétexte, donnant l'impression de ne pas connaître entièrement les replis. Il opte pour les étaler de manière un peu dérisoire et dans la complexité des signes pour provoquer des réactions rapides et choquantes:

« Comment raconter cela, dire ce qui n'est pas, ce qui n'est plus, ce qui ne fut que sensations fugitives sur lesquelles on a mis des mots provisoires, peur, joie, honte, que sais-je, seulement pour les répertorier, pour ne pas oublier » ? (RD, 51)

La rencontre entre le texte et le lecteur est à l'image de son élaboration initiale, c'est-à-dire dans l'urgence et la répulsion. La « sensation fugitive » dévoile les secrets d'une stratégie d'écriture, celle de détruire le sens attendu pour se déchaîner sur le paradoxal et les aigrettes sensationnelles. Par ces caractéristiques, l'auteur arrive à tout dire sur la situation inquiétante de l'Algérie de la pré-indépendance en se débarrassant de ses empirismes.

¹³⁰JOUVE, Vincent, « *Pour une analyse de l'effet-personnage, Forme, difforme, informe* », Littérature, Université Paris III, 1992, 85, pp. 103-111.

¹³¹*Ibid.*

Chapitre 2

Stratégies d'écriture et dérouté de lecture

Introduction

L'hétérogénéité occupe une place prépondérante dans les pensées de l'auteur et se répercute de différentes manières dans ses récits. Le héros - ou l'antihéros - trouve ici le moyen de se libérer de l'emprise des règles et de transgresser des conventions sociales et religieuses. L'auteur abolit les tabous culturels et religieux voir même artistiques en déployant une écriture troublante qui s'empare de la parole pour permettre aux lecteurs d'observer quelques éléments du puzzle dissimulés sous des angles différents de l'espace algérien, identifiés sous le signe de l'éthique. L'intrusion de cette stratégie d'écriture à l'intérieur de ses fictions retient l'attention du lecteur et atteint une sphère intellectuelle étendue, franchissant ainsi un pas considérable dans le retentissement et l'impact d'une telle écriture de subversion.

Ainsi, Sansal réussit-il à ébranler le lecteur par la fusion tourmentée des espaces géographiques en un seul, celui d'un espace présent et centré, traduit par son écriture fictionnelle. Ses romans ajoutent à cette particularité une appropriation physique du temps perdu, le retour au mythe originel. L'écriture avec son caractère poétique se livre aussi à ce jeu de destruction et de tentative de reconstruction.

Le narrateur dans ses romans, porte, au plus haut, l'art du dédoublement et passe souvent d'un registre ou d'un genre à un autre. Les techniques d'écriture se mêlent et les personnages dérivent les attentes du lecteur au point où leur identification bute contre le mur de la confusion et leur assimilation aux personnages réels soulève bien des obstacles. Sansal, dans son écriture arrive à manier l'aphorisme dans la fable, la fiction dans l'autobiographie ou en encore le documentaire dans la poésie.

Lisa Romain dans sa thèse: *La mise à l'épreuve du discours référentiel dans l'œuvre de Boualem Sansal*, parle d'une mise en place d'un nouveau pacte de lecture. Cette écriture semble, selon elle déjouer les attentes documentaires des lecteurs avec ses sujets atypiques qui rendent compte d'un parcours hors-norme. Contrairement à ses compatriotes contemporains, tel que Yasmina khadra qui cèdent à ce que Charles Bonn désigne par le « voyeurisme », pratiqué auparavant par leurs prédécesseurs : des textes qui réécrivent la réalité et tombent dans la représentation documentaire de la société algérienne offrant ainsi une sorte de miroir qui refléterait l'image « vraie » de l'actualité du pays, Sansal réécrit le réel algérien en répandant quelque part « *la confusion* » pour

témoigner d'un chaos référentiel évident. Selon Lisa Romain, cette confusion est apparente dans les « *données référentielles non explicitées, des insinuations diffuses qui imposent au lecteur étranger, voire algérien, un travail de recherche sans lequel le texte est inintelligible* »¹³². Bouleverser les pactes de l'écriture est l'originalité des textes de Sansal qui exigent une lecture pointilleuse sous le prisme le plus obscur et le plus burlesque à la fois. En effet, il ne manifeste qu'en partie, le besoin de répondre de l'intérieur de ses textes, aux attentes d'une politique externe qui est celle des lecteurs étrangers pour une documentation synchronique autour de l'Algérie contemporaine, de son glissement vers des conflits religieux ou de son immobilisme à l'âge postmoderne. Pour l'auteur, il s'agit plutôt de ramener à la surface d'autres problématiques comme les souvenirs d'un passé heureux et d'une enfance tranquille entre les entrailles d'une colonisation plus au moins paisible et insouciant, mais qui ramène brutalement aux circonstances du présent. Les attentats islamistes, l'arabisation, l'obscurantisme, l'insécurité sociale, la corruption, l'abus du pouvoir, et bien d'autres calamités encore, ne semblent en final qu'un prétexte pour justifier le retour des origines.

III. 2.1. Le nouveau réalisme et la stratégie d'écriture de l'auteur

Les romans de Sansal, jamais affranchis ou libres s'éloignent pourtant de l'expérience du « réel » que les autres auteurs algériens font de cette espace. Dans un lieu hostile, il est l'heure pour les personnages de l'auteur algérien pour se revivifier une mémoire et abriter des souvenirs. Du temps aussi, il en est question alors, le temps d'une aventure, d'une expérience qui en quelques jours renverse les circonstances d'une vie comme dans *Harraga* ou alors la durée de tout perdre comme *Le serment des barbares*, *Le village de l'Allemand* ou *Rue Darwin*. Dès le départ, l'espace et le temps découlent de ce qui est profond dans l'être du personnage de Sansal pour lui individualiser sa présence.

Dans des fictions qui rappellent de temps à autre un univers romanesque homérique ou encore fantasmagorique, l'actualité à la fois banale et terrifiante est oppressante. Un

¹³²ROMAIN, Lisa, « *Écrire la guerre civile algérienne : la mise en place d'un nouveau pacte de lecture dans Le Serment des barbares de Boualem Sansal* », Dialogue francophone, Université Charles de Gaulle – Lille 3, France, Volume 21/2015, pp. 19-30.

nouveau réalisme embrouille les codes pour mieux surprendre : « *c'était ma technique, parler, parler sans arrêt, tourner à droite, à gauche, inventer, mélanger le vrai, le faux, le drôle, le fumeux, noyer le poisson, étourdir, quoi* » (RD, 142). Le lecteur n'a qu'une seule alternative: s'interroger, revoir ses convictions et se repositionner par rapport à des idées fixes. La géocritique se joint alors à ce travail d'analyse. Elle a pour rôle dans l'étude littéraire de creuser l'espace en surface pour atteindre les secrets des étendues non retracées. Voici comment Westphal la définit dans sa préface :

« La géocritique pose l'espace comme un feuilleté temporelle. Sous l'apparence d'une surface et de la coupe synchronique, elle tente de dégager les strates diachroniques. Il est clair que ce processus de stratification est tributaire de l'histoire »¹³³

Il est notoire aussi que pour Sansal, les personnages sont investis d'une mission, non pas celle de raconter leur histoire mais de dévoiler l'aspect profond de l'Histoire d'un territoire, révéler l'envers du décor, tracer de nouvelles frontières et créer un espace humain autre que celui qui est connu dans la réalité.

Vu sous cet angle, nous pourrions penser que la perspective de l'auteur serait le désir d'instaurer la provocation, une stratégie qui serait intimement liée à celle d'une quête d'originalité. Comment provoquer la distinction dans un champ littéraire étranger ? En termes de rivalité, les différents agents impliqués dans la reconnaissance d'une œuvre se constituent autour d'un capital symbolique. Ce capital symbolique est désigné par Pierre Bourdieu comme « *toute forme de capital ayant une reconnaissance particulière au sein de la société* »¹³⁴. Il désigne par sa théorie qu'un auteur, pour se distinguer, devrait être capable de penser son originalité par rapport aux autres acteurs du champ. C'est dans ce sens que la provocation ou la volonté d'engendrer un scandale par la pratique du plagiat chez Beyala et Ouologuem peuvent apparaître comme une performante stratégie et un facteur d'efficacité. Ce choix personnel aurait singularisé leur démarche et anticipé

¹³³ WESTPAL, Bertrand, *Le rivage des mythes: une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Collection Espaces Humain, 2001, p.08.

¹³⁴SALLAT, Guy, *Décider en stratège: La voie de la performance*, L'Harmattan, Paris 2013, p.22.

leur conquête du champ littéraire français. Jouiraient-ils de la place qu'ils occupent aujourd'hui sans le scandale qui a accompagné leur ascension sondée?

Sansal, dans sa redoutable frénésie, répand un sentiment brusque d'horreur et de violences subversives qui se ressent presque à chaque tournant, peignant des lieux et des êtres à connotations dépréciatives. Le lecteur bascule dans des situations équivoques dans tous les paysages décrits par l'auteur algérien: A quelques exceptions presque, tous les autres personnages qui entourent le protagoniste sont bêtes et hideux. Ils ignorent même leur impéritie et se regardent les uns les autres d'un air hautain. Le narrateur parle d'« *une populace* » de « *barbares* » dont les actions sont absurdes et incohérentes. Même les femmes, symbole de la vie et de la poésie dans la littérature universelle, deviennent l'allégorie du mal. Les femmes sont endiablées dans leurs entrailles, alors qu'elles devraient procréer la vie, leurs enfants procurent la mort. Elles ont dans leur corps « un ventre affamé » :

« *Le seul [leur ventre] de la création à mettre bas pareilles monstruosité; elles ont le caractère envenimé par une séquestration séculaire et le corps très abîmé : teint bistre, gibbosité multiples, verrues pendouillantes, poils en dards de hérisson, regard satanique; leurs tatouages en disent long sur la folie qui les habite ; pas moyen de se tromper; elles sortent de l'enfer, renvoyées par le prince des démons* » (SB, 154).

Sansal ne signale pas uniquement la transgression des personnages d'une nature à une autre, ou la nécessité de le faire pour un mobile ou un autre, telle que l'incohérence des interfaces spatio-temporelles. L'auteur, en tant que créateur s'investit dans toutes les formes de transgression et son écriture franchit les frontières de l'habituel et du courant. Il transgresse les pactes et les genres quand il s'agit d'explorer tous les types d'interfaces qui selon Bertrand Westphal, « *ne se limitent pas à l'étude du code d'hospitalité [...] englobent tous les aspects du franchissement de frontières [...] les transgressions spatiales portent sur les petites unités, et jusque sur la sphère d'intimité* ». ¹³⁵ L'écrivain accroît excessivement son territoire d'indignité et ne recule devant aucun code moral ou éthique en étrillant les limites d'animosité envers les personnages de ses récits. Ces

¹³⁵WESTPHAL, Bertrand, *op.cit.*, p. 77.

coups de colère englobent parfois tous les « *domaines d'application de la norme* »¹³⁶ et assiègent tous les espaces de vie. Nous ne savons plus dans cet extrait, par exemple, quel genre d'individu parle l'auteur, des terroristes insérés dans la population algérienne ou de la population algérienne elle-même et dans sa globalité : « *La populace piétonne a sa gueule sans laquelle on ne la reconnaîtrait pas ; râpée, accablée de préoccupations indécrottables, pleine d'une mélancolie bougonne, elle va son chemin si lentement qu'on s'ennuie de la voir passer ; des terroristes fatigués* » (SB, 169). Pareil pour les criminels, qui sont-ils vraiment ? Quelques extraits les confondent intentionnellement aux personnages les plus improbables comme des familles recoquillées de peur dans leurs maisons ou des vieux Kabyles en retraite. Insinuer à tort se prête plus à la confusion que de désigner à la ligne des coupables définis. L'hybridité des espaces tant revendiquée par les textes de B. Sansal est ripostée par les embrouillements intentionnels de ses accusations. C'est une démarche stratégique que d'aller vers la confusion absolue des codes et des territoires, une sorte de déterritorialisation/reterritorialisation réparatrice et dont la fonction serait d'éveiller l'esprit critique en représentant l'absurde d'un référent dit « réel » et qui reconduirait à son déterritorialisation.

*« Le monde n'est pas divisé en deux, la frontière entre censeurs et libertaires est fluctuante, les censeurs sont parmi nous, voire en chacun de nous, nous savons tous, aussi, que la liberté d'expression et sa défense sont parfois une couverture commode pour ceux qui en réalité veulent imposer à la société leur vérité et leur propre censure. C'est la démarche des extrémistes, ils dénoncent la censure pour installer la leur, tels les islamistes, derniers venus sur la scène du double jeu ».*¹³⁷

Pour fuir bourreaux et censeurs, nous osons croire, le temps de cet extrait tiré de son pamphlet, *Poste restante : Alger*, apparu en 2006, que l'auteur se résigne au silence, il explique que : « *si on échappe à la censure de l'appareil et à la sienne propre, on tombe sur la leur, elle est impitoyable. Le mieux est de ne rien écrire et surtout pas ce que chacun pense tout bas* ». ¹³⁸ Or, l'apaisement, n'est pas du ressort de l'écriture de Sansal. Ses protagonistes célèbrent furieusement la liberté. Elle est une requête constante prête à changer le cours de vie. L'atteindre devient souvent ardu comme la promesse d'un couronnement tant attendu ou une montée escarpée d'embuches qui porte en elle le

¹³⁶*Ibid.*

¹³⁷SANSAL, Boualem, *Poste restante, Algérie*, Gallimard, Paris, 2006, p. 31.

¹³⁸*Ibid.*, p. 30.

caractère et la nature de la géographie originelle et de la terre natale de l'individu écrivain. Le lecteur perplexe s'implique, doute, s'interroge, il faut dire qu'il ne s'en sort jamais indemne de l'expérience de ses romans.

Les personnages de Sansal composent une société de chaos, dépourvus de tout sens de courage et de détermination, son écriture les réduit d'un ton injurieux à une population « bâtarde ». Les protagonistes, par contre, qui semblent condamner le mouvement de décolonisation qui n'a rapporté que horreurs et tourments et effacé toute trace d'ancienne vie prospère, renouent d'un contrat moral avec l'ancienne présence. Ils remettent en question les valeurs de l'indépendance célébrées avec animosité et voudraient reconstituer l'identité algérienne, une identité qui aujourd'hui, est dénuée de toute vertu et de toute grandeur. Ils noient cependant dans leurs descriptions de cette identité pâle l'intrigue qui s'efface dans un pessimisme sarcastique.

Quand le *je* narrateur se lie à *nous*, le passage de la vie à la mort se pétrifie dans un état intermédiaire, celui des morts-vivants, ces créatures dépourvues d'identités qui sillonnent furieusement un champ de mort, vidés de toute essence ou de volonté : « *nous voilà démunis, misérables et fragiles, et déjà prêts à toutes les concessions, à tous les silences, à toutes les lâchetés. Nous sommes des morts, pauvres de nous, des moutons, des déportés* » (VA, 215).

Dans son aspect formel, le discours prend pas sur le récit. S'ajoute à cela l'ambiguïté d'une écriture complexe au moyen d'un travail lexical élaboré et une évolution syntaxique délicate. Dans un espace où la diffusion de l'actualité est emblématique et reste sous le régime des idéologies et du pouvoir, le texte de Sansal ne s'interdit aucune improbabilité au sens, même les plus improbables et disperse la parole la plus aléatoire qu'elle soit comme pour alerter le lecteur du danger des rumeurs qui circulent au nom de la « Vérité », cet extrait du *Serment des Barbares* en est un exemple : « *Le FIS est une invention des Kabyles pour se libérer des Arabes. Serait-ce le remake du complot berbériste de 49, le complot des marabouts ? Comment réagira l'armée ? Va-t-elle sauter le pas et se débarrasser des civils ?* » (SB, 199). Il trace également les itinéraires ahurissants de quelques présidents et hommes de pouvoir et leurs folies langagières à travers l'Histoire de l'Algérie comme le discours surréaliste rapporté de Boumediene en 1973, il aurait prononcé cette phrase : « *plus il y a de morts,*

plus la victoire est belle». Le narrateur déduit alors à cet instant que « *les grands criminels ne se contentent pas de tuer, comme ils s'y emploient tout le long de leur règne, ils aiment aussi se donner des raisons pressantes de tuer : elles font de leurs victimes des coupables qui méritaient leur châtement* » (RD, 117).

Il s'inscrit en faux pour affirmer un témoignage, et démentie une vérité pour la confirmer. Se balançant ainsi d'un côté comme dans l'autre, dans des dérisions et des contradictions qui s'enveloppent dans une écriture ironique mordante et amère. Les lecteurs doivent vouloir saisir un sens à ce langage poétique mais complexe, chose que certains d'entre eux avouent ne pas aimer éprouver ou trouver d'affinité pour l'accomplir. Son travail d'écriture est inhérent de l'emploi des registres de langue variés agrémentés par des investigations personnelles et empruntées au langage courant des Algériens. Lisa Romain signale cette tradition chez les auteurs algériens à vouloir évoquer la société et ses crises.

*« Une libération personnelle par le verbe pour exorciser l'angoisse, Boualem Sansal se fraye une voie difficile, celle de ceux qui osent sans autre bouclier que leur plume. Il rejoint alors la longue tradition des écrivains algériens qui, depuis la moitié du XXe au moins travaillent dans le sens d'une évocation lucide et acerbe de leur société ».*¹³⁹

La perception complexe d'une écriture en dépit de l'esthétique de sa forme s'oppose à une clairvoyance et met le lecteur en position d'inconfort. Toutefois, l'auteur est à la recherche de formules étalant de la documentation à propos de l'Algérie sous des tournures souvent figurés et poétiques. Son écriture est chargée d'aphorisme et d'adage à l'exemple de ces phrases : « *Se garder vivant est un sport qui ignore le repos* », « *La peur, il vaut mieux l'accompagner que la suivre* », « *il me semble que rien ne rattache davantage un homme à une terre que la tombe de ses parents* ». De ces des coups de phrases acérées, les émotions s'affolent, s'éveillent et les questions s'avivent. À la culture « étrangère », l'arabo-musulmane, que l'on veut uniforme et représentative d'un réel algérien qui l'a dépassé, Sansal appelle le *je* réprimé à s'élever au-dessus des normes. L'Histoire « falsifiée » réécrite au gré des stratégies et des convenances des

¹³⁹ ROMAIN, Lisa, *Écrire la guerre civile algérienne : la mise en place d'un nouveau pacte de lecture dans Le Serment des barbares de Boualem Sansal*, « *DIALOGUES FRANCOPHONES* », Volume 21/2015, Université Charles de Gaulle – Lille 3.

régimes totalitaires politiques et religieux, est discréditée de manière à ce qu'elle n'exalte plus un mouvement politique ou militaire arrivé au pouvoir. Son exploration se tourne vers les dépossédés et leur univers marginal.

Ses personnages rappellent sans cesse dans ses romans qu'ils sont au fil du temps, le résultat de plusieurs espaces à la fois, de plusieurs identités: « *nous sommes faits de plusieurs vies mais nous n'en connaissons qu'une. Nous la vivons sur la scène de l'existence [...] Ce sont nos vies cachées, nos identités secrètes, nos cauchemars* » (RD, 11), dit Yazid. Par ailleurs, soucieux de l'identité commune des minorités ethniques, ils tracent les péripéties dans le double aspect de l'unité et de la diversité, l'individualité et le collectif dans la vie urbaine d'un côté et le village de l'autre, dans une Algérie qui « *est une géographie dans tous les sens du terme* »¹⁴⁰, comme le reconnaît l'écrivain arabophone Tahar Ouattar dans la préface de son roman *Le tremblement de terre* (1979). Il se demande si le lecteur connaît quelque chose de l'Algérie après qu'elle a obtenu son indépendance. Les protagonistes de Sansal, voudraient justement, révéler ce qui est devenu de l'Algérie indépendante, ils désignent du doigt cet espace « *même pas vrai* », parce que immobile, il est transformé en « *une ruine voué à la désagrégation et à l'oubli* » (RD, 253). Contrairement à l'écrivain arabophone qui reconnaît l'apparenté de cet espace à la culture arabe qui a une période de son Histoire le traverse, les personnages de Sansal estiment que ce pays est devenu méconnaissable après l'indépendance, il n'apporte plus de Vérité sur soi. Yazid pense que « *peut-être est-ce d'abord vers soi qu'il faut porter le regard. Le seul véritable inconnu c'est soi-même.* » (RD, 52). Il entame un voyage entre les entrailles de son vieux quartier de Belcourt, son lieu d'enfance et ses souvenirs lointains puisque « *le véritable voyage est celui qui amène dans les profondeurs intimes de son moi* » (RD, 42).

C'est pour cette raison que les romans de Sansal manquent d'équilibre dans leurs instances narratives entre description et intrigue et que les énonciations sont souvent confuses entre le « *je* » du narrateur et celui du personnage. L'espace que nous survolons dans ses récits est plus lié à la description qu'à l'action. Il s'agit de ramifier la mémoire, déterrer les morts et décrire les ruines qui demeurent.

¹⁴⁰OUATTAR, Tahar, *le tremblement de terre*, traduit par Marcel Bois, ENAG, 2004, p.7.

1. La description d'une « paratopie spatiale »

Les narrateurs et personnages dans les romans de Sansal canalisent leurs discours autour d'une composante thématique immanente : le contexte politico-religieux du pays. Si Larbi, Lamia, Malrich, Rachel et Yazid racontent leurs intrigues, mais ils s'emploient plus dans la description de ce contexte spatial au risque d'aboutir à une lecture parfois ennuyeuse.

La description chez Boualem Sansal est une finalité en elle-même. Certes, si elle s'apprête à une fonction qui constitue une singularité au style de l'auteur, l'esthétique d'une forme soignée de langage descriptif peut paraître parfois encombrante à la trame de l'action. Or, ce faisant, elle devient particulièrement communicative de la mutation de la vie sociale en Algérie et de son immobilité. C'est un arrêt forcé, accablant, et parfois même repoussant, comme le propre de cette société barricadée qui manque d'ardeur et de vie. Elle est empoisonnée d'éléments à caractère superficiel et chargée de « *détails inutiles* » et creux. Une caractéristique de la description que si elle alourdit par moment la structure du récit, elle se montre, comme le dit Roland Barthes « significative », puisqu'elle rappelle l'engourdissement culturel, économique et social dans lequel est noyée cette partie du Maghreb. Roland Barthes retrace dans ce passage la portée de la description et sa dimension significative et symbolique :

*« La singularité de la description ou du "détail inutile" dans le tissu narratif, sa solitude, désigne une question de la plus grande importance pour l'analyse structurale des récits. Cette question est la suivante : tout, dans le récit est-il signifiant, et si non, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques pages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance »?*¹⁴¹

La raison de cette description parfois ennuyeuse et souvent même « redondante » n'est pas donc que rhétorique, elle est justifiée par la nécessité d'accentuer le référent réel. C'est une stratégie adoptée par l'écriture pour représenter léthargie culturelle et sociale d'un système politique défaillant. Une réalité stagnée et pesante qui crée un besoin obsessionnel chez l'auteur de dépoussiérer ce qui reste de l'Algérie. Cette « réalité » contraignante, absurde mais surtout persistante est impliquée dans un mécanisme qui refuse remise en doute. Or, l'écriture de Sansal cultive justement le

¹⁴¹BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *littérature et réalité*, (collectif), Paris, Le Seuil, 1982, pp. 81-90.

soupçon. La description s'attribue ici un rôle structurel imposant qui le met au service d'une fonction sémantique étendue avec amplitude.

En effet quelques détails dans la description du paysage algérien sont reproduits avec profusion, au dépend des autres fonctions comme l'insertion des personnages dans l'action ou le dialogue. Cette récurrence est une manière d'amplifier la domination de ces maladresses dans la vie commune et qui contribue au pessimisme constant de ses personnages, La description abondante de la déchéance de la ville de Rouïba dans *Le serment des barbares*, de ses ruelles, de son cimetière, ou de l'isolement du « douar » meurtri dans *Le village de l'Allemand* la nuit du retour de Malrich, des routes d'Alger assiégées, le soir par la peur dans *Harraga*, ou de l'insouciance des enfants de la cité du quartier de Belcourt dans *Rue Darwin*, autant d'espaces qui témoignent d'une situation sociale et politique qui se dénature peu à peu. Une rupture immense entre le paysage du présent et les souvenirs du passé. Alger qui « *ne finit pas de surprendre* », par son déclin et sa déchéance, est décrite dans *Harraga*, dès le début de la page 96 et jusqu'au milieu de la page 99 comme « *une traîtresse de théâtre [...] une catin* », mais aussi comme déesse, « *belle [...] qui jaillit dans la lumière, foudroie, enjôle, détrousse, viole et enchante* » où on « *s'attend à de magnifiques retrouvailles* ». Ce personnage avoue enfin que: « *[...] tout ça pour dire qu'Alger n'est pas de tout repos* » (H, 99).

Comment décrire cet espace ? Là n'est pas la question, on le comprend vite en s'habituant à la lecture de ses textes. L'auteur, peut-il faire autrement que le décrire tant il est attachant et répugnant à la fois ? Ses personnages arriveront-ils un jour à s'éloigner de cet espace qui les porte et qu'ils portent en eux ? Le narrateur finit souvent par se rendre compte à la fin de chaque étendue de passages consacrés à la description d'une ville ou d'un village que cet espace fait partie de l'individu qu'il conçoit et consume à la fois.

Les paysages se réduisent à un passé bel et bien révolu mais auquel les personnages accordent un regard nostalgique pour s'échapper à la laideur d'un présent « *bizarre* ». Hantés par l'héritage de ce passé qu'ils n'arrivent pas suffisamment à afficher, ils finissent par le prendre pour un exil. Ces expressions : « *les souvenirs d'un grand village pimpant et joyeux* », remplacés par « *un petit bourg riquiqui* » (VA, 40), « *la terre a bien tourné depuis* » (RD,38), « *Belcourt est aujourd'hui un autre monde* »

(RD, 38), ou encore : « Ma maison a changé de propriétaire » (H, 67), témoignent tous de la fin d'une appartenance à une terre natale, un concept linguistique introduit à l'étude littéraire par Dominique Maingueneau et qui le désigne par la « *paratopie spatiale* ».

La paratopie désigne l'exil (volontaire ou pas) de l'écrivain de son champ littéraire. Tous les espaces créés par l'auteur algérien témoignent d'une paratopie spatiale déterminée par Maingueneau comme problématique.

*« Toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie » [...] la paratopie écarte d'un groupe (paratopie d'identité [familiale, sexuelle ou sociale], d'un lieu (paratopie spatiale) ou d'un moment (paratopie temporelle) [...] On y ajoutera les paratopies linguistiques, cruciales en matière de création littéraire ».*¹⁴²

C'est la terre natale qui se transforme en une étrange aberration et qui met l'écrivain et sa production, en dehors de ses frontières intellectuelles et sociales. La position des protagonistes de Sansal s'assimile à celle de l'auteur lui-même dès lors où ils évoquent la difficulté de s'intégrer à leur sphère sociale ou culturelle imaginaire. Cela accentue la visibilité de la situation de l'écrivain en tant que dénonciateur dans un contexte antagoniste. Les personnages de Sansal réunissent, selon cette réflexion, les conditions « paratopiques » par excellence. Ils parlent une langue qui n'est pas la leur : paratopie linguistique, ils habitent une terre natale qui, en même temps, n'est plus la leur puisqu'elle n'est plus la même : paratopie spatiale ; et enfin, ils se revendiquent Algériens mais pas seulement ou pas tout à fait, donc paratopie identitaire.

Puisque leur individualité est insignifiante, la description des personnages eux-mêmes, en tant que sujet fictif en rapport avec un référent réel, est négligeable. Le personnage appartient à un groupe et c'est par son assimilation à ce groupe qu'il se définit. C'est la conception du groupe qui l'emporte sur le sujet. Les personnages principaux de ses romans revendiquent dans leur combat leur appartenance à une communauté Kabyle où « *les Berbères les plus ardemment engagés dans le combat*

¹⁴²MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 86.

identitaire, en avaient assez d'être vus comme inexistantes dans leur propre pays, ou pis, comme une scorie honteuse de l'histoire des Arabes » (PRA, 47).

L'écriture de Sansal se prête à la confusion, une stratégie qui permet de voir ce que la réalité interdit de discerner ou de comprendre. Le lecteur, algérien ou français est appelé à questionner cette écriture confuse et subversive.

IV. 2.3. La déroute d'une écriture subversive

Sansal s'adresse par sa critique à la période qui s'étend de la postindépendance de l'Algérie jusqu'à la période contemporaine. Il évoque des conséquences qui mettent en condition la vie des minorités ethniques et dont il cite en premier plan les kabyles, lorsque certaines lois corollaires de l'indépendance, au lieu de comprendre toutes les communautés de la société algérienne avec leurs singularités, instaurent une véritable politique de désocialisation et d'obscurantisme linguistique, culturel et identitaire. Par ailleurs, il dénonce les mêmes pratiques pour la redistribution des richesses du pays décolonisé depuis peu, permettant ainsi de corrompre la société, d'instaurer une centralisation de l'espace dominant et d'installer temporairement un semblant de paix sociale et de liberté qui explose aux années 80.

Cependant, il n'est pas aisé de lire les romans de Sansal, ses textes sont un tissage de formes et de genres divers. L'auteur s'engage dans de différentes manières de persuasion comme l'ironie, la satire dans la tragédie et use en même temps de tous les tons, allons de l'exceptionnel style distingué du monologue théâtral au simple langage familier ou populaire.

Les fictions de Sansal parts généralement dans tous les sens, elles peuvent s'inscrire en tant que fictions transgressives qui marquent par la démesure, la littérature francophone contemporaine. Murielle Lucie Clément explique cette volonté de renversement des codes, ces fictions transgressives représentent pour elle :

« [...] une forme de littérature qui renverse, contredit, abolit ou présente, de quelque manière que ce soit, une alternative pour des codes culturels communément acceptés, des normes et des

valeurs qu'elles soient linguistiques, littéraires ou artistiques, morales, sociales ou politiques»,¹⁴³

Le romancier Michel Houellebecq, reconnu plus comme écrivain de tabous et de provocations, il est à l'affût des réflexes et des réactions excessives de la part des lecteurs par l'emploi de la dépravation de ses personnages et « *leur manque d'esthétique morale* ¹⁴⁴». Il ajoute à son écriture particulière « *une soi-disant platitude de style* » ¹⁴⁵ qui s'additionne à la succession de reproches qu'on lui attribue. Or Sabine Van Wesemael, dans une critique qui réunit plusieurs articles sur l'œuvre de Houellebecq, tisse le lien entre la position rhétorique des textes et la position théorique du romancier. Le lien paraît étroit, selon elle, entre le style morne d'une écriture fragmentée et le renoncement psychologique et social de l'auteur. Celui-ci, à l'inverse de Sansal, va jusqu'à la décomposition d'une langue et de ses règles pour signifier l'incompatibilité de sa pensée avec la réalité postmoderne.

« La construction lâche et unidimensionnelle –en à-plat-de l'action et le caractère fragmentée de la composition créent un cadre romanesque en harmonie avec la posture théorique du romancier- insuffisance de la psychologie, nécessité de théorie, neutralité scientifique- et avec la position théorique et esthétique également, sinon sociale, du narrateur, qui est saisi au moment où il choisit de se retirer peu à peu du jeu social, de s'en désengagé, et où sombrant dans la dépression, il quitte le domaine de la règle comme d'ailleurs de la lutte »¹⁴⁶.

Sansal, portant un discours dénonciateur parallèle à celui de Houellebecq, ne renonce cependant guère au domaine de la grammaire ou du style. Cependant l'écriture mène une autre action celle de transgresser pour combler le manque et parler des espaces égarés. Les personnages de Sansal sont complices du projet de leur créateur, ne pouvant pas évoluer dans leur espace uniforme et condamnés à l'isolement et la solitude, ils s'emploient à lui chercher d'autres formes aberrante, quitte à le blasphémer, caricaturer ou lui inventer des voies intemporelles. L'auteur algérien décide grâce à l'écriture de

¹⁴³ CLÉMENT, Murielle Lucie *La Transgression dans le roman français de l'extrême contemporain*, appel à contribution, « *Fabula* », www.fabula.org/actualites/lan-dans-le-roman-francais_22416.php-transgressio, consulté le 12/08/2017.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ VAN WESEMAEL, *Michel Houellebecq*, Amsterdam, Editions Rodopi, p. 57.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.58.

traverser les mots, de les transgresser, l'écriture qui «*est ni de mot ni de chose mais entre mot et chose [...] Il faut être au clair quant à la traversée du vide entre les mots et les choses. Traverser [...] est le mot de Platon pour parler de l'action du logos ; il traverse, il effectue une traversée*»¹⁴⁷. Une de ses protagonistes à savoir Lamia, passionnée par l'écriture avoue: «*j'étais seule, perdue dans la jungle, avec l'obscurité pour seul guide. Le but était que mes émois et la réalité allassent un peu de pair, alors il m'arrivait d'en rajouter*» (H, 165).

Sansal introduit dans ses fables des discours qui insinuent de manière exagérée et caricaturale la réflexion rationnelle dans l'espace algérien. La notion de « mariage » associé à l'Histoire dans le chapitre 9 de son premier roman, expulse la lecture dans une sensation d'enjouement qui s'avère au dénouement de ce chapitre comme une véritable horreur puisqu'il est truffé de détails d'un carnage revendiqué par le Groupe islamique armé. « Mariage » et « carnage » font écho assourdissant d'un réel absurde mais pourtant « vrai »! Dans le déni de ces actes horribles, l'écriture fortifie la charge sur la schématisation du morbide et met l'accent sur le trait satirique de la tragédie qui touche l'Algérie indépendante. Le choc est un peu plus fort si le malheur est annoncé ironiquement par des termes sereins qui inspirent la joie.

Son écriture tient compte aussi de la redondance, celle qui désigne un rythme obsessionnel d'une réflexion ou d'une image. Nous avons compté, à titre d'exemple, le nombre de fois où l'unité sémantique « maison » est citée dans le roman *Harraga*, nous avons constaté qu'une page sur deux contient ce terme. En fait, l'auteur l'a consigné 114 fois tout au long d'un récit de 272 pages, soit un pourcentage de 42%. Pour plus d'insistance et d'encre dans un discours sociopolitique, un nombre important de pages contient aussi l'anaphore « elle » qui se substitue à « maison ». D'autres syntagmes servant de substituts lexicaux à cette unité comme « *l'île déserte* » ou le « *le vieux domaine* », mettent l'accent sur sa portée symbolique. Ils renvoient par leurs expansions à des champs sémantiques plus larges qui se manifestent dans des combinaisons d'unités distinctes, renforcent une affirmation et suggèrent une plaidoirie. À partir de ce constat, nous avons consigné tous les signes de substitution qui renvoient au mot maison dans le tableau suivant :

¹⁴⁷WESTPHAL, op.cit., p.87.

Tableau 4 : la redondance du mot maison dans Harraga

Maison	Unités sémantiques de substitution et anaphores remplaçant le mot maison
La redondance de cette unité linguistique dans le récit est de 114 fois.	<i>elle</i> <i>ma vieille demeure</i> <i>bicoque</i> <i>l'île déserte</i> <i>le vieux domaine</i> <i>le palais du français</i> <i>la forteresse du converti</i> <i>le repaire du Juif</i> <i>le nid du corbeau</i> <i>la tanière du renard</i> <i>la citadelle du Turc</i> <i>la maison des fantômes</i>

Rien ne semble prendre le dessus sur l'écriture de Boualem Sansal et ses prouesses lexicales que le flux de l'actualité et sa description. La rigueur et le raffinement sont de mise dans le culte des préceptes classiques. Toutefois, les distances se sont bel et bien cristallisées entre son écriture et celle des autres, aussi instigateurs qu'ils soient. L'altercation entre ses fantômes du passé et son écriture laisse des traces perceptibles. La fiction est à bout de souffle et un poids l'opresse.

Sansal bouleverse les pactes de l'écriture : construire des intrigues aussi bien banales que surprenantes, tenir des discours choquants, créer des parallèles contradictoires, confondre intentionnellement les instantes énonciatives, forcer les traits de la dérision et de la caricature, envahir le récit par des confusions au rythme haletant, transgresser les genres et les registres littéraires, brouiller les pistes de lecture...La liste paraît exhaustive mais elle dit long sur le projet de l'auteur pour une désarticulation massive de l'espace et du temps. En effet, si ses romans figurent à la première ligne des événements littéraires à chaque nouvelle publication, c'est parce que aussi le travail de

la forme et l'esthétique du langage sont tout autant époustouflant que le choix d'une thématique délirante. Même la ponctuation est au service du rythme effréné dans lequel se bouscule l'espace social, politique et économique de l'Algérie. L'auteur remplace les points des phrases longues par des points-virgules qui n'annoncent rien de rassurant.

« Je me suis rendu compte que la ponctuation classique ne pouvait rendre compte du rythme déchiqueté de la société algérienne, j'ai alors corrigé la respiration de la phrase en optant délibérément pour un rythme cafouilleux, morcelé, éclaté, déconstruit, haletant. Il me fallait, en quelque sorte, rendre le texte « illisible » dans sa complexité syntaxique. La description traditionnelle ne peut rendre compte de la crise inédite que vit le pays. Le travail sur la forme m'a pris deux ans alors que j'ai écrit le roman en six mois. J'ai alors systématiquement remplacé tous les points par des points-virgules ».

C'est un signe d'engagement que d'employer par moment des phrases longues qui déstabilisent la lecture, la rendent ardue, comme l'est la vie au quotidien des citoyens algériens. Par ailleurs, des phrases courtes semblent s'installer à différents instant de la narration pour marquer une résistance à la frénésie du temps et des événements. Comme une halte exaltée au délire algérien, ses phrases s'engagent à exprimer le réel. Habiles, elles exécutent l'art et la technique de la confusion. L'auteur n'hésite pas d'entrecroiser des formules populaires et des performances langagières, de déchiqueter une cadence ou d'installer une poésie. Cette écriture distinguée réussit à entrecouper des expressions comme on interrompt des vies, et oppresse des formules comme on essouffle des existences. Des interruptions et des suspicions sont installées partout dans ses textes. Ses derniers exigent une lecture pointilleuse sous les prismes les plus obscurs et les plus burlesques à la fois. Une « *thérapie de choc* »¹⁴⁸ comme la désigne Christiane Achour et qui signe son originalité et sa volonté de se distinguer des autres. Une thérapie qui se révèle efficace pour la diffusion de ses romans dans le champ littéraire. Dans des fictions qui rappellent de temps à autre un univers fantasmagorique, sa technique consiste, selon son personnage Yazid qui le supplante à « *parler, parler sans arrêt, tourner à droite, à gauche, inventer, mélanger le vrai, le faux, le drôle, le fumeux, noyer le poisson, étourdir, quoi* » (RD, 142). Le lecteur est dérouté devant tant de péripéties et d'enchevêtrements.

¹⁴⁸ACHOUR, Christiane, « *Noir le texte, noir le pays...* » ,http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_43_1.pdf, (consulté le 02 décembre 2017).

Comme un impressionniste, le narrateur de *Rue Darwin* nous dira comment il a procédé pour construire son œuvre :

« Une bribe par-ci, une bribe par-là, et une intrigue éclatée en confettis d'ombres et de lumières [...] Il y a aussi que ces tableaux se regardent d'une certaine manière, sous un certain angle, qu'il faut trouver. Et peut-être est-ce d'abord vers soi qu'il faut porter le regard. Le seul véritable inconnu c'est soi-même » (RD, 52).

Ainsi, son œuvre est un tableau fait d'ombres et de très peu de couleurs, progressivement, des éléments disparates commencent à s'ajouter à l'idée du chaos et entreprennent un fusionnement aux moyens d'expression du langage dès les premières pages de ses romans. Des sensations fugitives et acerbes s'affichent pourtant comme des gravures ineffaçables par la poésie des mots et le caractère excitant des lieux. L'écriture narrative s'accommode difficilement dans ces récits, à un genre distinct. Les codes sont embrouillés et les contraintes scripturales s'enchaînent.

Conclusion

Sansal évoque dans son monde de papier le dédain d'un postmodernisme qui ne sait comment trop agir devant le déploiement de la pluralité des perceptions et la dérision des normes uniformes. Sansal proclame par ses écrits cette divergence qui est le sens même de l'espace algérien et du postmodernisme en général et qui serait étouffée par le mensonge de l'uniformité et opprimée par les discours officiels de l'autorité. D'où le besoin exprimé par l'auteur de retracer l'Histoire de ce lieu. Grâce à l'étude paratopique de l'espace, introduit par Dominique Maingueneau, l'Algérie n'est plus seulement un constat social et politique qui soumet les personnages à la dénonciation de la situation des groupes minoritaires, mais elle est également un constat sociologique de la situation d'un auteur francophone d'origine berbère exclu par son champ littéraire auquel il appartient normalement. C'est l'espace « paratopique », celui de l'exile qui refuse de se plier aux incohérences des représentations multiples de la postmodernité et des lieux géographiques et sociologiques qui restent en retrait d'un héritage ancestral.

L'espace littéraire est souvent traité comme une représentation graphique du lieu physique où se situe l'action du texte et l'organisation interne de l'œuvre. Boualem Sansal accorde un intérêt particulier aux lieux de ses origines. L'espace fictif de ces romans est muni constamment de forces symboliques et destructrices à la fois. Il est, de ce fait, censé éveiller chez le lecteur des questionnements sur la structure d'une référence réelle et éclairer sa face profonde. Le centre de son intérêt semble être attiré vers la problématique d'un lieu détourné dans le monde « réel » mais récupéré inlassablement par son monde feutré et ses fictions. Ces romans sont l'allégorie d'un lieu dit « réel » qui installe une forte analogie entre l'auteur et ses personnages. En fait, ce qui mène Sansal à prétendre vouloir résoudre un meurtre dans *Le serment des barbares*, parler des émigrés clandestins dans *Harraga*, ou encore aller vers l'épistolaire des frères Schiller dans *Le Village de l'Allemand* est toujours ce souci d'évoquer la « Vérité » de ce lieu immense qui est l'Algérie et d'appeler son Histoire.

En dépit des critiques dont il est le sujet par ses compatriotes, l'attachement des personnages de Boualem Sansal envers leur espace d'origine est saisissant. L'accessibilité de la résonance sémantique emportée par la fluidité de la lecture, est

cependant, épisodiquement freinée par le caractère tourmenté et obsessionnel d'une écriture obnubilée par la description de la violence et du dédain de l'humanité.

Il s'agit de déconstruire le chaos et de reconstruire un espace hétérogène, instable et par-dessus tout dynamique où les frontières évoluent et transgressent à chaque instant. En fait, cet espace existe déjà mais voilé par l'obscurité du mensonge ou dans le secret de l'Histoire qui est elle aussi obstruée. Il s'agit de commencer par la fin pour remonter le temps, déterrer les décombres et retrouver l'espace originel puisqu'« *ici tout commence par la fin [...] Alors comment raconter cela [...] Il me faut dire pourtant, avec mes mots et mes croyances* » (RD, 52). Même si la géographie se brouille aux yeux du lecteur et perturbe les repères, il reste évident que l'espace convoité devient définitivement autre, celui des origines et des identités évincées. Un nombre signifiant d'indices et de caractéristiques scripturales se multiplient et renforcent la fonction de la stratégie d'écriture de l'auteur ; ce territoire, l'Algérie, objet de toutes ses inspirations fictives devient le référent géographique, politique et social pour toutes ses représentations poétiques.

Chapitre 3

Pour une réflexion « géopoétique » de l'espace

Introduction

Si la géocritique s'attache à l'étude de l'espace en littérature « *citons, entre autres, les centres de recherche sur la littérature de voyage* ¹⁴⁹», chez Boualem Sansal le voyage s'effectue en soi, dans le temps et non à travers les déplacements géographiques. L'espace est à la portée du lecteur puisqu'il s'humanise, il rappelle les transformations subites par l'évolution du temps ou plutôt son arrêt. Marqué par ces mutations, il se comporte comme celui qui ne devrait plus rien attendre de la vie. Cependant, vers une transgression des lignes directives, cet espace humanisé, doté de mémoire, affronte ses craintes et ses fantômes. Souvent d'ailleurs, les écrits de Sansal, s'imprègnent d'apparition d'ombres et de revenants qui hantent les récits. Des manifestants qui, sous les yeux des personnages/narrateurs se transformant en de simples spectateurs, impliquent une révélation des rapports entre le référent historique de l'espace fictif et sa pertinence dans les textes. Westphal parlent d'une critique de l'Histoire à travers la fiction. Voici ce qu'il écrit dans son premier ouvrage théorique *La géocritique, mode d'emploi*, en 2011:

« *Les enjeux majeurs de la géocritique sera de conduire le regardant ou celui qui re-produit l'espace en fonction du témoignage écrit d'autrui à considérer ce qu'il écrit ou re-produit dans toute sa complexité. En d'autres termes l'espace humain devrait cesser de lui paraître évident* »¹⁵⁰.

Sansal introduit pour ces romans une constante en faveur d'une « *dimension humaine et sensible de la géographie* ». ¹⁵¹ Les lieux graphiques et les événements historiques dans ses récits imaginaires ont tous un référent réel. En effet, entre le réel et la fiction, la graphie a sa représentation référentielle. Or, l'écriture se sensibilise beaucoup plus à l'espace et sa poésie, à la tonalité romantique de son expérience. Tel un conte ou une fable, l'espace en arabe « *mākanest* dérivé du verbe *Kāna* »¹⁵² qui signifie qu'« il était » là ou qu'il avait existé un jour en ce lieu, c'est le verbe « être » au passé, Le conte peut commencer, celui du mythe fondateur ou de l'histoire originelle. Il en suit une représentation du monde caractéristique sur la prise de conscience de soi, de la priorité

¹⁴⁹COLLOT, Michel, « *Pour une géographie littéraire* », *LhT Fabula*, www.fabula.org/lht/8/collot.html, consulté le 05/08/2016.

¹⁵⁰WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique, mode d'emploi*, p.28.

¹⁵¹*Ibid.*

¹⁵²HALLAQ Boutros, OSTLE Robin, WILD Stefan, *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002, p. 11.

de l'individu et de sa singularité, une prise de conscience des combats aussi qu'il faut mener pour récupérer le paradis perdu.

L'espace référent des romans de Sansal ne révèle pas ce dynamisme indispensable à la vie, il est donc troublé par des intrusions acharnées qui secouent la stagnation du temps figé. Ces lieux, matrice de la dialectique narrative des récits, témoignent d'une Algérie profondément vidée et d'un rapport poétique intense lié aux traces des aïeux. Néanmoins, nous soulignons que la démarche de Sansal consiste à mettre en avant des lieux humains et uniquement humains dans un univers spatial plus social que géographique. L'espace consacré aux lieux non-habités est pour ainsi dire insignifiant. La mer, les montagnes, le désert ne figurent pas comme des signes de communication entre l'espace représenté en fiction et son référent réel. Leur évocation ne rappelle pas non plus ce qui en géocritique est appelé la théorie des « interfaces », c'est-à-dire, les interactions de l'un sur l'autre, de l'imaginaire sur le réel ou inversement. Sansal, tout comme Westphal d'ailleurs dans sa théorie géocritique, n'attribue aux espaces non-humains que peu de dimension critique. Seuls les territoires animés par une vie sociale bénéficient d'une vive attention de la part de l'auteur algérien, pareil pour le théoricien français et son analyse interdisciplinaire sur la multiplicité des regards portés au rapport qu'à l'espace avec la littérature.

Dans son étude géopoétique sur la littérature québécoise, Licia Soares de Souza évoque « les exemples donnés par Westphal [qui] montrent que la méthode privilégie la ville et se limite à l'étude des lieux humains ». ¹⁵³ La géopoétique contrairement à cela, est une approche qui préconise les interrelations entre l'homme et la nature. Or, cette nature se manifeste dans son comportement mental et se répercute sur son identité et ses actions. Les protagonistes de Sansal embrassent les contours d'un espace géographique et culturel qui impose une vie physique et spirituelle voire mystique, tout comme le sujet humain. Alors comment peut-on penser les prémises d'une telle approche sur un territoire citadin fait de « complexes industriels, tels des chars d'assaut [...] des miradors et des murs infranchissables, si hauts et si longs qu'ils brisèrent l'espace infini » (SB, 12) ? Pour Sansal, la question serait : Où situer un je juste à son espace « réel » et à sa vraie condition ? La géopoétique se présente ici comme une

¹⁵³ SORES DE SOUZA, Licia, *Pour une géopoétique interaméricaine*, Société des écrivains, 2019, p. 23.

autre manière de réfléchir le lieu que la sémiotique par exemple ou la géographie, la sociologie ou l'Histoire. Elle est une nouvelle lecture artistique d'un espace. Elle est même parfois considérée, comme avec Bouvet, plus susceptible que la géocritique pour analyser le lien qui relie l'espace et l'homme puisqu'elle prend en charge aussi la nature et l'environnement animal.

*« La géocritique est [...] plus apte à nourrir une approche critique des textes littéraires et des cartes que la géocritique car elle possède cette dimension transdisciplinaire garante de l'ouverture sur le monde [...] la géocritique privilégie la ville et les lieux habités devenant incapable de fournir des outils appropriés pour l'investigation des espaces inhabités comme le désert et la forêt par exemple ».*¹⁵⁴

Les personnages de Sansal génèrent de leur rencontre avec les autres, les communautés rétrogrades, des tensions inquiétantes. Il est prévu pour s'en échapper, une résolution de rupture pour un transfert radical des valeurs et des repères idéologiques, un fondement d'utopie fondatrice d'un nouveau monde. L'étude géopoétique consiste à donner une structure signifiante à la balistique des lieux non seulement naturels mais aussi aux rassemblements sociables dans un milieu urbain. En cela, elle se détache de la théorie géocritique. Des lieux de rencontre entre les éléments de ces environnements humains et naturels comme la ville, les rues, les bâtis ou encore les montagnes, la mer et le soleil, et la mobilité des personnages à l'intérieur de ce décor aménagé par l'écriture de l'auteur, priorisent la reconnaissance des mouvements physiques et moraux, sommaires ou profonds interpellant beauté et difformité, utopie et action, légitime et absurde.

Tels des récits de voyage dans le temps, rapportant des témoignages troublants et des expériences inédites qui interpellent la vision universelle du monde, les récits fictionnels du romancier algérien, exhibent des accords insoupçonnés à la cartographie du pays. Il accomplit avec ses textes, des répercussions sur la géographie de l'espace décrit. Selon Michel Collot, dans son essai *Pour une géographie littéraire*, les renseignements qu'un romancier procure à la géographie sont considérables. En décrivant les paysages fictifs d'un référent réel il devient lui-même géographe, « *les romanciers contemporains ne fournissent pas seulement à la géographie des documents précieux, ils sont eux-mêmes,*

¹⁵⁴Ibid.p. 49.

à leur manière, "géographes"; il y a une "pensée spatiale" du roman, qui a une façon propre de faire de la géographie». ¹⁵⁵

Cependant, une particularité individualise cette pensée spatiale des romans, l'espace s'ajuste par un retour au passé. C'est l'histoire de cet espace et non sa géographie, qui prend en charge l'étendue de son intérêt. Tel « *un récit d'espace* »¹⁵⁶, les romans de Sansal étudient le cadre spatial duquel ils sont nés. Ils se situent sur un plan historique et culturel d'une représentation poétique et symbolique. Nous allons approcher dans ce chapitre les différentes représentations spatiales dans les quatre romans consécutifs de Sansal, de manière à parcourir le voyage à travers ses deux aspects ; forme interne qui se manifeste dans l'exil, la quête de soi ou l'isolement, et forme externe qui s'exprime dans le mouvement et la représentation des espaces environnants comme la ville, le village, le quartier ou la maison. Nous allons les dénombrer de manière géographiquement croissante tout en émettant quelques interprétations de sens sur leurs attachements significatifs.

L'importance fonctionnelle donnée au lieu ainsi que son ancrage au réel est relative à chaque forme d'écriture et à chaque auteur. L'espace fictionnel de Si Larbi, de Farid et Pierre, de Lamia, de Rachel et Marich et de Yazid, outre leurs imposants réquisitoires dans l'encrage réaliste de l'histoire racontée, ils se présentent souvent comme des personnages à part entière qui s'animent, s'altèrent, et racontent leurs déchéances. L'espace de Sansal est vivant, expressif en dépit de son caractère languissant. Telle une roche qui trace l'itinéraire d'un fleuve, le personnage de Sansal, du plus petit au plus grand, définit sa démarche vers une régénération identitaire. Homme ou femme, jeune ou vieux, ils luttent tous pour garder ce qui persiste de leur mémoire.

II.3.1. Le pays, un État d'exil

L'auteur algérien continue à vivre dans son pays en dépit de ses consternations et des réactions que ses écrits suscitent en Algérie. Licenciement et censure, le romancier révèle ne pas être sollicité dans son pays, il déclare à ce propos: « *on ne m'invite pas*

¹⁵⁵WESTPHAL, Bertrand, p.28.

¹⁵⁶ DE CERTEAU, Michel, « Récits d'espace », dans *L'Invention du quotidien*, 1, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Folio Essais », p. 170.

dans les lieux publics, jamais».¹⁵⁷ Il dément les discours qui traitent ses romans de «tract politique¹⁵⁸» ou plane une «ineffable nostalgie de la France coloniale¹⁵⁹». *Son pays demeure* sa terre natale qui lui procure la vie bien qu'elle trahisse sa mémoire. Les exemples ne manquent pas et se succèdent d'un roman à l'autre pour receler cette relation charnelle entre le narrateur et son pays d'origine. L'association de ses personnages à leur espace onirique est une union sacrée d'un fils à sa mère, «*quelles autres raisons pourraient autant me tenir en haleine*» (RD, 126), se demande le personnage principal de *Rue Darwin* que ce «*beau pays*» dénaturé par tant de mutations altérantes. Le défendre revient à «*défendre la vie*» (RD, 126). Et pourtant, il déclare ne plus pouvoir l'aimer. Lors d'une interview, il tente d'expliquer sa position confuse par rapport à ce lieu, il dit au milieu du désarroi vouloir rester en Algérie à cause du Soleil.

-Je n'aime pas beaucoup l'Algérie que je vois : l'Algérie des islamistes, de l'arabisation, de la mauvaise gestion. Peu de chose trouve grâce à mes yeux.-Pourquoi rester ici ? - Le soleil [...] Je suis un Méditerranéen. Je me dis surtout que nous avons le devoir de faire changer les choses [...]. Tout est possible et si cela doit se produire en Algérie, j'aimerais bien être là»¹⁶⁰.

Ce soleil et son pouvoir fascinant, nous rappelle un autre auteur natif d'Algérie, Camus, et son désir de donner un sens à la condition humaine. Nous verrons plus tard comment les espaces des deux écrivains se rejoignent. Nonobstant ce pays que les personnages de Sansal désirent étendre par le renouvellement d'un mythe, qui «*n'existe plus*» (VA, 35). Cet espace a changé, vécu bien des traumatismes qu'il est devenu étranger pour sa propre population. Lamia, Yazid ou Si Larbi sont, par contre, loin de se sentir étrangers à la marginalisation imposée par l'espace nouveau et infligé par les circonscriptions étatiques. Rachel, l'un des frères Schiller dans *Le Village de l'Allemand* constate l'étendue de la détérioration.

«Le pays dont ils parlaient avec tant d'émotion et de tempérament n'existe plus. [...] L'authenticité qu'ils regardent comme le pôle Nord de la mémoire encore moins [...] ça dit le

¹⁵⁷ Interview publié dans le journal *Valeurs nouvelles* sous le titre : Mon pays me fait mal, dernière consultation le 13, 01, 2015.

¹⁵⁸ BOUDJEDRA, Rachid, *les contrebandiers de l'Histoire*, Éditions Frantz Fanon, Algérie, 2017, p.86.

¹⁵⁹ *ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

produit de bazar, contrefait, artificiel, et combien dangereux à l'usage. L'Algérie était autre, elle avait sa vie, et déjà il était de notoriété mondiale que ses grands l'avaient saccagée et la préparaient activement à la fin des fins » (VA, 35).

Les textes de Sansal exposent parfois l'Algérie postcoloniale sous l'emprise d'un régime dictatorial à l'Algérie colonisée sous l'emprise des Français. Souvent, le mal est plus dangereux et le temps n'arrange rien. La mise en communication avec l'autre pour un dépassement de soi et du contrôle des autres, est exclue du mouvement accordé. Or, même circonscrit à l'intérieur de cet espace, le mouvement est surveillé. Par conséquent, c'est une condamnation secrète à l'exil des protagonistes en appétit de renouvellement, Yazid « *en restant au pays quand tous le fuyaient dans l'effroi et le grouillement de la misère, [avait] fermé le champ de la nouveauté, et autres accomplissements, il n'était plus temps d'y revenir » (RD, 35).*

Ce pays est une boîte fermée, aux étrangers notamment, Rachel entend « *des chiens par-ci, par-là qui aboient pour rien, il n'y a plus de caravanes depuis longtemps mais comme partout dans ces pays abandonnés des bus osseux qui brimbalent sur des pistes défoncées en fumant comme des diables » (VA, 25).* Loin des grandes villes de ce pays, « *à l'arrière-pays » (VA, 36).* Le mal de vivre est plus persistant, le paysage est vaste, on s'y perdrait dans le vide, « *assommé par la chaleur » (VA, 37),* la peur cisaille les esprits fragiles atteints par la violence des massacres. Plus le chemin ne s'enfonce à travers le « *pays nu »*, plus les « *routes désertes à glacer le sang »* envahissent les paysages, faisant voir un spectacle de désolation totale et donnant lieu à un vide éprouvant. L'Algérie profonde ressemble à l'état d'âme d'un protagoniste qui, souffrant d'amnésie, emprunte une route tortueuse qui mène vers la mémoire occultée. sur ce chemin « *pas un bruit. Seulement le vent qui siffle » (VA, 33).* Ce silence est le souffle des épreuves et des interrogations qui témoignent de l'expérience que ces personnages ont de la terre/ mère-patrie, « *On s'enfonce à travers pistes dans un pays nu, tourmenté, silencieux, qui ouvre sur des horizons interminables. On est aussitôt pris de malaise, on se sent petit, perdu condamné » (VA, 37).*

Quelle vie réserve-t-il à ses personnages? Une existence pénible et assombrie, qui du coup ressemble plus à une mort. C'est un pays maintenu par un sortilège qui enchaîne

à son tour les protagonistes tributaires des limites de la pensée immobile, fossilisée et contrôlée. Tels les fantômes de la maison de Lamia, ils vadrouillent dans la demeure primitive. Or ces personnages expriment le besoin d'être libres dans « une vie de nomades », ou d'un espace « strié », cité plus haut, et donc hétérogène. La poétique de l'espace s'opère alors dans le sens contraire où l'absence d'une terre libre, engage le narrateur au désir de braver les frontières à sa recherche. C'est ce que Michèle Duclos appelle un nomade intellectuel, en parlant de Kenneth White, « *Il faut que le nomade invente une géographie, et, plus fondamentalement, cette densification de la géographie que j'ai appelé géopoétique* »¹⁶¹. Partant de cette esquisse définitoire, la géopoétique est l'acquisition profonde de la terre qui agit comme moteur de réflexion compulsive sous peine de demeurer dans l'immobilisme. Toujours selon Michel Duclos dans son étude consacrée à l'œuvre de White explique davantage la fonction de la géopoétique, il déclare : « *La géographie essaie de mesurer, de fixer et d'encadrer la terre, la géopoétique essaie d'approfondir une expérience de la terre et de la vie sur la terre ou de la vie avec la terre* ». ¹⁶²*Vu du ciel, Sansal cartographie cette terre :*

« *Une oasis poussiéreuse avec des chameaux mal fichus qui traînent leurs bosses d'un puits à l'autre et de musulmans fanatiques, des tueurs de chrétiens qui malmènent des otages, des femmes, des enfants malingres, des AK-47 antédiluviens et des Land Rover de l'âge de pierre. Et vu de Paris, c'est quoi ce bled de malheur, de l'histoire réchauffée, un tel ennui, le djebel avec des femmes et des mioches qui souffrent le martyr, et des mecs sans jambes qui du matin au soir tapent le domino dans les cafés maures, et par-dessus leurs têtes, comme si c'était naturel, des hélicoptères qui pissent en jet continu du plomb fondu, du napalm et des shrapnels. Et des macaques en sentinelle sous les palmiers, genre sous-préfets et autres adjudants, qui se comptent les doigts en scrutant la ligne d'horizon* » (RD, 251).

Il introduit parfois un langage inconnu : l'ironie, agressive et caricaturiste, pour tourner au ridicule les descriptions mensongères de ce lieu monstrueux : « *totallement faux, les femmes n'ont rien à craindre, le pays est civilisé autant que la suède* » (RD,150),

¹⁶¹DUCLOS Michèle, *Kenneth White un nomade intellectuel, poète du monde*, Ellug, Université de Stantal, Grenoble, 2006, p. 263.

¹⁶²ibid, p. 263.

raconte Yazid. Malrich le réduit à un petit village, rien ne le distingue du vide, sa « vérité » dépasse les clichés de la mémoire ou ceux fabriqués par les média :

« Dans mon esprit, peu à peu, le pays s'est réduit au village. Je le voyais ainsi : un vieux bourg d'un vieux conte sorti des mémoires ; ses habitants n'ont pas de noms, pas de visages, ne parlent pas, ne vont nulle part ; je les voyais debout ou accroupis ou allongés sur des nattes ou assis sur des tabourets devant des portes closes ou des murs fissurés ; ils ont le geste lent, un mouvement qui ne vise rien en particulier ; les rues sont étroites, les maisons sont basses, les minarets obliques, les fontaines taries, et le sable étale vertigineusement ses vagues d'un bout à l'autre de l'horizon ; dans le ciel, une fois l'an, des nuages passent tels des pèlerins encapuchonnés qui bredouillent dans le vide, ils ne s'arrêtent pas, ils vont très loin s'immoler dans le soleil ou se jeter dans la mer ; parfois, ils font pénitence au-dessus des têtes et c'est le déluge de la Bible ; je vois des enfants nus filant à toutes jambes, on dirait des ombres enveloppées de poussière, trop vite pour qu'on sache à quoi ils jouent [...] Et plus je me disais que tout cela est un cinéma intérieur, le bric-à-brac de la nostalgie, de l'ignorance, des clichés vus aux infos, et plus le tableau jurait de vérité » (VA, 23).

V. 3.2. La ville, un champ de bataille

La ville, dans les romans de Boualem Sansal telle qu'Alger dans *Harraga* ou *Rue Darwin* ou Rouïba dans *Le serment des barbares* est « en état de siège et de folie » (RD, 120). Cet espace de quête de soi est pareil au pays et à tous les autres paysages où évoluent les personnages. Alger, la villa Aziza¹⁶³, le village de l'Allemand ou Belcourt exercent sur eux un étrange magnétisme d'appel et de répulsion. Certains personnages parcourent ces paysages qui expliquent l'état de malaise et de souffrance en quête de révélations sur l'identité des lieux et des êtres qui autrefois s'y trouvaient.

La ville, à l'instar de ses individus et de tous les autres espaces décrits, est en guerre contre elle-même, contre ses paradoxes et ses absurdités. Alger est le point de départ pour

¹⁶³ La maison de Lamia dans *Harraga* existe dans la réalité selon Boualem Sansal, « c'est la villa Aziza, qui a été aménagée et occupée par l'architecte Fernand Pouillon. Elle a été construite par un officier ottoman. « *Je me suis inspiré de sa structure labyrinthique* », raconte le romancier algérien dans un entretien rapporté par le journal Jeune Afrique sur le désespoir de son pays et la parole donnée aux femmes dans *Harraga*. www.jeuneafrique.com/211723/archives-thematique/tout-ce-que-j-cris-est-vrai, consulté le 30 avril 2017.

un arrêt de temps qui vit dans ses paradoxes. Elle est la ville de la guerre et de la paix, « à vrai dire rien ne les distinguait, ils ont toujours été main dans la main, copains comme cochons bêlants » (RD, 123). Elle survit dans le mensonge comme une cruelle antithèse. Or à Alger, la guerre prend un sens étrange que dans d'autres lieux, en rapport avec un espace vasouillard, la guerre perd toute crédibilité, « ce n'était pas la guerre qui se déroulait » (RD, 123), puisque « la paix ne prend pas ici, ni la guerre qui d'entrée est détournée de ses nobles buts, réconcilier les gens et apporter une paix meilleure. C'est une histoire de géographie mal fichue et de tellurisme » (RD, 123). Une « vraie » guerre ou une guerre « juste » selon l'auteur, est une guerre qui mène à une paix qui réconcilie les hommes, cependant « on ne combattait pas, on assassinait tout bonnement, dans la crasse et la merde [...] les bombes dans les cafés et la gégène dans les caves, ce n'est vraiment pas la guerre » (RD, 124).

La ville telle qu'elle est décrite par l'auteur n'a rien de rassurant. Elle est l'instrument de la mort qui a décimé Cherifa venue d'Oran pour se réfugier. La vulnérabilité des occupants les rend autant coupables que leurs bourreaux, ce sont des « victimes qui meurent toujours deux fois. Et toujours, leurs bourreaux vivent plus longtemps qu'elles » (VDA, 125).

L'homme est à la recherche de sa place dans cet espace qui l'exclut dès sa naissance. Rien ne lui garantit une vie sociale prospère dans cette cité d'exil qui n'est autre que sa ville natale. La déception des personnages de Sansal est grande vis-à-vis de cette altération. Nejib Ouerhani évoque les villes hostiles du Maghreb dans sa thèse *Espace et exil dans la littérature maghrébine de langue française*, il explique cette aversion par la pratique d'une modernisation oppressive qui serait déroutante et à l'origine d'une perte d'identité:

« Les romans maghrébins de langue française rendent rarement compte du côté de la ville ; peut-être parce que les villes d'aujourd'hui sont les lieux où s'affichent de la lumière la plus dure parfois, les problèmes du Maghreb contemporain, avec toutes les difficultés d'un exode rural incontrôlé. Ce qui est sûr, c'est cette hostilité exprimée à l'égard de la ville

*chez certains écrivains due à une modernisation susceptible d'apporter dépersonnalisation et misère morale ».*¹⁶⁴

Les personnages de Sansal sont au courant « *des grands et des petits secrets d'Alger aussi bien que les Renseignements généraux* » (RD, 127), puisque enfants de la ville, « *nous avons attrapé le virus de la politique, et la politique à Alger a toujours été la seule et unique occupation des grands et des petits* » (RD, 127). C'est le lieu de « *force qui se glisse entre le bien et le mal* » et de « *l'inextinguible malédiction des origines* » (RD, 127), elle désigne corruption, solitude et exil, mais aussi des batailles d'enfants entre quartiers, À Alger, l'engagement n'est plus l'expression d'un combat individuel mais l'expression d'une contestation collective de plusieurs communautés, des groupes de cultures différentes qui coexistent tant bien que mal pour un enjeu politique et social que personne ne parvenait à atteindre. Ces tensions lui rappellent un peu les disputes d'enfants entre quartiers. Des confréries et des bandes séparées se forment: « *nous allions de bandes panachées, histoire de brouiller les cartes, mais à la première zizanie la vérité raciale reprenait le dessus et nous nous tapions sur la tête jusqu'à ce que le sang coule* » (RD, 127).

Ce choix d'une ville où se disputent identités, cultures et langues est dû à la complexité et l'étendue profonde du lieu « antique », le reste du pays est dépourvu de profondeur, puisque seule l'Histoire ancestral inexistante dans ces parties éloignées du bled, le procure. Même Oran n'appartient pas au même champ symbolique. C'est pour cette raison qu'Alger demeure le dernier point qui résiste encore. Or ce champ de bataille est sur le point d'être déserté par « *les vrais combattants comme pour les peuples amoureux éternels de noblesse et de poésie* » (RD, 124). Yazid déplore ses frères et sœurs qui décident de quitter le pays après l'enterrement de leur mère pour revenir à l'étranger. Cependant, il préfère qu'ils ne reviennent plus pour s'abstenir à un face-à-face honteux, tant leur ville est déshonorante. Mais alors quelles sont les raisons qui perdurent toujours pour tenir en haleine le combat de ceux qui restent, des générations de protecteurs de l'héritage, « *les raisons qui doivent sacrément compter pour que de père en fils on se batte ainsi* » (RD, 126) ? Le narrateur de *Rue Darwin* voit une certaine poésie dans ce

¹⁶⁴OUERHANI, Nejib, *Espace et exil dans la littérature maghrébine de langue française*, thèse de l'université de Grenoble 3, 1991, p. 27.

combat et les personnages se battent avec leur cœur une cause qu'ils croient juste, Yazid rejoint dans sa rébellion une cause universelle. Pour lui, la guerre « *va et continue de plus belle, comme hier, comme jadis, comme toujours. Il y a un parfum de romantisme et de vérité absolue qui se dégage d'un affrontement si ancien dans le temps [...] on se bat ainsi pour la défense de la vie et de l'humanité* » (RD, 126).

Alger est pour Lamia le lieu de tous les détournements, de viols, d'injustice et de laideur. Le personnage se précipite le soir dans sa maison pour apprécier « *le bonheur, des bains chauds, des odeurs fraîches, des lits moelleux à rêver de mourir dans son sommeil* » (H, 119). Elle échapperait ainsi aux terroristes qui sillonnent la cité maudite, aux agents de police « *fripouilles* », aux voleurs, aux tyrans, aux imams et même à des perceptions plus abstraites qui s'accaparent des lieux tels que le mensonge, l'absurdité et le vide.

« *A l'approche de midi, la circulation avait disparu. Plus effrayant qu'une ville sans baignoires, c'est quoi ? Une vie sans terroristes ?[...] ; ça manquait d'animation ; mais ils avaient en tête des idées pour justifier leur engagement ; lorsqu'une auto se présente dans le champ, ils l'encerclent et dans un bel ensemble la mettent en joue ; clic-clac ; ils tirent une jouissance nerveuse du délire fervent qui agite le corbillard ; puis, longuement, d'un air pointu, toisent les occupants dans le coma avant de procéder à la destruction du véhicule* ». (SB, 185-186).

La ville est perçue comme un endroit sale, non seulement par l'effet d'une surpopulation croissante ou l'implantation d'un modernisme qui met en panne toute vision de clarté ou de bonheur mais par l'ignorance même de cette population factice et inauthentique de sa folie. Les besoins de cette « *populace* » de barbares sont primitifs : « *à Alger, il y a une usine à bouffe par habitant et personne pour débarrasser les rues. Il faut vraiment le vouloir pour mourir de faim par ici mais manger n'est pas tout, on doit aussi vivre propre sur soi. Plus la misère augmente, plus il s'ouvre de gargotes et plus il y a des foules qui mangent sur le pouce* » (H, 118), le constate le narrateur de *Harraga*. La maison de Lamia qui pourtant, comme nous allons le constater plus loin dans notre étude, est souvent peinte de la manière la plus affreuse, mais elle est moins dévoratrice que le pays et ses replis les plus obscurs. Si elle s'affiche comme un refuge pour son âme égarée, la ville d'Alger se presse plus vite que le temps d'effacer toute trace de sa présence.

L'ingénieur diplômé en économie qu'il était surplombe parfois l'écrivain qu'il est devenu. L'auteur, dans tous ces romans, nous rapporte avec stupéfaction l'état économique de son pays. Dans *Harraga*, par exemple, il raconte qu'à Alger, la « ville malade » (H, 39), il existe des paradoxes béhavioristes « à n'y rien comprendre » (H, 118).

« Des marchandages à perdre la foi. Je ne me doutais pas que l'économie de marché vantée par le discours en était là. Tout ce qui se produit dans le monde de loups, de rossignols, de navets et de gadgets scintillants se déverse sur nos marchés et s'arrache à la volée alors même que personne ne travaille et que pas un ne sait d'où lui viennent ses revenus. J'aimerais que les économistes sortent des salons et viennent m'expliquer ça ». (H, 118)

Alger méditerranéenne est un paysage hétéroclite, elle présente « des apparences familières et rassurantes – Méditerranéens nous sommes, et copinons, festoyons à la moindre occasion – se dégageait une impression de clandestinité et d'anonymat qui rendait fou » (RD, 120). Alger finit tout de même par surprendre, « spécialiste du mauvais coup, elle sait cependant aimer son péquin et ne manque jamais, quand celui-ci est au fond de l'abîme, de lui tendre une petite perche » (H, 96). Les personnages de Sansal, comme leur ville, se réclament méditerranéens, ils s'apparentent avec d'autres peuples environnants, des voisins ou des vieux ancêtres dont ils émanent et détiennent parfois le même aspect physique mais certainement pas les mêmes comportements.

« Quand Alger est belle, elle l'est soudainement. Elle prend son monde à contre-pied. Coup de foudre garanti. On la croit à l'agonie ou morte dans la saleté, enterrée dans la poussière, et hop, elle jaillit dans la lumière, foudroie, enjôle, détrousse, viole, enchante [...] La ville se civilise à pas de géant, on s'attend à des magnifiques trouvailles. On aimerait profiter de l'aubaine, obtenir un arrêt sur image, se faire un peu d'optimisme, tirer des plans, mais on la connaît, va, Alger est une traîtresse [...] Alger est une catin elle se donne pour mieux prendre, un mois d'amertume pour cinq minutes de plaisir est son tarif » (H,97-98).

L'auteur évoque la présence des Berbères dont les origines remontent à l'antiquité, mais également des Romains, des Grecs, des Arabes, des Turcs et des Musulmans. Un amas de couleurs, de senteurs, de parlure qui dit toute la richesse de l'espace algérien et ses origines inhomogènes. Néanmoins, chez Sansal, cette hybridité n'a rien de positive, pour Larbi le policier arabe, les Algériens, tous des fous dégénérés, sont « des rejetons

de barbares non identifiés à ce jour; autrement dit des bâtards que tous les riverains de la mer blanche du centre sont en droit de reconnaître en filiation ; hier encore déguenillés comme des épouvantails oubliés dans un champ exposé aux vents» (SB,130). Dans Alger, le désordre règne, il trouble l'esprit des personnages, « à chaque instant du jour ou de la nuit se concentraient toute la hâte et toute la crispation du monde, on ne savait sur quel pied danser ». (RD, 120).

Sur le plan administratif, cette ville est accaparée par de nouveaux brigands, de jeunes recrues sans expériences, tout juste tombés de l'air autonome de l'après indépendance pour cultiver un bricolage administratif sous l'œil attentif des vieux bureaucrates de la période coloniale. C'est l'absence de toute initiative et le maintien d'un ordre absurde.

« Alger du moins, fut accaparée par les uns et les autres comme premiers butins de guerre, et que les résidus, et de sombres caves, sont tombés dans l'escarcelle de l'administration montante qui avec trois clous, une couche de peinture et un néon au plafond pour la lumière, en a fait de vagues antennes administratives où des cohortes de fonctionnaires frais émoulus, mais encore bien sommaires, quoique motivés et dignement encadrés par de vieux gratte-papier de l'époque coloniale très habiles dans l'intrigue et la malversation, venaient se regrouper pour taper le justiciable et tuer le temps » (RD, 118).

Vaincu par l'absurdité du paysage, le personnage de Sansal réprime son âme d'être resté prisonnier de sa ville. L'architecture de cet espace n'est pas en reste, c'est une ville tortueuse et visqueuse, entortillée par l'émigration des villageois : « L'exode rural, qui fut le grand succès de l'époque, a fait d'Alger une misère sans fin, on entre, on sort, puis on disparaît dans un bidonville ou un autre. Ses tentacules ne se comptent pas, ils s'enroulent et se déroulent d'un horizon à l'autre. Où qu'on aille, c'est la même terrible étreinte». (H, 39)

L'être profond qui anime les pulsions internes de ce lieu est profondément composé de plusieurs êtres, et l'unité que l'on veut cohérente n'est qu'un ensemble d'autres unités. La question d'un discours à l'intérieur d'un espace, ou l'inverse, donne lieu à de multiples lectures et entre le discours et l'espace interne ou son référent externe au texte, une relation d'échange réciproque émerge, un aménagement qui s'organise à l'intérieur de la narration ou « un système complexe de relations, d'englobements, et de

correspondances, d'enveloppements et d'isomorphies »¹⁶⁵ nous dit Louis Martin dans *Utopiques : Jeux d'espaces*.

Alger, un espace de communication et de diversité culturelle se décroît avec cet auteur à un ton peu familier, statique et dynamique à la fois. Plus sombre que lumineuse, la corrélation culminante de cet espace s'avère chez Sansal esthétique certes, mais diffamatrice. Nous retrouverons cette corrélation entre l'espace et le temps chez Mikhaïl Bakhtine sous le nom de « Chronotope », elle est étalée dans son étude : *Esthétique et théorie du roman*, et « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »¹⁶⁶.

La dimension identitaire, historique ou rationnel finissent par se perdre dans la complexité de cet être qui est l'espace d'une ville pour ne laisser place qu'à une seule dimension constante qui est d'ordre émotionnel et poétique.

Si Larbi, Lamia, Rachel, Malrich ou Yazid questionnent le lieu de leur existence et refusent de l'accepter tel quel. Pour cet engagement, le personnage citadin devrait payer de sa personne. Yazid, comme les autres personnages dans leur terrible quête des espaces antiques, en faisant exécuter un vœu de l'au-delà, il se condamne à une terrible fin.

« Eh bien, va, retourne à la rue Darwin [...] Le sens de ce message n'avait cessé de me turlupiner. C'était un acouphène, l'effet du stress, me disais-je, mais peut-être était-ce un message de maman. Ou je ne sais qui [...] Ou je ne sais quoi. J'étais ému, j'en ai eu la chair de poule [...] En buvant mon café m'est venue l'intuition que les conséquences de ce pèlerinage seraient immenses, que ma vie serait transformée » (RD, 34).

Ce type d'association entre le l'espace, le réel et la fiction nous emmène à un autre paysage, celui du village, ou du milieu rural. Les villages dans les romans de Sansal, sont relégués généralement à l'arrière-plan. Ils sont considérés d'une importance moindre et négligeable pour la représentation de la société algérienne, Tout se passe dans les villes, les mutations architecturales, les modifications sociales, les bouleversements économiques. Comme dans « le réel », les villages sont ignorés. Ces espaces font surface que pour accentuer l'effet d'abondant et d'éloignement que ressentent la population

¹⁶⁵LOUIS, Martin, *Utopiques, jeux d'espace*, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1973, p. 54.

¹⁶⁶TOURSEL Nadine, VASSVIÈRE Jacques, *Littérature textes théoriques et critiques*, Armon Colin, 2008, p. 204.

algérienne. Poussiéreux, sales, isolés, ils sont abandonnés par le pouvoir central. L'Histoire, si autrefois les mettait en exergue pour leur rôle dans la guerre de libération contre le colonialisme français, aujourd'hui, dans les romans de Sansal, ils peinent à refaire surface et témoignent d'une Algérie contemporaine repliée sur ses villes.

II.3.3. Le village, au retour des sources

Dès l'instant où l'homme accomplit son premier pas vers l'exil comme *Habel* de Mohamed Dib, le village cesse de lui appartenir, reflétant le passage d'une société épanouie à une société déracinée. Sansal refuse d'entretenir une relation d'emballage pour l'espace agraire tout comme pour les villes. Une scission entre force centrale et éveils périphériques serait la véritable énergie d'un dynamisme profitable à l'espace figé. Or, « *cette portion de la nation qui est notre village* » (RD, 116), est selon l'auteur, prédestiné à l'immobilité, c'est « *une terre conçue pour être vide, elle ne supporte l'homme que le temps de trouver le moyen de s'en débarrasser* » (VA, 38). Elle est une terre plus abstraite par rapport à la société industrialisée que représente la capitale ou les autres grandes villes d'Algérie. Indéniablement représentés, même pour le roman qui porte le nom d'un de ces villages reculés en voie de dissolution : *Le village de l'Allemand*, l'auteur minimise à l'extrême la représentation dépréciative de cet espace figé, pourtant indiqué comme « réel » dans ses interviews. Sansal, préférant insister sur les faits et leurs référents, faisant émerger un nouveau parallèle idéologique disposé pour être exploité plus tard par les sciences politiques et l'Histoire, ne s'attarde guère à lui trouver des ressources. C'est un espace voué à la stagnation paralysante, « *Avare et insignifiant* », l'auteur croit « *que dans les siècles des siècles il sera égal à lui-même* » car « *Les villages ne changent pas parce qu'une guerre est passé sur leurs corps, ils ne cèdent pas à la tentation de la nouveauté, au plaisir de la nécessité* » (RD, 115). Voici ce que raconte Yazid à propos de son village :

« *Du village, je n'ai rien à attendre. Il était ainsi au commencement [...] Ils ont l'habitude, ils ont toujours été sur le chemin de la guerre, ils les ont toutes vues passer, marchant d'un pas vers la grande ville, soudards en tête et pillards en queue, c'est là que les seigneurs ont leurs quartier [...] à chacun, ils disent ce*

qu'il veut entendre et lui offre de cœur spontané ce qu'ils n'ont pas eu le temps de dissimuler. La guerre d'Algérie au village, c'était ça [...] jamais villageois nulle part n'a trahi les siens, chacun tient son rôle et veille [...] et s'ils se lèvent contre le seigneur, ils le font ensemble, pour que chacun à la fin ait sa part ». (RD, 115-116).

Du village, le narrateur n'espère aucun signe de changement puisqu'« *Il était ainsi au commencement* » (RD, 115) et que « *la même histoire survivra plusieurs fois* » (RD, 116). Et pourtant les personnages y sont nés et gardent des souvenirs d'une enfance heureuse imprimée profondément dans leur mémoire. Cette fois c'est Malrich qui parle de son village dans *Le village de l'Allemand*:

« Mon Dieu, dire que je suis né ici, si loin de tout ! Ain Deb, la source de l'âne, n'est sur aucune carte. On ne peut même pas croire qu'on puisse tomber dessus par hasard, il n'est pas une de raison au monde qui expliquerait la présence d'un homme dans les parages. On l'admettrait pas même pour un égaré ou un fuyard » (VA, 37).

Étant plus grand, c'est un endroit qu'on fuit pour espérer retrouver la vie, un jour la mère de Yazid abandonne son vieux village de montagnes pour retrouver la ville. Le village est selon l'auteur, perçu comme une prison qui détient les secrets ancestrales, le lieu des origines qui aux yeux des enfants de Faroudja, partis à l'étranger pour retrouver leur liberté, devrait rester barricadé et oublié puisqu'il est déjà mort. Yazid raconte : « *je devais me tenir à cette limite qu'elle a posée une fois pour toutes, depuis ce jour où elle-même s'était évadée du village. Pour des hommes et des femmes libres, le mot prison ne signifie pas grand-chose* » (RD, 251).

Quant aux villageois, n'affectionnant pas la distinction entre le bien et le mal, ils sont « *hypocrites* » et froussards qui « *ne produisent rien, sauf des spermatozoïdes et des déficits* » (SB, 346). Ils préfèrent souvent agir en groupe, sans soumettre leurs choix à la réflexion pour amoindrir les efforts. Ils ont appris à acquiescer la volonté du seigneur, lui être fidèle sans faire abstraction à songer comme des inavouables charognards au gain qu'il leur reviendrait indubitablement si ce seigneur venait à disparaître. Lâches et sournois, ils détestent prendre des risques ou mener leurs vies en main. Les habitudes commandent leurs agissements et continuent à régler leurs pensées instinctives. Vulnérables villageois ou véritables criminels, ils ont l'habitude de l'enfer dans lequel ils subsistent, ils en sont même les alliés, pourtant, « *plus que d'autres, ils ont le droit de se*

donner des chances de s'en sortir, ils se seraient tirés ailleurs aussi vite que possible » (VA, 37), pense Malrich. C'est ainsi que le narrateur du Village de l'Allemand les voit :

« Ils ont toujours étaient sur le chemin de la guerre, ils les ont toutes vues passer, marchant d'un bon pas vers la grande ville, soudards en tête et pillards en queue, c'est là que les seigneurs ont leurs quartiers, c'est avec eux qu'il faut s'entendre. Ils ont appris à sentir le vent à faire le dos rond, à chacun ils disent ce qu'il veut entendre et ils lui offrent de cœur spontané ce qu'ils n'ont pas eu le temps de dissimuler. La guerre d'Algérie au village, c'était ça, des gens qui humaient l'air et faisaient le dos rond, des gens qui murmuraient dans les rues et d'autres, les mêmes, un autre jour, qui acclamait le soleil sur la place centrale [...] Jamais villageois nulle part n'a trahi les siens, chacun tient son rôle et veille à ce que le voisin joue sa partie à la bonne mesure, ils le font ensemble, afin que personne ne souffre de quoi que ce soit, de ses remords ou du regard des autres, et s'ils se lèvent contre le seigneur, ils le font ensemble, pour que chacun à la fin ait la même part » (RD, 116) .

Cet espace ne subsiste que pour dégager l'odeur de la mort, il a été depuis toujours abandonné par ses dirigeants.

« A l'entrée de chaque village, un barrage de gendarmerie. On était pointé à la mitrailleuse lourde, on nous intimait l'ordre de couper le contact, de sortir les bras en l'air [...] Jamais voyage ne fut plus haletant, alors même que nous ne vîmes que de braves gendarmes et de bons militaires aussi apeurés les uns que les autres » (VA, 34).

Avec une géographie et une histoire très différentes de celles des villes, certains signes indiquaient néanmoins la présence d'un espoir au passé où « *la vie battait son plein* » (RD, 67). A présent, rares sont les moments de quiétude en dépit du « vide » et de la désertion des habitants. Quant à la jeune génération, elle est laissée aux mains des terroristes qui recrutent continuellement de nouveaux candidats à la mort.

En revanche, toute une conceptualisation identitaire continue à disparaître, cette suppression coexistera avec l'appauvrissement culturel et économique du monde rural. A l'ouest du pays, un autre romancier algérien contemporain Kamel Daoud évoque son village natal Aboukir, étrangement baigné dans l'illettrisme de ses habitants comme celui de Sansal :

« [Ils] tournent en rond sans le savoir, s'abîment en prenant de l'âge et finissent par se marier jeunes et par se goinfrer jusqu'à la maladie. La seule consolation à leur sort est la somnolence ou le paradis après la mort qu'ils peuplent avec leurs rêves »¹⁶⁷.

Kamel Daoud remue aussi les consciences autour des villages et de leurs croyances. Toutes ses descriptions sont à connotations haineuses. À « visage hypocrite », le village est « entouré d'une vingtaine de douars où les mariages endogènes entretiennent un même vieux nom pour tous et assurent la transmission des prénoms des morts aux nouveau-nés. La colline familiale est le lieu du naufrage. »¹⁶⁸. Dans un monde qui se lit comme dans « une page froissée »¹⁶⁹, le narrateur de *Zabor ou les psaumes* parle d'un villageois qui confond « la tendresse et l'enterrement. Ou la mort et l'apesanteur. Ou le rêve et le dénouement »¹⁷⁰. Il situe la commune « très loin dans le dos des montagnes, entre les figuiers et le désert »¹⁷¹. Il évoque les raisons de son combat comme pour les personnages de Sansal qui s'investissent d'une mission: sauver le village de la mort, avec le personnage de Kamel Daoud c'est avec l'écriture qu'il compte y procéder, « là, je suis au cœur du rite. Complètement absorbé et consacré à la lutte. J'y crois profondément. Sans cela, que vaut ma vie dans ce lieu et qu'est-ce que ces vies autour de moi? L'univers est soit une moquerie, soit une énigme ». ¹⁷²

Dans les souvenirs du personnage de Sansal, le village n'a pas toujours été « vainement épuisé à vouloir s'enraciner dans les hauteurs » (VA, 40), Malrich se rappelle d'un village autrefois grand et radieux: « j'avais trouvé dans un coin de ma tête le souvenir d'un grand village pimpant et joyeux, trônant au sommet d'une montagne, qui jetait goulûment ses tentacules vers le contrebas, et j'avais sous les yeux un spectacle désolant de vérité » (VA, 40). Ces conditions précèdent l'avènement du chaos ou la fin du monde. Contrairement au village, les villes demeurent le seul espace susceptible de laisser émerger une identité propre mais occultée du présent, nous évoquerons plus loin les linéatures de cette identité. Bien qu'elle soit l'espace où « la mort rode » (RD, 120),

¹⁶⁷DAOUD, Kamel, *Zabor ou les psaumes*, Editions Barzakh, Actes Sud, Alger, 2017, p.13.

¹⁶⁸*Ibid.*, p.79.

¹⁶⁹*Ibid.*, p.40.

¹⁷⁰*Ibid.*, p. 52.

¹⁷¹*Ibid.*, p.65.

¹⁷²*Ibid.*, p.10.

la ville est le lieu de toutes les contradictions où « *se jouait quelque chapitre grandiose et maléfique d'une histoire sans fin [...] tout était tragique et passionné, brutal et trompeur, fascinant et rebutant, essentiel et insignifiant, mystérieux et tellement lamentable au bout du compte* » (RD, 120). En revanche, au village, le personnage est seul, « *seul comme personne au monde* (VDA, 113). Le sentiment de solitude s'accroît dans le village et l'écho de l'isolement du sujet est amplifié par l'abandon du vaste territoire.

VI. 3.4. Le quartier, à la croisée des chemins

Le narrateur de Rue Darwin dévoile sa désolation à la vue de son vieux quartier où il a grandi, « *à Belcourt, à rue Darwin [...] le plus beau quartier du monde, un invraisemblable capharnaïm, une Babel des temps modernes qui pouvait accueillir tous les pauvres du monde et leur donner assez à rêver* » (RD, 81). Devenu méconnaissable avec le temps, à cause de « *ce manquement qui est venu tout effacer* » (RD, 81), le narrateur a du mal à expliquer à ses frères et sœurs une pareille métamorphose, eux qui résident tous à l'étranger depuis plusieurs décennies. En revanche, cette altération reste inexplicable même pour lui. Les changements qui se sont succédé devant les yeux de Yazid depuis son aménagement dans le quartier Belcourt, restent déroutantes et le laissent pantois tant ils ont été rapides.

Exilé dans son passé, le personnage partage sa solitude avec sa mère. De sa mémoire, il remonte les traces des origines. Or, mourante, sa mère le renvoie à la rue de son enfance, « *je l'ai entendu comme un appel de l'au-delà : «Va, retourne à la rue Darwin», j'en ai eu la chair de poule* » (RD, 17). Arrivé là-bas, il déplore l'état des lieux avec dérision: « *De tout l'ancien peuple de Belcourt, il ne restait personne. Ou de vagues survivants, des vieux souvenirs particulièrement abimés, des Robinson Crusoé échoués sur une île peuplée d'étrangers, surpeuplée je dirais* » (RD, 255).

Le quartier Belcourt permet d'entreprendre ce retour sur le chemin du passé puisque « *l'heure du rendez-vous était arrivée* » (RD, 19). C'est une autre manière de parcourir l'espace et le temps que de fixer un rendez-vous à Alger dans la vieille maison familiale de la rue Darwin, « *Mounia voyant ses frères réunis depuis tant d'années de séparation annonça en souriant : Maintenant que nous sommes réunis, le drame peut commencer* » (RD.21). Ce voyage, Yazid s'engage à l'accomplir dans une étrange quête de soi qui

n'aboutit qu'à un égarement encore plus cruel : « Sédentaire, je l'étais moi-même, mais comme quelqu'un qui ne sait où aller, que faire de sa vie et par où s'échapper » (RD, 186). Sa famille expérimente pour la première fois la rencontre ultime, celle de l'espace originel mais elle n'ignore pas ce que ce choix désigne de cruel: « *rester au bled* » sans âme, vivre avec l'ombre de soi et « *un vieux souvenir d'une époque lointaine, d'un autre monde* » (RD, 22). Belcourt est le quartier à double aspects, le premier éblouissant : celui des souvenirs d'enfance et de la mémoire, le second obscur, celui de tout le reste, c'est-à-dire, le présent des citadins et leurs tourments, les remords, le mensonge. Ici comme ailleurs, Boualem Sansal nous raconte l'éternel retour aux origines. Les zones d'oubli peuplées de fantômes du passé se bousculent à la surface de la mémoire :

« Ce que je voulais taire et que j'ai réussi à effacer de ma mémoire, je le savais, je l'ai toujours su, au détail près, et c'est parce que je le savais que j'ai réussi à ne jamais y penser. Il n'y a pas d'oubli sans une vraie mémoire des choses. On s'organise, on s'arrange, on enfouit, c'est tout » (RD.35).

Belcourt est selon l'auteur, un curieux croisement d'un passé glorieux et d'un présent regrettable, « *puis il y eut Belcourt. Là, point d'avarice ou de petitesse, la vie battait son plein. Et la mort n'était pas en reste, elle gagnait même à tous les coups. On se rendait vite compte* » (RD, 65). A cet endroit, l'ancienne rue où habitait Camus dont nous soulignons la représentation imaginaire d'un espace à caractère orientaliste, la nostalgie est grande et le constat d'un déclin n'est que plus lamentable, un crime a été commis et l'histoire ainsi entravée. Un des deux narrateurs/personnage dans *Le village de l'Allemand* dira : « *Je ne puis refaire l'histoire* » (VA, 137), Malrich constatera que dans la négation de la « réalité », l'horreur n'est pas un paramètre marginal de l'expérience, elle en est le cœur.

Le concept de géopoétique semble donc revenir avec force pour le sixième roman de Boualem Sansal *Rue Darwin*, puisqu'il s'agit d'une mise en perspective d'une relation spatio-temporelle d'un quartier populaire prisonnier de ses protagonistes tout en les détenant en otage : « *Comme tous les quartiers populaires du monde, Belcourt était l'otage des siens. Ou l'inverse, on ne sait, à ce degré d'intimité les frontières sont abolies, l'identité de l'un apparaît sur le visage de l'autre et vice-versa* » (RD, 255).

Aujourd'hui forteresse, le quartier tolère mal la présence des étrangers ni des siens d'ailleurs :

« Ils n'aiment pas qu'on viennent roder chez eux et les surprendre dans leur dénuement. L'étranger n'est pas le bienvenu. De mon temps, on le serrait aux épaules sitôt repéré dans le secteur [...] on le reconduisait à la frontière. "Le bonjour chez toi l'ami, et Dieu te garde à tes enfants." On trouvait normal et gratifiant d'être charitable avec les imbéciles ? Et dans la conversation entre hommes du quartier, dans la tiédeur vespérale, on se flattait d'avoir évité à ces spécimens ambulants, de pauvres égarés, bien des surprises dans notre coupe-gorge [...] " dans le quartier, tu ne tueras ni ne voleras point " en était le premier, on le savait et on l'approuvait avec bonheur et orgueil. C'était la vieille et inlassable histoire des bonnes âmes qui s'élèvent sur la religion et leurs vauriens. La morale trouée de l'un et le dithyrambe galvaudé de l'autre font l'hypocrisie générale » (RD, 76).

Le quartier s'est abîmé dans le temps qui ne reconnaît plus les siens, à l'image du pays tout entier ou de la ville; vivre et mourir se confondent dans un silence sans fin, tout à disparu, *« le quartier a changé de peuple plusieurs fois depuis ce temps, c'est à ne pas se retrouver soi-même. Les mutations ont été menées au canon, les plus rapides ont changé d'air. Les traînards ont pris sur la tête. Pas d'accalmie, pas de pitié » (H, 39).* Vient alors *« le temps de déterrer les morts » (RD, 35)* et remuer les souvenirs, *« la réalité les a vite balayés, rien ne cadrait » (VA, 40).*

II.3.3. La maison, l'espace maternel et onirique

Même dans ses représentations les plus conformes à la réalité, au référent, un roman reste toujours fictif. Les paysages, les noms ou les personnages, l'intrigue ou le discours, résultent tous d'un travail de conception abstraite de la réalité. Cette imprégnation à une présence physique permet à l'auteur de matérialiser son œuvre fictive et la rendre conforme à son dérivé réel. Dans *Harraga* l'impression du « vrai » est inébranlable, mais ce sentiment est éphémère et ne dure qu'un court moment de lecture. Quelques pages seulement et le récit perd aussitôt ses attaches au « réel », il évolue en une fiction allégorique et poétique. La maison de Lamia est au centre d'un univers « *malade* ». Avec ses recoins sinistres, elle semble plus devenir une anti-maison qu'une image de confort

où il semble bon à vivre. Même si l'auteur affirme avoir écrit, quelque part, une histoire vraie¹⁷³, des indications comme l'apparition des spectres et des revenants affermissent très vite ce sentiment d'encrage second à l'imagination. Il parle souvent d'une perception spatiale, comme fenêtres ouvertes sur un monde absent, chambres secrètes ou portes obscures, pour désigner des perceptions non spatiales comme la peur des morts-vivants, du mensonge ou de la captivité. A l'instant même où le premier fantôme, l'esprit d'un ancien habitant de la vieille demeure apparaît, la conception première d'une fiction réaliste cesse d'exister, le symbole surplombe l'imaginaire. Les vivants se mêlent aux morts et les murs de la maison parlent muettement au personnage emprisonné entre leurs entrailles, ils prennent des formes étranges et accompagnent les états d'âme de la propriétaire. Lamia est seule confrontée à ses peurs, exilée dans sa solitude et son abri, pourtant dehors, elle est étrangère et tout lui recommande de s'y cloîtrer, de se laisser emprisonner bien loin de la violence et de l'incertitude de l'espace externe et du temps moderne.

« Ce n'est pas tant cette histoire qui m'a acculée à la solitude. Il y a qui, autour de nous noircit chaque jour un peu plus [...] nous soulève le cœur et l'âme. Il y a ce qui hurle, violente et assassine. Il y a par-dessus tout ces vérités inébranlables, ces certitudes terrifiantes, ces prisons obscures qui avalent [...] Et il y a la reste, Et il y a les gens dans leur face-à-face monstrueux, ceux qui abusent en haussant le menton et ceux qui subissent en baissant la tête » (H, 98).

Un effet de métonymie s'opère dans l'écriture de Sansal mais la représentation n'est pas troublante pour autant. L'auteur éternise l'image de l'être angoissé et anxieux avec la description d'un espace hors-norme, de paysages baroques et de personnages fantomatiques. C'est à partir de ces représentations symboliques qui renvoient par analogie à l'état d'âme du personnage, que le lecteur s'aperçoit du paysage interne et de l'état d'esprit des protagonistes sansaliens. Une peinture chaotique

¹⁷³ Boualem Sansal dans un entretien publié dans le journal Jeune Afrique à propos de *Harraga*, reconnaît que dans un sens tout ce qu'il raconte est vrai. « J.A.I. : *Lamia existe-t-elle ? Vous écrivez en tête de l'ouvrage que l'histoire « est véridique, les noms, les dates, les lieux »*, mais vous ajoutez, quelques lignes plus loin, que « *les gens du livre ne savent jamais distinguer le réel de l'imaginaire* ». Alors, qu'en est-il ? B.S. : *Lamia et Chérifa existent. Soeur Anne existe. Le couvent existe. L'histoire s'est déroulée comme je la décris. Je connais l'homme qui a engrossé Chérifa[...] Je ne peux écrire que sur la réalité. Je n'ai pas d'imagination. En ce sens, tout ce que j'écris est vrai.* », www.jeuneafrique.com/211723/archives-thematique/tout-ce-que-j-cris-est-vrai/, consulté le 14/06/2016.

d'une maison en ruine peuplée de fantômes se mêle à l'anarchie et traduit la perception du désarroi de cette femme. L'ambition d'une écriture inspirée par le foisonnement du « réel » et du fantastique conduit le lecteur vers des sentiers embrouillés et une stratégie scripturale interprétée par une volonté de perturber le décryptage et agiter la lisibilité. Les descriptions de l'auteur de la maison de Lamia qui n'est autre que l'espace algérien, mises au service d'un sens tantôt exhibé tantôt dissimulé derrière les connotations symboliques, interpellent le lecteur et l'interroge crûment.

La maison détermine l'orientation thématique de *Harraga*, un récit psychologique qui se déroule dans un lieu de tourments. Cet espace constitue le lieu d'une méditation interne par rapport à laquelle s'effectue l'identité recherchée à travers le temps. En s'imprégnant du réel, le discours du narrateur s'inscrit entre le symbolique et l'imaginaire en faisant appel parfois au fantastique. Le lecteur est astreint de s'interroger sans trêve sur l'existence « réelle » de cet espace allégorique et ses origines. Le paysage est dépaysant, Lamia se cherche autour des vestiges d'un passé perdu et se perd souvent dans les caves et les dédales de cette vieille demeure. Comme la ville ou le quartier, la maison a changé de population avec chaque vague d'étrangers. Leur lot de souvenirs et de « résidus » modifie l'aspect du tableau. On y rajoute « *ce qui manque, ce qui disparaît, ce qui déglingue, ce qui est en vain, ce qui ne sert à rien, ce qui ennuie* » (H, 98). Kamel Daoud, de son côté, tient un rapport ambigu à l'espace de ses origines. Né à Aboukir, un petit village au nord-ouest de l'Algérie, les frontières du territoire de son enfance tiennent à sa mémoire aplatit par l'écriture, autrement dit, si ce village existe encore, selon le narrateur de son roman *Zabor ou les psaumes*, et si ses habitants continuent à y vivre, c'est parce que leurs représentations symboliques perdurent dans l'imaginaire scriptural de l'auteur. Daoud comme Sansal réattribue à la maison sa dimension poétique : « *C'est une vieille bâtisse [...] C'est là qu'a pris pied l'un de mes ancêtres, père de la première tribu qui a élu domicile sur cette terre, hors du village, à l'époque des colons, et en a gardé la peur d'en descendre, la volonté de vivre discrètement dans le dos du monde et les manières sommaires de personnages secondaires* ». ¹⁷⁴

Dans un lieu qu'elle décrit comme une impénétrable et sombre énigme, Lamia vit pourtant l'aventure de sa vie entre les murs de cet espace. Elle fait des rencontres

¹⁷⁴DAOUD, Kamel, *Zabor ou les psaumes*, op.cit. , p.165.

mystérieuses, connaît d'autres personnages venus de l'au-delà, découvre des endroits originaux et des lieux secrets jusqu'ici inexplorés. Elle se mobilise pour une cause en cherchant ses alibis dans les souvenirs d'enfance. Des souvenirs « antédiluviens » surgissent des murs et des galeries souterraines. Ils font surface à travers les empreintes du passé abandonnés par les anciens habitants prisonniers de sa mémoire et qui reviennent revendiquer leur héritage et secouer des souvenirs liés à leur vieille demeure détériorée par le temps et les stigmates de leur succession.

Les caves, les niches, les greniers, les placards, les angles sombres et les couloirs serpentés encombrant ce lieu au point où Lamia ne semble pas pouvoir tous les localiser. Propriétaire, elle ignore sa maison. Elle continue à en découvrir et aboutit parfois accidentellement à des chambres secrètes jamais exposées auparavant. C'est une poésie du réel réalisée par une optique symbolique. Un soudain relief inattendu du psychisme de l'être habité s'étend avec les tentacules dissimulés de l'être qui abrite. Ces métaphores et ces images de variation de lumière, d'atmosphère et d'ombres entrent dans une symbolique d'émotions qui régissent l'état d'âme d'un espace comme d'une personne. Les souvenirs enfouis dans les coins et les recoins obscurs de la maison mémoire, dessinent les pénombres sombres de l'inconscient humain et de sa mémoire. Tel un horizon fermé, la maison reste cependant gorgée d'ouvertures discrètes et imperceptibles au premier regard. Marcel Proust y reconnaît la part de souvenirs et des secrets qui nous appartiennent sans que nous puissions pour autant les parcourir seul sans une aide extérieure à l'image d'une maison dont nous sommes prioritaires sans pour autant élucider tous ses mystères :

« Si nos souvenirs sont bien à nous, c'est à la façon de ces propriétés qui ont des petites portes cachées que nous-mêmes souvent ne connaissons pas et que quelqu'un du voisinage nous ouvre, si bien que par un côté du moins où cela ne nous est pas encore arrivé, nous nous trouvons rentrés chez nous »¹⁷⁵.

Lamia fouille à l'intérieur de cet être à la recherche des repères, de ces quelques parties qu'elle ignore et qui restent impénétrables. Elle se cherche elle-même dans l'origine de sa demeure. Un voyage à l'intérieur d'un *je* puisqu' « on ne voyage jamais qu'en soi » (*H*, 187). Or, l'Histoire convertie aux désirs des hommes enferme la vérité ou

¹⁷⁵PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, édition de la Pléiade, 1987-1989, vol IV, p. 76.

la condamne à l'incertitude. L'espace du médecin recèle des secrets et ne révèle pas toute son identité. Pour reprendre sa quête, ce personnage doit revenir à la maison familiale hantée encore inaccessible et d'où il raconte ses péripéties. Il y retourne alors en urgence chaque fin de journée pour l'explorer: «*j'ai [...] ma maison que je n'ai pas fini d'explorer* » (H, 14).

Ce vieux bâti plus vénérable que jamais n'est d'autre que l'Algérie, autrefois lieu de convoitise et d'émigration. Les craintes de ses habitants se croient de jour en jour de peur que le foyer vétuste ne s'effondre par l'Histoire non assumée, une métaphore filée que l'auteur emploie tout au long de son roman *Harraga*. Il est plus aisé ainsi de décrire les remparts qui barricadent que de parler de frontières virtuelles. «*[...] Étrangère dans le pays et pourtant enracinée dans ses murs* » (H, 74), ces lisières immobilisent le médecin pédiatre sans pour autant l'attiser à le quitter, Dans d'autres textes comme dans *Le village de l'Allemand*, l'auteur évoque la même allégorie d'une maison qui n'offre guère le confort d'une demeure, pire, elle est dangereuse et meurtrière : «*ma maison s'est écroulée et la peine m'accable et je ne sais pas pourquoi, mon père ne m'a rien dit* » (VA, 114). C'est dans cette maison que ses parents ont retrouvés la mort, assassinés sauvagement avec tous les habitants du village par des terroristes. L'auteur prévoit d'évoquer un sujet «réel» mais dans un ornement allégorique qui met cependant en avant davantage de détails réalistes que d'accessoires symboliques.

La maison de Lamia est aussi une personnification de l'asile qui abrite le ventre d'une mère et qui s'étend beaucoup plus ensuite vers l'image d'une maison d'arrêt qui emprisonne toute possibilité d'action de l'être abrité. Lamia la voit bouger par moment puisqu'elle subit ses regards qui la surveillent. Cet endroit guette ses moindres faits et gestes et l'immobilise entre les murs d'un héritage ancestral. Même propriétaire des lieux, elle n'est pas en mesure d'accéder à tous ses énigmes. Les esprits qui la possèdent et l'Histoire qu'elle renferme lui sont pourtant familiers, elle reconnaît les fantômes par leurs noms. Mais ils refusent cependant de l'inscrire dans leur filiation, de lui abandonner les lieux. «*Posséder une maison, c'est être inscrit dans une lignée*»¹⁷⁶, explique pourtant Dominique Meyer-Bolzinger, dans son article, *La maison : un lieu de*

¹⁷⁶MEYER-BOLZINGER, Dominique, *La maison : un lieu de mémoire ?* «*Hal, archives ouvertes.fr*», <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01080790/document>, consulté le 06/12/2016.

mémoire ? L'espace lui échappe, elle croit tout connaître sur l'origine des lieux, grâce aux descriptions détaillées de tous ses aspects pittoresques, elle est néanmoins surprise par l'apparition des ombres inconnues et des petites portes secrètes qui mènent vers des pièces enfouis ou des passages sombres. La maison, lieu d'investigation, reste à découvrir. La pédiatre explique comment fillette descendue de son village natal situé dans les hauteurs montagneuses de la Kabylie, elle est devenue un jour propriétaire de cette grande maison:

« Mes parents descendus de la Haute Kabylie au lendemain de l'indépendance, et aussi des amis, des alliés, hébergés un temps, et quelques inconnus furtifs qui sont venus en ces années de plomb où l'honneur volait bas [...] La maison est grande, nous étions petits, peu aguerris, beaucoup de choses nous ont échappé »(H, 27).

A l'évidence, ici la poétique de la maison, une construction antique surexploitée rejoint l'écriture d'alliage étrange entre l'état de lieu et l'état d'âme des personnages. Pas uniquement, nous retrouvons également les marques du temps à travers les caprices de la vieille bâtisse et son rapport à l'Histoire. L'espace est figé parce que le temps est aux souvenirs qui ne surgissent que dans l'isolement, c'est-à-dire quand le personnage sombre seul dans ses rêves et ses moments de transe ou de folie. Apparaissent ainsi des fantômes, des présences pacifiques qui parcourent la maison en traversant les murs. On entend des claquements de portes, des bruits étranges, des horloges qui se fixe. La maison, outre les tourments d'un passé accablant qui s'immortalise, elle est constamment menacée par les incertitudes du présent et les dangers qui la guette d'un prochain futur. Lamia s'aperçoit qu' « *Aucun gouffre n'est assez profond pour réveiller le bon rêveur* » (H, 102).

C'est dans cette espace de solitude, solitude de jouissance et de souffrance, redoutable et convoitée en même temps, que les rêves d'enfance de Lamia ressurgissent. C'est un espace protecteur qui enveloppe des souvenirs tout en incarnant son désir de se délester de ses charges avant qu'elle ne s'effondre. La maison est à l'image de Lamia, elle est solitaire, vieille, abandonnée, seuls les souvenirs « des siens » perdus comme ceux d'une enfance heureuse peuvent la tenir encore en haleine et accompagner sa solitude.

« Ma vie s'était réduite à rien, pas grand-chose [...] puis elle s'est arrêtée comme l'horloge du vestibule s'est tue à la disparition

des siens. Mon temps à moi [...] prend un peu de mon enfance, heureuse mais inachevée [...] un peu de ce que je rêve. Je me suis arrangé un mode de vie qui ne tient ni à l'argent ni de l'encens, pas de religion, pas de bazar [...] je suis sourde aux avances et bien accrochée à mon ouvrage. La solitude est mon bouclier » (H, 65).

Au personnage principal de Sansal manque la reconnaissance des origines. Il ressent alors le besoin d'inventer les morts, de les inviter parmi les vivants et d'accorder aux esprits la légitimité d'une présence qui permettra de les rendre visibles avant de les libérer des lieux qu'ils hantent dans la clandestinité. La maison abrite et protège les désirs délogés de cette femme. Cependant, espace de protection, ces intrusions rendent toute intimité illusoire.

« Dure est la solitude pour qui n'est pas armé jusqu'aux dents. Moi j'ai appris à en tirer le meilleur, je sais remplir mes jours avec rien du silence, des rêves [...] J'ai une fenêtre sur le temps, je sais naviguer dans ses recoins secrets et m'arrimer à ses rivages incertains »(H, 123).

La maison onirique de Lamia qui s'apparente à l'étrangeté et à la poésie, prête à confusion quant au désir de ce personnage de demeurer prisonnière de ses frontières ou au contraire s'échapper à la recherche d'un autre refuge, ce qui est une recommandation lorsque la maison protectrice d'une main maternelle semble soudain vouloir s'effondrer complètement sur ses occupants.

Partie III

La transgressivité dans l'œuvre de Boualem

Sansal

Chapitre I

Transversalité des espaces hétérogènes dans l'identité algérienne

Introduction

Cette troisième partie mettra en avant la notion de « transgressivité » développée par Bertrand Westphal dans le deuxième chapitre de son ouvrage théorique *Géocritique : espace, réel, fiction*. Après un premier chapitre consacré à positionner sa nouvelle méthode de recherche dans une « spatio-temporalité » postmoderne, la « transgressivité » est l'une des prémisses de l'approche géocritique. Elle est selon son concepteur, la dimension multiple et hétérogène de l'espace postmoderne. Elle offre une représentation de l'espace non seulement dans la littérature, mais aussi dans l'interaction entre la représentation fictive et le réel. Dans un espace qui paraît clos, uniforme, Sansal tend à ouvrir des perceptions multiples de lectures, de transpercer des micro-organismes qui existent antérieurement mais dans le déni et l'ignorance officielle. C'est par définition le sens même du mot transgressé qui est à « *l'origine spatiale* » en langue latine d'après des précisions apportées par Bertrand Westphal.

« On transgressait lorsque l'on passait de l'autre côté d'une borne ou d'un fleuve, ou lorsque l'on passait d'un argument à un autre. On transgressait également lorsque l'on dépassait la mesure. "La transgressio" était le substantif qui dérivait du prédicat "transgredi". Le nom était reflet du verbe, mais "la transgressio" était aussi une figure de rhétorique (chez Cicéron), que l'on traduirait aujourd'hui par "hyperbate". Or l'hyperbate est à priori la figure de l'inversion ou de la dissociation de mots normalement connectés, un brouillage syntaxique ». ¹⁷⁷

La nouvelle méthode de recherche de Westphal stipule que la théorie de « transgressivité » est intrinsèque à toutes les disciplines nouvelles sur l'aspect de mobilité de l'espace, et que toutes ces approches philanthropes en relation avec l'espace humain, comme la littérature, la philosophie ou la sémiologie n'ont pas seulement un intérêt conceptuel sur l'espace mais elles permettent aussi de préciser des notions à dimensions perceptibles sur l'instabilité de l'espace postmoderne et sa diversité.

« Le principe de transgressivité, qui est inhérent à toute représentation dynamique [versus statique] de l'espace, est au cœur de la plupart des théories littéraires, sémiologiques et ou

¹⁷⁷ WESTPHAL, Bertrand, op. cit., p. 76.

*philosophiques engageant une réflexion spatiale ou spatialisante à portée macroscopique. L'hétérogénéité caractérise l'environnement naturel de la plupart des formulations postmodernes de l'espace».*¹⁷⁸

Force est de constater l'existence d'un espace dominant, et cela à n'importe quel moment de l'Histoire de l'Algérie, des espaces à caractère transversal interviennent dans la conception de l'identité algérienne. De toute évidence, les espaces « auxiliaires » tels qu'ils sont nommés par Westphal, ne sont guère assimilables à l'autorité souveraine de l'espace hégémonique. Comme à l'époque coloniale, l'espace algérien ne se soucie guère de l'hétérogénéité existante de la population, il est représenté exclusivement par l'espace dominant à savoir l'espace français en annihilant l'espace d'une identité opprimée ou inclusivement indigène. Sansal déplore qu'après l'indépendance, la négation de communautés culturelles dominées, est toujours au même point fixe, le racisme continue de l'effleurer comme à l'époque de Camus qui dénonça déjà *la Misère de la Kabylie* dans une enquête faite en 1938. Ses personnages conçoivent mieux leur désillusion en tant qu'individus d'origine ethnique quand le déni parvient des étrangers, mais il ne peut cependant tolérer le rejet absurde voire monstrueux d'une terre envers ses enfants, d'une maison envers ses habitants, l'un d'eux rappelle : « *engendrer du vide n'est pas dans la nature de la terre, chasser ses enfants n'est pas le rêve d'une mère et personne n'a le droit de déraciner un homme du lieu où il est né* » (H, 80).

Ce constat est présent dans tous les romans de Sansal : ses personnages reviennent constamment vers l'autre – au fil du temps - pour parvenir à une reconnaissance d'une communauté mise à distance. C'est le point du départ d'un monde possible, au carrefour des identités singulières et hétérogènes. Revenir à la fin pour tout recommencer, suspendre le temps-déjà en léthargie-et revenir aux origines et à l'identité initiale.

L'identité multiple composée et recomposée en tant qu'unité cohérente qui tend, à l'image de l'Algérie toute entière, de retrouver l'être profond qui l'habite, est mise en abîme par une identité qui se veut culminante. L'unité de cet être n'est plus que fragments et miettes de souvenirs. De ce fait, l'être profond qui anime ce lieu est profondément hybride. Il se constitue de plusieurs identités à la fois, muni de plusieurs langues, diverses cultures et des religions en héritage. L'unité que l'on veut cohérente n'est qu'un

¹⁷⁸*Ibid.*, p.79.

ensemble d'autres unités convergentes, et l'être hétérogène que devient l'héritier de ce lieu embrouillé subit les contraintes de l'espace principal, hégémonique mais pas premier.

Toute cette mobilité se vit dans la tourmente et dans la digression, Westphal parle d'une vision infractionnelle « *constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire* ». Il évoque les transgressions comme digressions puisqu'elles se font dans les écarts et les alternatifs imprédictibles. De ce point de vue, les personnages de Sansal seraient des marginaux, des identités périphériques qui opèrent une transversalité par rapport à la masse une déclinaison qui se réalise dans l'incompréhension et le mépris.

III.1.1. Transversalité des identités périphériques

Penser la transversalité dans l'œuvre de Boualem Sansal, c'est expérimenter sa propre vision de l'espace algérien, cela revient à interroger une écriture nouvelle qui invente des espaces transversales, soit entre le feuilleté et le transpercé. Dans un espace de division, des personnages comme « *imams* » ou *terroristes* demeurent sans voix ni identité. On y voit des ombres ou des fantômes mais on y ressent surtout leurs troubles dans une ville où les rues « *avaient changé de noms, de langue et de style au cours de la nuit.* » (H,122). L'auteur tarde ainsi à décrire la solitude des personnages qui se retrouvent affrontés à ce bouleversement tout aussi brusque qu'insolite.

« *On se retrouve seul, avec sa mémoire en lambeaux, des habits oubliés dans la naphthaline, des objets chers qui ne disent rien, des mots sortis de l'usage, des dates accrochées bêtement à la patère du temps, des fantômes qui se mélangent les ombres, des repères troubles, des histoires lointaines. On remplace comme on peut, s'entoure d'un nouveau bric-à-brac mais le cœur n'y est pas et le peu de vie qui nous reste s'en ressent* » (H, 87).

Cependant, une question s'opère chez les deux fractions, les opprimés comme les dominants, sur la conception d'une identité algérienne. Dans l'incipit de Rue Darwin, l'auteur algérien affirme, en parlant de la vie, que « [...] nous n'en connaissons qu'une. Nous la vivons sur la scène de l'existence. Elle est notre peau, notre identité officielle. Mais les autres ? [...]Ce peut-être un immense drame que de seulement y songer. Se raconter est un suicide.» Camus et Sansal se rejoignent là encore, en dépit de leurs

dissimilitudes. Ils semblent vouloir montrer que l'identité de leurs personnages réside dans la prise de conscience non seulement de soi mais aussi de l'autre et du milieu. En effet, l'identité, si elle existe d'abord par elle-même, elle porte également l'apport des origines et de l'Histoire. Elle est selon Westphal plurielle et le résultat d'une continuelle formation : « *toute identité culturelle n'est que le fruit d'un incessant travail de création, et de récréation. Toute identité est elle-même plurielle, toute identité est archipel* ». ¹⁷⁹

De manière plus charnelle, et par la voix de ses personnages hybrides, l'auteur s'attache à l'identité hybride de son espace. L'espace libéré de B. Sansal donne le parole aux réprimés par un discours qui transgresse la loi de l'espace homogène dominant. C'est la « *sémiosphère* » ¹⁸⁰ selon l'approche scientifique de Lotman qui accorde une grande importance au discours des minorités dans une société uniformisée. La parole de l'espace dominant est réquisitionnée; au contraire, Sansal refuse de prêter la voix à ceux « *qui cherchent la gloire sur les chemins de la perdition* » (SB,220). Seuls les opprimés ont une âme à pouvoir raconter de manière singulière leur montée vers la vérité en traversant barrières et impasses. Il s'agit d'une nouvelle naissance, « *de cellule germinale [qui] se situe souvent –toujours ?- dans les marges. Les entités périphériques braquent en effet le centre, visant à réduire la distance, à l'annuler, à se substituer à lui* » ¹⁸¹.

C'est à ce stade que nous admettons que le *je* de Lamia inclut un autre pronom personnel : il, ou le pronom indéfini souvent employé par le narrateur. Nous pensons également à un autre pronom eux, celui d'une communauté en proie à un sentiment de marginalisation. La position du narrateur empile en elle-même une multitude d'autres unités y compris l'auteur lui-même lorsqu'il avoue que ce qu'il raconte dans ses romans fait souvent partie de sa vie personnelle. Ces pronoms dissimulent en réalité une catégorie d'individus antagonistes et dont l'auteur fait parti, vivante à l'intérieur d'une communauté hétérogène. *Eux* ou *ils*, réunis autour d'éléments statufiés et sacralisés comme la langue arabe ou la religion musulmane, se dissimulent derrière un *je* engagé parfois en dépit de sa volonté.

¹⁷⁹ WESTPHAL, Bertrand, La géocritique, mode d'emploi, op.cit., p.32.

¹⁸⁰Voire La *sémiosphère* de LOTMAN Youri, traduit par Anka Lodenko, nouveaux actes sémiotiques, Pulim, 1999.

¹⁸¹ WESTPHAL, Géocritique, réel, fiction espace, op.cit, p. 82

Boualem Sansal réfléchit à la question de frontières : identitaires, spatiales et culturelles ; à la désobéissance des règles, au franchissement des limites et à la projection du regard vers d'autres univers. Ses personnages procurent un sens à leur existence morose dans le dépassement des lois et de soi. Une existence qui, si elle est terne et sans finalité apparente, ses tentatives de mobilité et de transgression la rendent paradoxalement, encore plus pénible voire impossible. Pour les antagonistes de Sansal, c'est une nouvelle naissance tragique à chaque nouveau texte, qui finit sa trajectoire de manière tout aussi tragique qu'elle a débuté. Dans un laps de temps très court, la vie de Larbi connaît un tournant radical et finit par être assassiné, Rachel bouscule dans la dépression qui le mène au suicide, son frère Malrich est condamné à la honte et la haine. Lamia échoue à protéger l'indomptable Chérifa qui refusait toute régression devant les transgressions de son espace et s'éteint dans l'anonymat, Yazid dont la mort d'une mère se transforme en un cauchemar, pas en raison de la mort elle-même mais aux ruptures chronologique de son *moi* autobiographique, se retrouve avec un passé inconnu projeté pour un avenir qu'il est encore moins. Ce personnage décrit sa vie comme « *un mauvais rêve déjà avec sa mère malade et ses frères disparus alors que le vrai cauchemar ne s'est pas encore manifesté.*

« *Nous n'avions assez vu, nous étions éclopés, effarés, perclus de douleurs, nous sentions mauvais, nous n'avions plus un gramme de dignité sur la peau, mais des plaies et des bosses, plus d'argent du tout, plus le cœur à rien, nous n'étions plus rien, que des mourants importuns et insolubles, et nous n'étions qu'au début du cauchemar.* » (RD, 22)

Tout commence à un moment donné, se déclenche à un instant précis, comme un éveil, une évasion de l'itinéraire tout tracé. En évoquant l'autobiographie synchronique. Vincent de Gaulejac dans son article intitulé *Du tournant au dénouement*, nous renseigne sur cette déviation de la trajectoire prédestinée : « *au tournant d'une vie interprété comme un changement de direction, soit que l'individu se démarque d'une destinée qui semblait toute tracée, soit que le destin lui-même se charge de bouleverser le cours de sa vie* »¹⁸². *Toutefois l'auteur considère déjà ce commencement comme une fin, toutes les nouvelles naissances aboutissent à une mort tragique, « ici tout commence par la fin »* (RD, 51), le

¹⁸²DE GAULEJAC, Vincent, « Du tournant au dénouement », in *Récit de vie IX*, n° 10, Nanterres, RITM, Université Paris X, 1995, p. 181.

constate le narrateur de *Rue Darwin* qui est le personnage principal en annonçant déjà l'aboutissement d'une telle tentative si dangereuse cependant inévitable, une incision dans la « vie » du personnage qui le bascule dans le vide.

Du point de vue sociologique, ses identités sont également aperçues comme des transversalités sociales. Westphal désigne par ce phénomène le nomadisme et cite dans cette optique Michel Maffesoli qui étudie la question de l'écart douloureux mais nécessaire pour tout renouveau ou dépassement transgressif dans *Vagabondages initiatiques*.

*« Mais la transgression est également dans l'écart, dans la trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge, car on fuit le cœur du système, l'espace de référence. On est d'un lieu, on crée, à partir de ce lieu, des liens mais pour que celui-là et ceux-ci prennent toute leur signification, il faut qu'ils soient, réellement ou fantasmatiquement, niés, dépassés, transgressés, Il s'agit là d'une marque du sentiment tragique de l'exercice : rien ne se résout dans un dépassement synthétique, mais tout se vit dans la tension, dans l'incomplétude, estime le sociologue Michel Maffesoli dans une étude du nomadisme ».*¹⁸³

Ces transgressions laissent percevoir les immenses amplitudes des espaces algériens et leurs interactions, des interactions qui sont par nature transgression. Or, ces inclinaisons spatiales ou temporelles ne sont pas tolérées par l'espace dominant, et toute transgression de la loi est forcée d'être remise en ligne droite ou sur « *le droit chemin* », une telle expression suggère l'affranchissement des codes sociopolitiques mais aussi des lois supérieures qui effleurent la divinité. La théorie géocritique parle d'une vision millénaire d'affrontement éternel entre l'homme et tout ce qui tente de limiter ses actions et compromettre sa liberté.

*« Il ne s'agit plus de fuir le centre, le "canon", forme négative, voire agressive de la machine d'État, mais de l'affronter car [...] "Le centre a semblé longtemps le seul principe coordinateur des forces spirituelles (le Dieu unique), des tensions politiques le roi de droit divin, des dispersions linguistiques, la langue de la cour, or il n'est qu'une vision, d'essence théologique, parmi d'autres»*¹⁸⁴.

¹⁸³WESTPHAL, Bertrand, *op.cit.*, p. 81.

Nous parlons ici d'un territoire conflictuel entre des espaces de forces inégales et dont le dominant est situé au centre, exerçant une emprise de solidité apparente et de stabilité. Les annexes tout autour qui se constituent comme des unités autonomes et dont les énergies menacent la durabilité et la stabilité de ce centre tentent d'établir un dialogue. Or, la langue de la cour ne permet aucun dialogue et les micro-espaces périphériques sont ignorés du centre infiniment inatteignable et hégémonique. Ils s'agrippent comme une force qui pourtant perd de jour en jour de sa vigueur, « *ce qui évolue en périphérique est destiné à se rapprocher du centre selon une loi d'interférence* »¹⁸⁵, assure la géocritique. Sansal annonce cet aboutissement comme la fin du monde, le coup d'arrêt d'un cheminement tragique mais en même temps c'est à partir de cette fin que débutent ses récits. Ses personnages sont une sorte de témoins déçus d'un bouleversement dramatique, les uniques survivants d'une malédiction. Yazid s'étonne de l'ampleur des dégâts, il se voit le seul rescapé, sorti d'un musée, à être le plus près de la Vérité aux milieux des occultés: « *il me paraît incroyable que moi seul de tout l'ancien monde ait été épargné. Ça m'a terrifié. J'étais une sorte d'objet témoin. Ma place était au musée* » (RD, 102). Où sont passés les autres ? Ceux qui comme lui voient plus clair et ne laissent pas abusés ? Selon les narrateurs de ses romans, tous morts ou disparus dans la nature, autour d'une mondialisation des espaces transversales. Profondément absorbés par une amnésie générale, les frères et sœurs de Yazid ont hâte de retourner à l'étranger juste après l'enterrement de leur mère. Les parents de Lamia, morts tous les deux, ont légué leur grande maison à leur fils Sofiane qu'il a aussitôt abandonnée. Sofiane a disparu, il est présumé mort au cours d'une émigration clandestine vers l'Europe. Les deux frères Schiller, de père Allemand, subissent le même sort. L'un est retrouvé mort et l'autre se perd dans l'épreuve d'une houleuse quête de soi. Si Larbi, qui est pourtant arabe, comme l'indique son nom, est assassiné aussi, le premier d'une série de morts « *inutiles* » qui se poursuit avec l'écriture de ses romans.

L'espace du protagoniste de Sansal est désespérément transgressé par des existences estornées. Ces personnages restent au seuil d'une Vérité. Partout dans ses récits, des voix sont perceptibles mais elles passent par un seul sujet, celui qui correspond au héros intemporel qui a la tâche de tout reconstituer. Cependant, il ne sera que le double

¹⁸⁵*Ibid.*, p. 84.

de ce qu'il a dû être, entre l'errance et l'immobilité, il finit par perdre. Une masse envahissante accable sa liberté et par son pouvoir les parcelles culturelles périphériques se retrouvent broyées.

Dans *Harraga*, Lamia constate que « *les cousins sont partout, tous des émigrés clandestins chargés de misère et de nostalgie.* » (H, 61). Pris dans un tourbillon, ils portent en eux le poids de la solitude dans laquelle ils se noient sans savoir comment refaire surface. *Ils doivent aussi « se méfier de tout le monde, les passeurs, les voisins, les prédicateurs, les loubards, les policiers, les juges, les messieurs bien mis de leur personne qui manient la politesse comme un moulinet »* (H, 105). Son histoire dépasse son personnage, elle est renvoyée à d'autres femmes algériennes mais aussi aux hommes qui surgissent du passé et du présent d'un espace pillé. Les voix sont multiples, le temps l'est aussi mais l'espace est le même, alors surgissent les ombres et les fantômes. Dans *Le village de l'Allemand*, Rachel se retrouve dans un monde qu'il ne reconnaît plus, le sien a disparu :

« *Tout est subi, tout est secret, tout est immonde, tout est malmené par les faux -fuyant et les attermolements de l'après-fin du monde [...] je suis empêtré dans la fantasmagorie, emporté par elle, je ne vois pas de bouée ou je pourrai m'agripper. Je suis seul. Seul comme personne au monde ; ce monde qui me parait si lointain, si faussement préoccupé, replié sur lui-même, sur ses velléités, ses petites jouissances, ses folies, dont il se nourrit comme un cannibale se nourrit de lui-même, sans doute obnubilé par son temps, son drame, ses rêves, son impuissance* ». (VA, 113)

En dépit du fait que certains doctrinaires aspirent à insérer la théorie du polysystème¹⁸⁶ à la sociocritique, une approche qui peut sans peine s'associer au concept de la transgression tout en lui ôtant la « connotation négative », la multiplicité des discours culturels à l'intérieur d'une même société reste une démarche périlleuse.

Et pourtant « *la transgression fait partie du système* »¹⁸⁷, c'est-à-dire, de tout système qui se veut lisse. De plus « *les tensions entre culture canonisée et cultures non canonisées sont universelles, [...] présentes dans toute culture humaine, parce qu'une*

¹⁸⁶ « Le polysystème, c'est-à-dire le système des systèmes est perçu comme un tout multi-stratifié où les relations entre centre et périphérie sont constituées par une série d'oppositions », Itamar Even Zohar, « Polysystem Studies », in *Poetics Today*, 11 :1, 1990, 11. Propos rapporté par Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁷ WESTPHAL, Bertrand, *op.cit.*, p. 90.

société humaine non stratifiée n'existe pas même en Utopie »¹⁸⁸. Les personnages de Sansal se plaignent de cette volonté d'acculturation, ils refusent d'être semblables aux autres, de perdre une culture, une identité et une langue originelles. L'auteur du *Village de l'Allemand* répond à cette inquiétude par l'intermédiaire de l'un de ses narrateurs Rachel: «*je ne suis pas de ceux qui se complaisent dans la souffrance*» (VA, 113). Cependant il finit, lui aussi, comme les autres personnages, par s'estomper.

III.1.2. De la transgression à l'état de la transgressivité

La transgression est d'avantage plus marquant lorsqu'elle viole des limites morales. Les frontières physiques peuvent-être réinstaurées sans commettre un forfait même si cela est considéré comme une agression spatiale, mais la transgression des frontières morales se révèle comme une infraction beaucoup plus retentissante et dangereuse. L'Histoire et la géographie rappelle la transgression de l'espace, lorsque des nations colonisatrices avançaient dans la nature pour agrandir leurs territoires, cela, nous l'avons vu déjà avec les deux grandes civilisations déchues : les Grecs et les Romains.

La géocritique compare la transgressivité au mouvement des continents qui dérivent constamment dans un espace d'apparence figé. C'est un mouvement tout à fait naturel qui s'associe à la nature même de l'espace. Ce mouvement ne s'arrête jamais et il entraîne avec lui d'autres déplacements, il convient donc de l'appeler état de transgressivité au lieu de transgression:

« La transgression est en quelque sorte le résultat d'une oscillation, aussi peu imputable à une responsabilité individuelle, singulière, que la dérive des continents, que le choc de socles géologiques. Quand elle est réputée permanente, la transgression n'est plus le fruit d'une action isolée permanente ; elle devient un état. L'état de transgressivité caractérise les forces agissant continument les espaces hétérogènes, qui font d'eux un multiple territoire de germination ». ¹⁸⁹

L'état de transgressivité dont parle Westphal est celle de la transition d'un espace à un autre. Si les personnages de Sansal appartiennent par exemple à l'espace « strié », l'étude géocritique affirme grâce à Lefebvre qu'il n'existe pas vraiment une rupture

¹⁸⁸*Ibid.*, p.154.

¹⁸⁹WESTPHAL, Bertrand, op.cit.p.79.

distincte entre lisse et strié. Les frontières sont là mais seulement pour être franchies de part et d'autre. En effet, Lefebvre affirme qu' « *il n'y a donc pas d'un côté l'espace global (conçu) et de l'autre l'espace fragmenté (vécu) comme il peut y avoir ici un verre intact et là un verre brisé. L'espace est à la fois total et cassé, global et fracturé.* »¹⁹⁰

Dans ce contexte, le besoin de liberté rythme le mouvement des individus appartenant à un système d'apparence global. La prolifération des rythmes crée par conséquent différents degrés de transgressions, des transgressions massives comme dans le cas d'une guerre où il est question d'envahir un territoire ou d'exposer ses idées et de les défendre; ou de transgressions à l'échelle individuelle comme dans l'affranchissement d'un code ou d'un rite. En latin, transgresser, un mot à l'origine spatial, signifie : « *sortir par hùbris de son espace pour entrer dans un espace étranger* »¹⁹¹. Dans l'Histoire de l'humanité, cela ne posait aucun inconvénient aux peuples concourants. Aujourd'hui, transgresser signifie plutôt aller au-delà des limites, franchir des barrières, autrement dit: passer outre les règles en les ignorant. Or, dans une immobilité permanente, la zone de transgression n'est pas facile à situer, les frontières s'embrouillent. Il importe donc de ne pas limiter l'espace de la transgression postmoderne, ce qui nous conduit à « l'état de transgressivité ». La géocritique accorde une grande importance à cette immobilité indissociable à l'espace. Elle parle plutôt d' « *une transgressivité inhérente à toute spatialité* » que de transgression. Westphal démontre en fait, par le biais d'une citation d'Edward T.Hall, « *comment les individus sont liés les uns aux autres et pourtant isolés par d'invisibles tissus de rythmes et par des murs de temps caché* ». ¹⁹² Or, ces murs et ces rythmes ne sont pas immobiles, ils sont liés à un espace en mouvement. De ce fait, la transgression devient une démarche qui accompagne ce mouvement. Elle s'oppose à toute immobilité et crée des « polysystèmes » hétérogènes au lieu d'un système en apparence homogène. Selon Westphal, la transgression se transforme en transgressivité lorsqu'elle est un principe permanent pour le passage des frontières. Nous avons tiré cette définition du passage suivant : « *la transgression correspond au franchissement d'une limite au-*

¹⁹⁰LEFBVRE, Henri, La production de l'espace, op. cit., p. 407

¹⁹¹Ibid., p.72.

¹⁹²WESTPHAL, op. cit., p.77.

*delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Lorsqu'elle se transforme en principe permanent, elle se mue en transgressivité ».*¹⁹³

Sansal rappelle souvent ces frontières qui sont destinées à être franchies. Et c'est là la nouveauté de son écriture. Il n'hésite pas à évoquer autant que possible, dans ses récits, les limites aussi bien physiques que morales. Ses personnages principaux sont dans un état de transgressivité qui procure une force perceptible dans l'affirmation du lien entre la vie fictionnelle et son référent. Ses personnages prêtent, de toute évidence, un intérêt plus grand à la liberté qu'aux interdits. Or, ils en sortent tous perdants.

À ce sujet, Westphal rappelle l'exemple de l'ange Lucifer. Pour une raison connue par les hommes et leur créateur à travers les textes sacrés, Lucifer transgresse les lois divines vouées à être transgressées et « *finit par choir* ». ¹⁹⁴ Westphal évoque ainsi le sort de ces créatures chassées par Dieu du jardin d'Éden pour avoir refusé d'exécuter les ordres ou de demeurer immobiles et soumis. La présence des âmes errantes et des fantômes en liberté sont l'une des conséquences de ce choix fait par le courage et l'audace de ces créatures.

Le seuil de la maison de Lamia correspond à une frontière difficilement franchissable et d'un espace délibérément clos de l'intérieur. C'est la métaphore d'une volonté d'enfermement et d'isolement qui correspond au pays tout entier. Chérifa reste au seuil de la porte de cette maison et ne parvient de rentrer que lorsqu'elle prononce le nom de Sofiane. Le frère perdu de Lamia et qui pourrait être le père de l'enfant qu'elle porte. C'est ce que pense la propriétaire, sans cela, Chérifa, en tant qu'étrangère, n'aurait eu aucune chance de transgresser les frontières.

D'une part, il s'agit, pour ces personnages d'une lutte permanente pour le maintien d'un héritage d'une culture marginale et d'une langue ancestrale. D'autre part, ces personnages ont hérité de leur lieu d'habitat tout ce que l'Algérie a hérité de son Histoire: leurs maisons fourmillent de récits fabuleux en langues multiples, de fantômes bienveillants d'origines différentes et de vieilles croyances qui reviennent aux ancêtres. Mais paradoxalement à cette abondance, leur espace initial subit également des intrusions étrangères ravageuses, il ne devient que l'ombre de lui-même, dépourvu de

¹⁹³Ibid., p.81.

¹⁹⁴Ibid. p. 75.

toute profondeur. Les Turcs, les Français, les Arabes laissent des traces inhérentes dans cet héritage qui s'assombrit. Le dépaysement est total au profit d'une seule zone extrinsèque. Tout est mensonge dans ce paysage sinistre et il faudrait gratter fort pour pouvoir transgresser le faux et retrouver le vrai visage de l'espace et de ses habitants.

« Ce n'est pas tant cette histoire qui m'a acculé à la solitude. Il y a qui, autour de nous noircit chaque jour un peu plus, [...] nous soulève le cœur et l'âme. Il y a ce qui hurle, violente et assassine. Il y a par-dessus toutes ces vérités inébranlables, ces certitudes terrifiantes, ces prisons obscures qui avalent [...]. Et il y a le reste, ce qui manque, ce qui disparaît, ce qui déglingue, ce qui est en vain, ce qui ne sert à rien, ce qui ennuie. Et il y a les gens dans leur face-à-face monstrueux, ceux qui abusent en haussant le menton et ceux qui subissent en baissant la tête ». (H, 98).

Selon l'auteur, il ya bien là la volonté d'altérer l'essence même de cet espace hétérogène, de se l'approprier. Des forces hostiles finissent par le brouiller, des souvenirs sont délogés, le repos de l'être à l'intérieur de cet espace est perturbé et même les morts sont embarrassés par l'aspect dénaturé des lieux qu'il est désormais temps pour le narrateur de les déterrer. La maison de Lamia est sur le point de s'effondrer. Trop d'étrangers l'ont profanée. Cet espace, aussi vaste qu'il soit, assimile assez mal l'exubérance des substances qui le composent. Ses limites frôlent l'éclatement d'autant plus qu'il est question aujourd'hui de le surplomber par l'insensibilité d'un espace dominant et parasitaire. Lamia estime que trop d'« harragas » s'y sont logés et abandonnés, dans leur passage des stigmates insalubres se sont formés au point où l'espace ne parvient plus à le réintégrer. Lamia est dépossédée de son bien. Elle nous fait remarquer que *« Le pays est vaste, il pouvait accueillir du monde et du monde, au besoin nous aurions pris sur les voisins, ils n'ont pas tant besoin d'espace, mais non, à un moment ou un autre la malédiction revient et le vide s'accroît violemment » (H, 81)*. A présent, persuadée que son pays ne lui est plus hospitalier, elle gire dans ses incertitudes en reconnaissant que *« pour nous, les gens sans pays, commence le vrai questionnement » (H, 67)*.

L'identité de « Harraga », si identité il y a, dans le discours de Lamia ne désigne plus le jeune fugueur qui quitte son pays en empruntant des chemins clandestins qui

l’emmènent vers l’aventure au-delà des lieux de ses origines. Ces hommes et ces femmes bâtissant des songes impossibles et qui espèrent s’abriter sous d’autres cieux plus cléments ; comme il est question de ces sans-papiers qui franchissent dans l’illégalité les frontières des pays étrangers sans documents requis par la loi pour permettre l’entrée. Cette transgression s’effectue à l’abri des regards. « Harragas », selon le personnage de Sansal, désigne plutôt les fantômes des habitants d’autrefois qui avaient occupé tour à tour la vieille maison familiale ou les lieux d’origine, l’espace maternelle, la demeure en péril ou encore le pays de son enfance. Ces « harragas » sont également cet officier turc du nom de Mostapha AL Malik, l’officier français Louis Joseph, Carpatus de Transylvanie, le commerçant juif Ben Chekroun, le médecin français docteur Montaldo Schweitzer et enfin le père de Lamia, un kabyle débarqué à Alger après l’indépendance. Leurs fantômes rodent toujours entre ombre et fantôme, « réalité » et fiction, certitude et illusion. Aux yeux de Lamia, ils sont tous des Harragas, c’est-à-dire des personnages étrangers à cet espace, par la culture, la langue et l’identité. Ils s’installent dans cette maison pour occuper sa surface mais pas sa substance profonde. Ils désirent par leur acte détenir ce nouveau monde ou le pays d’exil qui offre des opportunités de travail, une abondance d’espace géographique, et par conséquent l’acquisition d’une terre riche. Lamia détourne les perspectives et perçoit l’émigration dans le sens contraire que connaît aujourd’hui le monde du XI siècle.

Par moment, la maison le menace de s’effondrer si les choses demeurent hors de contrôle. Or ce personnage ne cesse de fouiller dans sa mémoire ensevelie pour ressusciter des lieux d’oubli. Des oublis intentionnels qui obscurcissent les visions d’ensemble et unitaire du passé algérien afin d’écarter l’identité originelle de l’espace natal et de ces composants. Une quête acharnée qui anime la lutte contre l’hégémonie d’une identité homogène et d’une culture arabo-musulmane culminantes sur l’espace et le temps et dont la géocritique assure le caractère conflictuel, quoiqu’impulsivement naturel :

*« Les Confins sont physiquement présents à chaque fois que deux cultures au moins entrent en contact [...] que des gens de races différentes occupent le même territoire, que les classes inférieures, basses, moyennes ou supérieures se touchent, que l’espace entre deux individus se réduit à une intimité ».*¹⁹⁵

¹⁹⁵ WESTPHAL, Bertrand, *ibid.*, p. 85.

Ce pays a été manifestement convoité par des notions hétérogènes, des populations hétéroclites et des paysages transversalement controversés. La soif de colonie est un constat qui demeure toujours, selon le narrateur en soif d'historicité sur une identité à vivre et à pratiquer. Les Berbères, les Romains, les arabes, les Turcs, les Français, les Juifs, et les Kabyles font partie de l'espace algérien et semblent vouloir y rester à en croire les fantômes qui détiennent la maison et dont personne ne semble vouloir se remémorer. Il s'agit ostensiblement d'une quête d'identité. A qui appartient ce lieu ? Qui doit s'approprier cet espace ? Cette terre a connu tant d'émigrés, de colons et d'exilés que la vieille maison ne semble plus avoir d'authentique propriétaire.

« C'est une malédiction qui se perpétue depuis de siècle en siècle, depuis le temps des Romains qui avait fait de nous des circoncellions hagards, des brûleurs de fermes jusqu'à nos jours où faute de pouvoir tous brûler la route nous vivons inlassablement près de nos valises. » (H, 82)

L'auteur s'identifie à ses personnages, dans l'un de ses textes, il dira à propos de cette identité hybride : *« Moi-même qui ai beaucoup cherché je suis dans l'incapacité de dire ma part Kabyle, ma part turque, ma part judéo-berbère, ma part arabe, mon côté français. » (PRA, 65)*. Dans un autre texte, *Rue Darwin*, il évoque l'antinomie du concept de l'identité: *« Les identités ne s'additionnent pas, elles se dominant, et se détruisent. » (RD, 1)*.

Dans cet affolement des repères, Chérifa la jeune intrépide qui vient d'Oran fuyant l'autorité de son père et les coutumes de sa tribu est aussi considérée comme une « harraga » par Lamia, une personne qui aurait brûlé ses papiers pour occulter son identité. Sans documents officiels, ce personnage s'effondre dans l'anonymat en dépit de l'existence d'un prénom. Lamia l'aperçoit comme une émigrée qui débarque à la capitale à la recherche d'un exil même si elle ne vient que d'une autre ville algérienne, soit Oran. Quand elle disparaît à Alger sans donner signe de vie, Lamia ne peut s'empêcher de s'inquiéter pour elle : *« Où est-elle passée, l'émigrée ? Elle ne sait pas où elle met les pieds. Alger l'emportera dans sa folie » (H, 5)*. Et voici encore ce qu'elle raconte à une voisine à propos de Cherifa : *« C'est la petite dernière d'un cousin émigré à Oran au lendemain de la guerre » (H, 61)*. Oran serait-elle ainsi devenue une ville étrangère aux yeux des personnages de Sansal? L'émigration deviendrait-elle alors selon Lamia ce

voyage qu'entreprennent les personnages d'une ville à une autre au sein d'un même pays ? Où est-ce justement une manière de témoigner sur l'abrogation d'une idée sur l'existence d'une seule communauté uniforme. Il signale par cette distinction l'état de deux ou de plusieurs territoires hétérogènes à l'intérieur d'un seul, en apparence homogène mais aussi l'hégémonie d'un espace sur d'autres. Il est question également de frontières entre espaces où le dépaysement est absolu, Lamia aborde l'escapade de la jeune fugueuse avec ironie : « *Dans le premier cas elle va émigrer dans une autre ville est là, à mon avis, tu peux commencer le deuil, l'Algérie profonde c'est la fin du monde.* » (H, 55).

III.1.3. L'achèvement d'un voyage transfrontalier entre l'espace et le temps.

Si les récits de Sansal commencent par la fin, comme aiment si bien le rappeler les narrateurs de ses romans, les fins de ses récits ne laissent pas pour autant présager un nouveau commencement. L'éternel retour dont ils font preuve n'aboutit qu'à inaugurer un début déjà vu et une fin certaine. Cette fin alerte sur un effondrement plus tragique celui de l'espèce humaine, de la planète toute entière : la fin du monde. C'est l'intitulé de son septième roman, un dénouement logique aux hypothèses de sa problématique.

Sansal prétexte une enquête policière dans *Le serment des barbares* où l'ambiguïté s'installe entre victimes et assassins. Il fait croire à son intérêt pour un phénomène d'actualité : l'immigration clandestine dans *Harraga* où l'horloge de la vieille demeure arrête le temps. L'écriture de l'auteur prête ensuite à la confusion lorsqu'elle combine une correspondance entre deux frères, l'un décédé et l'autre mort dans *Le village de l'Allemand* ou le journal des frères Schiller. Enfin, il déguise une fiction en une autobiographie pour accompagner des personnages et des lieux qui appartiennent au réel, dans *Rue Darwin*.

Cachés sous leur caractère ostensible, les romans de Sansal ne sont jamais ce qu'ils prétendent être. Ses personnages ont des vies antérieures et des identités dissimulées. En recensant les thèmes qui transgressent ces espaces fictifs et les motifs de son écriture, nous obtiendrons ceci : les régimes totalitaires, l'intégrisme religieux, l'envahissement de l'arabisation, l'attente d'une Histoire réécrite. Les identités métissées et la quête des

origines. Son personnage entame un voyage tout au long des romans qui se suivent, à la quête de soi, et des autres qui vivent en secret, « *C'était pour moi la première fois que je prenais l'avion depuis mon arrivée d'Algérie, la première fois que je quittais la France, la première fois que j'affrontais l'inconnu, la première fois que je sentais la mort si proche. Et ce serait la première fois de ma vie que je porterais une valise. Une angoisse terrible* ». (VA, 167).

Dans les résonances particulières des romans de Boualem Sansal, nous discernons deux types d'identités peuplant l'espace de ses romans : une identité fantasmagorique qui surgit du passé et une seconde errante comme une âme en peine du présent. Et c'est généralement la deuxième qui lève le voile sur l'origine de la première montrant ainsi pourquoi elle est si perturbée. Tout en étant hantée par ses apparitions furtives et possédée par son existence, le personnage refuse de les voir disparaître. Malrich veut absolument vivre la vérité que son frère lui a confessée dans son journal intime et que son père lui a occultée de son existence indigne.

« Je me dis que tout cela est de l'histoire et que l'histoire appartient au passé, et que le passé est mort avec les siens, on a oublié, on sait plus, on a relativisé, on a nos problèmes d'aujourd'hui et c'est déjà trop, c'est affreux, on ne voit pas de solutions alors que demain, notre seul choix dans la vie arrive à toute allure avec ses cruautés et ses désespoirs. Pour moi c'est tout un monde qui m'est tombé sur la tête ». (VA, 114).

Conclusion

Comme dans toute narration, le lecteur s'embarque dans le texte par un élément majeur qui modifie le cours des choses et dévie l'enchaînement de l'histoire. Or, cet élément déclencheur dans les romans de Sansal a pour objectif de provoquer une nouvelle naissance. Il est pour le personnage principal, un véritable signe éveilleur à ranimer les morts, une résurrection d'une existence qui prend un nouvel essor. Tout dans les romans de Boualem Sansal part d'un déclic, une délivrance d'un sombre passé enseveli. Comme aveuglés, asservis ou drogués, antérieurement ou au commencement du récit, ses personnages principaux ressemblent à tous les autres personnages, hormis quelques soupçons, des souvenirs flash brutaux refoulés. Yazid raconte : « *Moi, je vivais comme un enfant, ni plus ni moins dangereux qu'un autre, avec au fond du cœur un quelque chose de sourd qui me poussait à la mélancolie et à la solitude* » (RD, 80). Des images fantasmagoriques solennelles, des ombres imposantes parfois, des évidences perceptibles et des langues ancestrales irritées par un code indéchiffrable, bref, une somme d'indices sans grand impact sur l'identité sociale en commun. Par contre, sur le plan individuel, ces signes émanent d'une mémoire enfouie qui n'appartient qu'à un groupe et non pas à l'ensemble de la communauté. Le monde soudain, lui tombe sur la tête, et ce *je* désabusé dans l'obscurité grande de l'incompréhension combinée d'une lumière aveuglante tente de retrouver le chemin d'une sortie, de transgresser. .

Comme une nouvelle naissance, ses événements majeurs dans les récits de Sansal témoignent d'un ébranlement, une sorte de thématique constante qui recoupe toute son œuvre. Gabriel García Márquez, prix Nobel de littérature parle de cette métamorphose comme d'une seconde naissance, un événement obsessionnel qui prend valeur et surgit de l'individu en soi et non d'un accouchement d'une mère : « *il eut l'intime conviction que les êtres humains ne naissent pas une fois pour toutes à l'heure où leur mère leur donne le jour, mais que la vie les oblige de nouveau et bien souvent à accoucher d'eux-mêmes.*¹⁹⁶ »

Tous les protagonistes de Sansal continuent à interroger l'Histoire de l'Algérie et s'exclament sur son insociabilité avec le présent faisant ainsi l'écho aux questionnements

¹⁹⁶GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *L'Amour aux temps du choléra*, traduit par Annie Morvan, Paris, 1987, Grasset, p.76.

des Algériens. Yazid, le personnage principal de *Rue Darwin* qui reste comme les autres personnages principaux celui qui retrace son histoire au plus près des avis de l'auteur sur l'Algérie contemporaine avoue être agité par des tourments d'ordre philosophiques qui atteignent l'existence même de l'humanité : « *J'étais partout et nulle part, tout se ressemble, le tsunami de la mondialisation a gommé nos héritages, effacé nos traits intimes, on ne reconnaît ni les siens ni les autres* » (RD, 34). Même s'il est question de thèmes récurrents dans l'ensemble de son œuvre comme la liberté, le droit à la différence, l'héritage des ascendances, la dénonciation du totalitarisme du pouvoir ou de la religion, l'auteur reste animée par le personnage dépossédé de toute certitude, perdu dans une aliénation et un passéisme ardu. Le narrateur de son premier roman, *Le Serment des barbares*, parle de Larbi, le vieux policier algérois en plein délire dans l'enquête du double assassinat à Rouiba. Une tromperie de toute une existence qui à quelques mois de la retraite, éveille ses soupçons. Nous avons là l'instant de la naissance d'un protagonisme antédiluvien.

« Il enfourcha sa mémoire pour une nouvelle promenade. Parce qu'il était vieux et que le temps ne compte pas quand son enfance a été bercée par la magie des mots, il le fit à la manière des conteurs de souks, drogués des Mille et Une Nuits qui se plaisent autant à parler qu'à s'écouter, s'émerveillant de l'engouement des malheureux agglutinés autour d'eux et qui atteignent à l'ineffable lorsque après une longue pause tactique, pouvant durer jusqu'au retour des nomades, ils reprennent en un tour de main leur public avide de tromperies ». (SB, 124).

Comme endormis, les individus ou les faux-vivants qui peuplent la narration se laissent bercés par le mensonge, l'inspecteur Larbi se réveille de sa léthargie pour une durée éphémère, le temps de découvrir la Vérité, une courte ressuscitation à la vie que pour découvrir l'état d'agonie dans laquelle il a survécu. Un mort ne s'est réveillé que pour s'apercevoir, en dehors des autres ignorants, d'un état de sommeil et de vide profond, d'une absence de toute forme de vie ou de conscience avant d'être achevé définitivement. Cette prise de conscience a un prix que seuls les éveillés endossent. Tout au long du roman, les paysages défilent les sinistres révélations. Larbi se demande : « *quand on a accepté le mensonge pour vérité, ne sommes-nous pas déjà morts ? N'est-ce pas ce qui nous arrive* » (SB, 98) ? La mort est une constante autour de ces personnages

sansaliens. L'inspecteur de police multiplie la description des paysages funèbres autour de lui, il cite les « gens [à qui] il manque un boulon et c'est dans les ossements qu'ils le cherchent. Ils regardent la vie comme un dû à la mort et en Dieu ils voient un liquidateur de comptes » (SB, 24).

Il s'est passé aussi quelque chose dans la vie de Lamia que son histoire n'a pas archivée comme un évènement anodin ou sans portée alarmante : l'arrivée de Chérifa, « une créature venue d'un autre monde » (H, 16) qui ouvre les veines des controverses sanglantes et déclenche une nouvelle naissance. La vie semble reprendre ses droits et offre un magnifique cadeau au désespoir de Lamia, celle-ci peut enfin percer le secret des siens, des hébergés du temps passé avant l'arrivée de ses parents « descendus de la Haute Kabylie au lendemain de l'indépendance » (H, 29). Son incursion dans l'opacité de l'Histoire de son pays et l'actualité de son présent offre un nouveau regard accusateur de la société algérienne qui ressemble à celui de Larbi mais d'un œil féminin. Quand Lamia s'enfonçait « dans l'abandon, tout était bien » (H, 35), entre les murs de sa maison « que le vide rassurait » (H, 35), jusqu'au moment où « l'horloge vient de grincer par quatre fois » signalant une fenêtre de temps ouverte, « Comme le temps va ! A ce point de la trajectoire, le doute m'assaille, je ne sais pas s'il faut dormir ou se réveiller » (H, 116), le constate Lamia. Elle comprend que « l'insouciance a son revers, nous voilà mal barrées. » (H, 142). Elle s'attend au pire, rien n'apaise ses inquiétudes, aucune réponse ne la console à l'heure où tout ce bouleversement ne sert plus à rien. Elle continue, même avec l'enfant de Cherifa dans les bras, à errer dans une ville peuplée de tombeaux et de ruines, elle attend toujours : « j'attendais que le ciel me tombe sur la tête ou que la terre s'ouvre sous mes pieds » (H, 163).

En France, Rachel « vivait comme un roi, sérieux mais insouciant, quand subitement il apprend la tuerie de Ain Deb, la mort de nos parents et de suite après que papa était un SS qui avait bourlingué à travers tous les temps d'extermination du Troisième Reich » (VA, 136). Rachel se perd dans la folie comme le dit le narrateur après avoir été en contact avec les deux terribles nouvelles : l'assassinat de ses parents en Algérie et le passé déshonorant de son père en Allemagne. « Quelque chose s'est cassé dans sa tête » (VA, 11), raconte Malrich à propos de son frère. Là encore l'histoire a « commencé par la fin » (VA, 126). Dans l'incipit de ce cinquième roman *Le village de l'Allemand*, nous lisons ; « Rachel est mort [...] il ruminait dans son coin, il écrivait, il

délinait. Il a perdu la santé. Puis son travail. Puis la raison. Ophélie l'a quitté. Un soir, il s'est suicidé. C'était le 24 avril de cette année 1996, aux alentours de 23 heures » (VA, 11). Encore une fois, une mort donne naissance à la vie, une vie qui n'est pas vraiment une. L'auteur croît le sentiment de sacrifice d'un sujet qui livre combat mais en même temps renonce au triomphe que ce sacrifice forcé ou par amour peut apporter aux autres. Malrich n'est pas sauvé par le suicide de Rachel entre autres.

Malrich, traîne dans les rues « *loin, très loin. Seul. Seul comme personne au monde, comme Rachel* » (VA, 136). L'événement significatif qui a marqué sa vie pour le mettre en avant de son récit est la lecture du journal de son frère Rachel un mois après son décès, contenant « *quatre gros cahiers chiffonnés* » (VA, 15). Or ce suicide survenant de manière inattendue n'était pas une raison assez forte pour le conduire à se repositionner par rapport à sa vie, à se réveiller. La raison profonde d'un bouleversement spatial majeur dans la vie de Malrich est la lecture du journal de son frère qui lui est remis par la police d'après la volonté du défunt. Une lecture qui lui est insupportable ; « *j'avais atteint ce stade où on ne peut supporter le monde que si on se sépare de lui et qu'on se perde dans sa peine* » (VA, 19), écrit Malrich dans son journal intime en imitant la tentative de son frère d'accoucher son mal par l'écriture. L'auteur se cherche dans l'Histoire de l'Algérie et questionne les origines d'une existence étrange.

« *J'ai commencé à lire le journal de Rachel, je suis tombé malade. Tout s'est mis à brûler en moi. Puis quand j'ai eu fini de lire, ça s'est calmé d'un coup [...] J'étais glacé de l'intérieur. Je n'avais qu'une envie: mourir. J'avais honte de vivre. Au bout d'une semaine, j'ai compris, son histoire est la mienne, la nôtre, c'est le passé de papa, il me fallait à mon tour le vivre, suivre le même chemin, me poser les mêmes questions et, là où mon père et Rachel ont échoué, tenter de survivre. Je sentais que c'était trop gros pour moi. J'ai senti aussi très fort, sans savoir pourquoi, que je devais le raconter au monde. Ce sont des histoires d'hier mais, en même temps, la vie c'est toujours pareil et donc ce drame unique peut se reproduire* ». (VA, 15).

Yazid remonte le temps après le décès de sa mère. De l'incipit de son récit et jusqu'à la dernière page où meurtri, il décide de quitter les lieux de son enfance, Yazid parle d'un éveil qui commence par une fin, un appel : « *Je l'ai entendu comme un appel*

de l'au-delà : Va, retourne à la rue Darwin ». Atteint d' « un virus qui ne meurt pas », « une fièvre paludéenne », celui de la politique entre autres, « et la politique à Alger a toujours été la seule et unique occupation des grands et des petits », il réunit ses frères et sœurs, « une immense tribu aujourd'hui éparpillée sur plusieurs pays » (RD, 210) qui « baignent dans la modernité » loin de leur terre natale, autour de souvenirs nostalgiques d'un espace errant. Mostapha Harzoun compare ce rassemblement des enfants d'une même terre à la plus haute figure d'un amour d'une mère.

« Dans cet hôpital parisien, la diaspora algérienne se retrouve autour de la figure maternelle et peut être nationale. Alitée, mal en point, mourante. La fratrie mondialisée de Yazid est réunie. Il y a là Karim (le Marseillais), Nazim (l'homme d'affaires parisien), Souad (l'universitaire américaine) et Mounia (consultante en communication au Canada). Seul manque Hédi, le cadet. Enfant de "la Matrice", entendre l'école algérienne, il serait occupé au Waziristân, à rêver d'un monde aux couleurs plus verdoyante »¹⁹⁷.

Au plus profond du personnage y demeure un vide pénible, des questions qui s'éternisent sans réponses sur l'identité de ses parents et l'origine du mal qui le guette à chaque coin de sa mémoire. A l'action de creuser les visages de ses souvenirs d'enfance s'en suit des confidences et des révélations de secrets aussi cataclysmiques que celles qui impliquent la situation sociopolitique effrayante de son pays. Yazid n'est pas au bout de ses surprises, jamais sa mère ne lui a parlé de son village auparavant ou de son père, elle avait dressé un mur « aussi étanche que la barrière des espèces, ce qui est d'un monde ne peut passer dans l'autre ». Ce qu'il découvre est horrible.

« Je découvrais que mon père n'était pas mon père et il venait de mourir ; que ma mère n'était pas ma mère et elle venait de disparaître ; que ma vraie mère était une inconnue qui m'avait conçu avec des inconnus de passage dans une maison interdite et elle avait disparu à son tour. Ne restait que Djeda et plus tard j'ai découvert qu'elle n'était pas ma grand-mère mais la sœur aînée de ma grand- mère, laquelle n'était pas plus ma grand-mère que son fils n'était mon père. J'ai dû me demander qui j'étais, d'où je venais, et quel mauvais sort m'attendait. Quelles autres questions ? J'étais l'enfant du néant et de la tromperie, je devais me sentir bien seul et

¹⁹⁷HARZOUN, Mustapha, « Boualem Sansal, Rue Darwin », *Hommes & migrations*, 1296 | 2012, 154-155.

triste. Et écrasé par la honte, comme je l'ai été tout au long de ma vie ». (RD, 79).

Pareillement, le retour du personnage principal Yazid à Rue Darwin après la requête de sa mère décédée, permet à l'auteur de pénétrer l'univers clos de l'identité algérienne. Ces circonstances sont une raison aussi pour la fratrie de se réunir et d'évoquer de vieux souvenirs occultés de la mémoire collective du clan Kadri. Or le protagoniste se rend compte que ses frères et sœurs partis loin et depuis longtemps de l'Algérie ne connaissent rien de ce qui est devenu le pays. Décrit avec bienveillance sarcastique au membre de sa famille, la terre natale est cependant peinte sans prévenance et avec violence et exacerbation. Yazid tâtonne délicatement les formes oubliées et lointains du passé tandis qu'il exhibe le sentiment d'un dédain insupportable aux personnages du présent. Yazid s'accroche au présent avec mépris et s'agrippe au passé avec nostalgie, « *un monde opaque et dangereux, peuplé de fantômes sans visage pris dans d'affreux imbroglios auxquels pourtant [le] rattachaient des liens de chair et de sang* » (RD, 79).

Chapitre II

La fantasmagorie dans la quête identitaire des personnages

Introduction

Dans tous les romans de Boualem Sansal, il s'agit certes d'apparences et de spectres qui s'agitent et qui dérangent mais rien de vraiment étonnant pour un espace tourmenté où le passé, « le vrai », ne trouve plus sa place dans un présent « faux ». L'espace de ses romans vit avec ses fantômes notamment aux endroits les plus reculés de ses frontières. Les cimetières chrétiens par exemple au bord de la ville de Rouiba dans *Le serment des barbares* sont inquiétés par l'imprudence des héritiers illégitimes des lieux, eux-aussi perturbent le sommeil des vivants par leurs apparitions, « *l'émotion fut extrême, il s'agissait de fantômes chrétiens, manifestement sous l'emprise de l'alcool ; pas question de leur faire confiance* » ! (SB, 145).

Lors de la présentation du roman Mardochée publié en 2011 par l'écrivain algéro-marocain Kébir Ammi, l'auteur s'exprime sur son besoin de ressusciter le passé, il parle de « *revisiter l'histoire et de donner une voix aux personnages oubliés de l'Histoire*¹⁹⁸ ». L'auteur commente son ambition d'occuper les espaces dépouillés par l'Histoire du Maghreb et les discours officiels, il dédie ses romans à Saint Augustin considéré comme auteur fondateur du roman autobiographique du nord d'Afrique en langue latine. Pareillement, Sansal a besoin d'éveiller de nouveau les soupçons avec des procédés peu prévisibles. Dans des textes réalistes, il embrouille les lectures et les interprétations avec des subversions scripturales du genre fantastique.

Cependant, le lecteur se familiarise rapidement avec les apparitions multiples de fantômes qui se conjuguent avec le quotidien du paysage algérien ou ce qui est censé le représenter comme maison quartier ou ville comme un tableau Guernica où les fantômes ne sont pas destinés à décorer la fresque algérienne mais à accréditer des interprétations multiples et rendre sans doute la peinture plus universelle.

II.1. Les fantômes de Sansal et l'envoûtement des origines

Sansal a l'art de faire parler les fantômes par leur seule présence. Se réveiller avec des esprits, leur parler ou les voir tourner autour de soi, n'est pas le quotidien des

¹⁹⁸HAKEM, Tewfik, entretien avec Kebir Ammi, 2011, radio France Culture, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ddDgpAk35eg>, consulté le 12.05.2016.

individus ordinaires et pourtant c'est ce qui arrive à certains personnages des romans de Boualem Sansal ancrés dans la « réalité », pour le narrateur de *Rue Darwin*, « *le temps de déterrer les morts est de les regarder en face était bien arrivé* » (RD, 35). Fantômes, spectres, revenants, ombres, esprits, apparitions anonymes, sont des termes bien récurrents qui envahissent le langage de l'auteur. Ce sont des morts parés de visages familiers dont les personnages de Sansal ne s'étonnent pas de leur présence dans des moments de transe. Et pourtant, l'énigme s'installe autour de ces visages effacés de l'Histoire. Ils interpellent le lecteur pour leur envahissement de l'espace des vivants et leurs origines mystérieux. Sont-ils tous morts ou y a-t-il une vie à l'intérieur de leur aspect fantomatique comme ces hommes en djellaba ?

« Le mystère est omniprésent, à chaque tournant on bute sur un fantôme en djellaba, un djinn barbichu occupé à polir sa lampe, une vamp grassouillette enchaînée à une vieille mal fichue, un poussah ruminant complot contre le pacha. » (H, 66)

La fiction de Sansal est ainsi faite avec la présence des fantômes, leurs ombres et leurs secrets. L'espace lui-même en ressent l'existence. On les voit partout, pas uniquement dans les songes et les visions des personnages principales mais exhibés également par le récit du narrateur, à la lumière des fables et des contes des mille et une nuits racontées funestement sous les traits de sa description. Ils participent ainsi aux paysages sansaliens sans pour autant susciter la peur ou la stupéfaction des protagonistes, les autres personnages ne les voient pas puisqu'ils sont pareils à eux, des morts-vivants. Seules quelques âmes éveillées comme Lamia arrivent à les distinguer et les identifier. Durant ses longues soirées de solitude dans le noir, elle pense à ses frayeurs de la journée, « *excitant à souhait et mes rébellions crânaient contre les fantômes qui partageaient avec moi les mystères du temps passé et le bruissement des murs chargés d'histoires oubliées* ». (H, 28). Malriche, dans un autre roman se lamente en silence : « *je suis empêtré dans la fantasmagorie, emporté par elle, je ne vois pas de bouée où je pourrais m'agripper. Je suis seul* » (VA, 113).

Ces esprits n'incarnent pas seulement des êtres humains qui autrefois avaient occupé les lieux mais ils inspirent aussi à des pensées et des réflexions plus abstraites. Ils restituent les secrets fermés des temps anciens. Les secrets d'États clôturés par les oublis

et les interdits. Les âmes égarées au cours de l'Histoire et qui attendent à être récupérées.
Yazid les voit ainsi :

« Cette époque [son enfance], est devenue pour moi lointaine enfouie dans un monde lointain, opaque et dangereux, peuplé de fantômes sans visage pris dans d'affreux imbroglios auxquels pourtant me rattachaient des liens de chair et de sang. Parfois, en ces moments de grosse fatigue, quand brusquement le mental décroche et que le cœur se met à saigner à gros bouillons sans que sache pourquoi, je voyais des yeux briller dans le noir et j'entendais des voix indistinctes, et cela me terrifiait. Je pressentais qu'un jour ou l'autre il m'en cuirait. Il n'est vraiment pas bon de vivre ses propres secrets, il faut les percer ou mourir ». (RD, 80)

Ces appels de l'au-delà sont présents partout dans ses romans. Des voix incessantes, des échos de vies anciennes. Ces personnages anonymes, absents, mais perceptibles par le discours du narrateur existent de toutes les formes dans les récits de Sansal, entre autres, dans *Harrag*, nous apercevons un chauffeur de bus avec qui le personnage principal noue une relation amicale mais qui cependant demeure sans nom, il est toujours désigné par le numéro 235, « *le matricule de son engin* », et si l'on considère le nom propre comme signe d'identité, 235 serait un être égaré voire inexistant. Pourtant c'est le parfait employé honnête exerçant son métier dans l'anonymat et la décence. Inconsciemment, et en hébergeant Chérifa, il partage avec Lamia, ou « *les autres* » qui lui ressemblent, c'est-à-dire « nous » du narrateur et du personnage principal, voire même du lecteur qui se sent constamment impliqué, une faiblesse défectueuse, un péché originel : une bonté débile de recevoir les étrangers, désigné par Lamia comme un sens démesuré d'hospitalisation.

« Les règles de l'hospitalisation sont ce qu'elles sont mais on gagnerait à les revoir. La question des préalables, par exemple, n'est pas posée, ni d'ailleurs celles des conséquences. Avant d'être accueillant, ne convient-il pas de savoir s'il faut l'être, sous quelles conditions, et si, après coup, on peut supporter la rage de l'avoir été ? On serait moins envahi dévasté, humilié, et déshonoré (H, 101).

Mostapha Harzoune évoque dans sa critique à *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni, l'illusion d'une conquête glorieuse ou d'une victoire à la suite d'une guerre. Pour lui, toute guerre confondue, celle des français à l'encontre des Algériens, est

déshonorante. Une situation qu'il compare à un état de démence qui balaye tout dans son passage sans rien épargner à l'humanité, et surtout pas l'identité :

*« Si les guerres servent à fonder une identité, nous nous sommes vraiment ratés. Ces guerres que nous avons faites, elles ont détruit le plaisir d'être ensemble, et quand nous les racontons, maintenant, elles hâtent encore notre décomposition. Nous n'y comprenons rien. Il n'y a rien en elles dont nous puissions être fiers ; cela nous manque. Et ne rien dire ne permet pas de vivre ».*¹⁹⁹

En Algérie ou au Maghreb, ou dans tout autre paysage culturel complexe, le poids de l'héritage des guerres subites et de ses réalités infligées est accablant. Malrich est tout le temps convoqué par les morts, il leur doit des comptes ou une reconnaissance pour remettre les choses à l'endroit, il est terrifié par cette vision: *« j'étais drogué et renvoyé dans ce stade où les revenants scandaient toujours mon nom »* (VA, 166). Le narrateur de *Harraga* s'arrange pour mêler le référent réel à l'imaginaire, l'ordinaire à l'extraordinaire, sans pour autant susciter le sentiment d'étrange ou de malaise chez le lecteur puisque celui-ci s'identifie tout naturellement à son personnage qui n'éprouve aucune excentricité de vivre avec des fantômes du passé. Lamia ne ressent aucune crainte à l'idée de les côtoyer au quotidien. Ces ombres et ces esprits inoffensifs peuplent le silence et le vide de l'espace algérien mais ils sont présents aussi pour témoigner de l'état émotionnel fragile de ses personnages. Lamia s'adresse à eux comme aux membres de sa famille et approuve leur insertion. Nous sommes ainsi contraints de croire en ce qu'elle voit et de penser qu'elle ne peut exister sans leur présence. Elle en arrive parfois à se demander en quoi peut-elle venir en aide à ses fantômes et ce qu'ils peuvent demander d'elle :

« Qu'attendre des morts ? De vagues conseils, des considérations, des remarques de rêves brisés, des coups foireux, des médications dépassées. Des esprits pareils, je les révoque. J'aime bien mes fantômes, mais quand tout va. Là, ils me fatiguent » (H, 183).

¹⁹⁹ HARZOUNE, Mustapha , « Alexis Jenni, *L'Art français de la guerre* », *Hommes & migrations*, 1294 | 2011, pp. 145-146.

D'autres apparitions sont plus effrayantes. Dépourvues de noms et d'histoires, elles restent anonymes comme ces hommes en djellaba qui surveillent la ville ou ces hommes en uniformes qui perdent la raison. Pour l'auteur, ce sont des fantômes mais surtout des étrangers venus d'un autre monde, d'un autre temps, rien n'ayant avec les fantômes qui appartiennent au passé ancestral.

L'identité des fantômes se brouille et se confond avec celles des immigrants du passé : les Romains, les Arabes, les Turcs, les Français et les juifs. C'est dans ce contexte que Yves Courrière lors d'une émission télévisée en 1979 autour du 25^{ème} anniversaire de la Toussaint rouge en Algérie, reprend avec Hocine Ait Ahmed, l'un des principaux chefs du Front de libération nationale (FLN) pendant la guerre d'indépendance algérienne, la fameuse citation troublante de Ferhat Abbas, un autre Kabyle membre du FLN durant la guerre d'Algérie, leader nationaliste et premier président du gouvernement provisoire de la République algérienne, quand il constate ceci : « *J'ai beau scruter, interroger les cimetières algériens, nulle part, je ne trouve trace de la nation algérienne* »²⁰⁰. C'est dire toute la confusion des Algériens et des Français et notamment les Pieds-noirs à propos de la naissance de la nation algérienne après l'indépendance dans une autre guerre, celle des mémoires, qui perdure jusqu'aujourd'hui. Le passé enfoui derrière des visions controversées, brouille les pistes et laisse derrière lui des êtres égarés. Les guerres des mémoires, de leur côté, ont fini par vider l'espace algérien de toute Vérité originelle.

Et pourtant, n'est-il pas un signe de déséquilibre mental pour le personnage principal que de discuter avec des fantômes dont il n'arrive pas à se dépêtrer, seul à pouvoir les entendre et les apercevoir ? Il les rappelle avec un discernement chargé de lyrisme, de poésie et d'attention. Son délire témoigne de son éveil mais aussi de son instabilité. L'inconscient ou les émois des personnages de Sansal brouillent les pistes encore une fois et rejoignent une certaine réalité historique qui ne peut être imprimée sans susciter des oppositions contraignantes pour le roman ou qui ne peut-être aussi révélatrice si elle était explicitement dévoilée. Les textes de Sansal admettent, par-là, la

²⁰⁰ DUTHEL, Heinz, *La Légion et la bataille a Diên Biên Phú: LA LEGION EST LEUR PATRIE*, BooksOn Demand, 2015, p. 2005.

portée du discours implicite dans la fiction et la prétention de ses fictions à assaillir la réalité algérienne.

L'identité des fantômes se brouille et se confond avec celles des immigrants du passé : les Romains, les Arabes, les Turcs, les Français et les juifs. C'est dans ce contexte que Yves Courrière lors d'une émission télévisée en 1979 autour du 25^{ème} anniversaire de la Toussaint rouge en Algérie, reprend avec Hocine Ait Ahmed, l'un des principaux chefs du Front de libération nationale (FLN) pendant la guerre d'indépendance algérienne, la fameuse citation troublante de Ferhat Abbas, un autre Kabyle membre du FLN durant la guerre d'Algérie, leader nationaliste et premier président du gouvernement provisoire de la République algérienne, quand il constate ceci : « *J'ai beau scruter, interroger les cimetières algériens, nulle part, je ne trouve trace de la nation algérienne* »²⁰¹. C'est dire toute la confusion des Algériens et des Français et notamment les Pieds noirs à propos de la naissance de la nation algérienne après l'indépendance dans une autre guerre, celle des mémoires, qui perdure jusqu'aujourd'hui. Le passé enfoui derrière des visions controversées, brouille les pistes et laisse derrière lui des êtres égarés. Les guerres des mémoires, de leur côté, ont fini par vider l'espace algérien de toute Vérité originelle.

Assia Djabar, tout comme d'autres écrivains francophones souligne la portée d'enseigner la langue française dans l'école algérienne comme langue première tout comme la langue officielle du pays c'est-à-dire l'arabe classique. Elle appuie sa proposition par des anciens écrits qui appartiennent aux auteurs latins ayant vécu en Maghreb. Bien avant la colonisation, le français ou son ancêtre le latin avait ses racines ensevelies dans cette terre plurilingue, « *Ainsi, ces grands auteurs font partie de notre patrimoine. Ils devraient être étudiés dans les lycées du Maghreb : en langue originale, ou en traduction française et arabe* »²⁰², revendique-t-elle dans un discours de réception devant l'Académie française. L'objectif de cette entreprise est pour elle comme pour Sansal d'afficher par une stratégie scripturale contournée un projet d'engagement littéraire et politique d'authentification de l'Histoire de l'Algérie. Une possibilité de

²⁰¹ DUTHEL, Heinz, *La Légion et la bataille a Diên Biên Phú: LA LEGION EST LEUR PATRIE*, BooksOn Demand, 2015, p. 2005.

²⁰² DJEBAR, Assia, Discours de réception, *Académie française*, 22.06.2006, Paris, Palais de l'Institut, en ligne : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-etreponse-de-pierre-jean-remy>, consulté le 28.03.2016.

répertorier les peuples qui ont déjà vécu dans cette partie du monde, leurs cultures, leurs langues et leurs évolutions sans hiérarchisation ou prédominance. C'est la rencontre de tous ces fragments culturels qui constituent l'identité algérienne, maghrébine, méditerranéenne et africaine. Difficile de la représenter, si en ont rajoute berbère, turque, juive, française et arabo-musulmane. Nous la voyons en spectre, en fantasme ou en ombre qui se manifeste comme un traumatisme dans une identité hybride d'une fable inachevée.

II.2. Les personnages sansaliens entre anti-héros et héros inachevés

Les personnages principaux de Sansal n'ont aucun lien avec les héros cornéliens. Les actes de bravoure et les sacrifices par amour n'ont pas de place dans le portrait psychologique de ses personnages. Il va de soi que leur apathie et leur incapacité à surmonter les efforts (mort, suicide et folie) les abandonnent au rang des fragiles, des pessimistes, voire même des passéistes, Yazid déclare : « *j'ai ri de mon optimisme, à mon âge et dans ma situation, le sillon est tracé, je me voyais mal mourir avec d'autres idées que celles qui m'avaient accompagné jusque-là.* »(RD, 32).

Comme un signe à part entière qui se situe au centre du roman, le personnage principal occupe une place inhérente à l'analyse du roman. Il est clair que pour la littérature moderne, la notion traditionnelle du héros correspond au rôle attribué aux acteurs appartenant aux époques révolues. D'ailleurs, la littérature contemporaine n'emploie plus le terme de « héros » dans sa critique, « *aussi, l'héroïsme du vingtième siècle doit-il inventer le vocable de héros positif pour contredire l'implicite négativité du héros contemporain* »²⁰³. Pour autant, les personnages principaux ne correspondent pas complètement à la définition de l'antihéros attribuée à Meursault d'Albert Camus par exemple. Les personnages sont dépassés par les événements qui les entourent mais ils n'y sont pas étrangers. Entre héros et anti héros, nous pouvons affirmer à travers notre étude que les personnages principaux de Sansal ne sont ni l'un ni l'autre. Ils ne correspondent pas non plus aux caractéristiques du héros négatif. Car ils ne portent pas le mal en eux ou

²⁰³Le dictionnaire du littéraire, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Ed : puf. 2006. p. 273.

commettent des infractions ou des crimes. Certes, ils sont d'apparence ordinaire : vieux et célibataires, veufs et chômeurs, mais ils sont tous des intellectuels, des hommes et des femmes cultivés qui n'arrivent cependant pas à changer grand-chose au malheur qui les entoure. Sansal a bien renforcé l'expression de l'errance et de la perte de l'homme moderne dans le paradoxe même du statut de son personnage. C'est une identité qui se recherche entre les souvenirs et l'Histoire officielle, la fiction et la vraisemblance, l'unité et les fragments. Cela fait d'elle un personnage instable, égaré qui cherche à se retrouver, un héros inachevé.

La tragédie des personnages principaux de Sansal est de ne pas achever leur mission, résoudre leur enquête ou trouver quelque part la « vérité » qui les obsède. Leurs origines restent jusqu'au bout floues et les éléments qui constituent leur identité, vagues. Tout leur drame est de ne pas réussir la transgression de simples observateurs aux braves héros sauveurs. À la fin du livre, rien n'est résolu, et le sentiment de déception envahit l'atmosphère du roman. Il est ainsi partout dans ses textes, *« j'étais de deux familles, deux mondes que tout séparait, et la vérité qui pouvait les réconcilier en moi était inaccessible, personne la savait, ou ceux qui la savaient ne la diraient pas, elle les aurait détruits. Jusqu'à la fin, je resterai au milieu du gué »* (RD, 157), déplore Yazid lorsque à l'achèvement du roman, il se retrouve au milieu de nulle part.

Les sujets peints par l'auteur algérien qui entourent le personnage principal sont des créatures à peine vivantes, mortes de peur ou lâcheté. Ils coexistent avec les autres sans avoir une « vraie » vie. Yazid admet sa présence parmi les morts car ses frères eux, quitteront bientôt l'Algérie pour rejoindre les vivants, de l'autre côté des frontières, il prend constamment conscience de la présence de ces êtres. Il dira à propos d'eux : *« affranchis du réel, nous ne sommes que le reflet de nos rêves »* (RD, 76), et il ajoute : *« C'est peut-être une forme de bonheur que d'exister sans avoir à vivre »*. Pour les protagonistes conscients de ce qui se passe, ceux qui perçoivent la « réalité » dissimulée, les autres personnages sont des ignorants ou aveugles qui vivent dans l'« imaginaire ». Sont-ils au moins heureux dans leur état de sommeil ? Pour le narrateur, leur vie est la mort en soi. Les personnages principaux, ressuscités par un événement tragique ou troublant comme une nouvelle naissance, ont juste le temps de constater qu'ils sont à l'intérieur d'un tombeau scellé, *« un coffre fermé »*, des morts qui renaissent et qui

attendent d'être exécutés, Malrich le voit dans les regards des autres : « *nous voilà démunis, misérables et fragiles, et déjà prêts à toutes les concessions, à tous les silences, pauvres de nous. Nous sommes des morts, pauvres de nous des moutons, des déportés* » (VA, 215). Yazid dans *Rue Darwin* raconte cette découverte macabre d'un mort, sa mort à lui et celle des siens alors qu'il se croyait vivant.

« *Et un jour, j'ai réalisé que le crime s'était bel et bien accompli, à l'insu de tous, et dans le délai annoncé. Je ne reconnaissais rien ni personne autour de moi. Ils avaient tout détruit, Seigneur de miséricorde, le champ de ruines s'étendait à l'infini et déjà il avait des airs d'éternité écrasants. Le gouvernement avait réalisé son rêve pharaonien, nous étions tous morts et nos os blanchissaient au soleil* ». (H, 102)

Qu'en est-il donc de ce rêve que le gouvernement avait réalisé dans le délai annoncé ? Et quel était ce délai ? Selon Yazid, le gouvernement algérien, juste après l'indépendance, avait prévu une purification culturelle dans les vingt ans à venir et annoncé, selon le narrateur, la création d'une nation algérienne arabo-musulmane neuve et pure, une idéologie politique qui nous appelle celle du mouvement nazi :

« *L'Algérie était libre est indépendante depuis une année, mais la guerre se poursuivait sur un autre plan, avec des moyens sournois et brutaux. Le nouveau gouvernement l'avait proclamé d'entrée [...] il se voulait le directeur éclairée d'un peuple pur et fidèle à cent pour cent. Catastrophe, nous ne l'étions pas, nous étions des produits de l'histoire [...] des métis depuis l'origine des temps, et nos voisins juifs et chrétiens [...] n'étaient même pas musulmans et ne sentaient pas forcément aussi bon que nous. Une génération avait circulé, il se disait que le gouvernement s'était accordé une vingtaine d'années, une petite génération, pour nous éliminer jusqu'au dernier et se doter d'un peuple nouveau, intègre et vierge, batailleur et sans pitié, dont la nation arabe et Allah seraient fies dans les siècles des siècles* ». (RD, 100-101)

Les personnages de Sansal comme Yazid, voudraient aller au-delà de cette peur, peur de la vie, de la mort, du mouvement, de tout « *champ de nouveauté et autres accomplissements* » (RD, 35). Le nom de Yazid correspond lui-même au sens de « dépasser une limite » puisqu'il dérive en arabe du verbe « *zada* » qui signifie franchir

une limite et aller au-delà. Yazid ayant transgressé les limites, il devient étranger, et pour avoir voulu comprendre, il devient menaçant : « *j'étais l'étranger, celui qui dérange avec son air de ne pas comprendre* ». (RD, 256).

Contrairement aux personnages secondaires, les héros inachevés ont conscience du drame qui les entoure, leurs identités n'ont pas subi « *un lavage de cerveau* ». Leurs esprits sont toujours vivants mais peinent à le savoir. Ils sont autant éprouvés par le malheur et l'endoctrinement qu'ils sont plus harcelés que les éternels fantômes de la demeure. Ils sont la manifestation d'une forme d'acharnement, d'une volonté de démasquer les différentes formes d'acculturation qui ont pour but d'occulter les pratiques populaires et les signes divers qui appartiennent à des cultures et des identités minoritaires en Algérie. Ces personnages sont donc investis d'une mission, nous avons parlé précédemment d'une enquête pour chacun d'eux, une enquête obsessionnelle qui les mène à leur fin. Lamia constate dans *Harraga* que « *Le quartier a changé de peuple plusieurs fois depuis ce temps, c'est à ne pas se retrouver soi-même* » (H, 35). Alors reste la mémoire qu'il faut protéger, et la solitude qu'il faut en dépit de tout, garder, pour ne pas ressembler aux autres et préserver seul l'espace où la vie est sereine et possible :

« La souvenance est autre façon de vivre sa vie.

Pleinement.

Le mieux possible.

Le moins durement.

Et la solitude est le moyen

De garder en mémoire

Ce que le bruit des choses

Emporte dans l'oubli.

Il faut lâcher d'un côté

Pour revenir de l'autre.

De ce qui renait au jour le jour

On se fait une nouvelle vie.

Et va le temps et va le rêve.

On ne voyage jamais qu'en soi ». (H, 186).

L'identité des fantômes se brouille et se confond avec celles des immigrants du passé : les Romains, les Arabes, les Turcs, les Français et les juifs. C'est dans ce contexte que Yves Courrière lors d'une émission télévisée en 1979 autour du 25^{ème} anniversaire de la Toussaint rouge en Algérie, reprend avec Hocine Ait Ahmed, l'un des principaux chefs du Front de libération nationale (FLN) pendant la guerre d'indépendance algérienne, la fameuse citation troublante de Ferhat Abbas, un autre Kabyle membre du FLN durant la guerre d'Algérie, leader nationaliste et premier président du gouvernement provisoire de la République algérienne, quand il constate ceci : « *J'ai beau scruter, interroger les cimetières algériens, nulle part, je ne trouve trace de la nation algérienne* »²⁰⁴. C'est dire toute la confusion des Algériens et des Français et notamment les Pieds noirs à propos de la naissance de la nation algérienne après l'indépendance dans une autre guerre, celle des mémoires, qui perdure jusqu'aujourd'hui. Le passé enfoui derrière des visions controversées, brouille les pistes et laisse derrière lui des êtres égarés. Les guerres des mémoires, de leur côté, ont fini par vider l'espace algérien de toute Vérité originelle.

La complexité des personnages de Sansal, nous la trouvons dans la création de toute identité hybride. Cette hybridité, source d'exclusion rend le personnage inaccoutumé et étranger. Yazid d'ailleurs le confirme : « *je l'étais déjà, un naufragé parmi des étrangers [...] Belcourt était mort et les murs ne parlaient pas [...] j'étais l'étranger, celui qui dérange avec son air de ne pas comprendre* » (RD, 256). L'identité en Algérie, c'est inexorablement pour l'auteur, une identité ôtée puisque l'être qui l'habite est coupé de ses racines. Or, l'hybridité du sujet sansalien ne renvoie-t-elle pas à l'insaisissable identité des origines ? N'est-il pas la trace des êtres d'avant, multiples et hétérogènes ? Ainsi l'instabilité du sujet énonciateur *je* peut se plier un tant soit peu à une pluralité de sujets aussi instables que le *je* apparent. Sansal brouille souvent les pistes d'un *je* énonciateur et l'éparpille tout d'un coup à une multitude de sujet, il couvre par exemple un *nous* inattendu ou un *il* impersonnel dans une parole qui gagne curieusement de cohérence dans l'ambiguïté du discours social et politique qu'elle porte.

²⁰⁴ DUTHEL, Heinz, *La Légion et la bataille de Điện Biên Phủ: LA LEGION EST LEUR PATRIE*, BooksOnDemand, 2015, p. 2005.

Le choix de l'écriture devient dans ce cas-là, comme l'avance Jean Déjeux pour les auteurs maghrébins, une démarche d'apaisement et de thérapie où le héros errant est beaucoup plus un patient qu'un sujet et où l'écriture devient plus une ligne à transgresser qu'un itinéraire à tracer.

*« La littérature maghrébine révèle bien souvent des tensions psycho-pathologiques, qui sont la transposition dans la fiction de mutations profondes que connaît le Maghreb depuis des décennies. Celui-ci récupère ainsi son inconscient mutilé par le conquérant d'hier, en affirmant son identité collective et en recherchant son authenticité "assala", ses profondeurs, mais en ayant peur en même temps d'une grande ouverture à la modernité et aux changements profonds ».*²⁰⁵

Ses personnages affrontent leurs démons, ceux qui viennent d'ailleurs et ceux qui les habitent. L'heure de défier ses tourments était venue, « *le temps de déterrer les morts et de les regarder en face était bien arrivé* » (RD, 35). L'espace du temps reculé qui pouvait « *accueillir tous les pauvres du monde et leur donner assez à rêver* » (RD, 81) peut être ressuscité. Les textes de Sansal abordent souvent la question des changements profonds et du refus de la léthargie. Il rejoint dans sa position pour la révolte une réflexion militariste d'Antonio Machado : « *il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant* »²⁰⁶. Cela nous rappelle le chemin de croix chez les chrétiens et le supplice des martyres chez les musulmans, un sacrifice qu'on retrouve en littérature sous l'itinéraire de personnages exclus de la société, des identités refoulées, interdites qui se mettent à la quête d'un salut. Or, à l'instant de dévoiler toute la « Vérité » évincée, le personnage de Sansal se repent par le sentiment de désespoir, du chaos et parfois même de trahison, sa propre trahison: « *il a eu ce manquement qui est venu tout effacer. J'ai trahi, et la trahison est une plaie qui ne se referme pas* » (RD, 81).

Ses romans semblent évoluer moins comme une histoire que comme une névrose. Mal dans sa peau, son personnage principal vit comme un « déporté » qui attend son

²⁰⁵ DÉJEUX, Jean, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Le Harmattan, 1986, p. 18.

²⁰⁶ MACHADO, Antonio, *Champs de Castille, Solitudes, Galeries et autres poèmes et Poésies de la guerre*, traduits par Sylvie Léger et Bernard Sesé, préface de Claude Esteban, Paris, éd ; Gallimard, coll. Poésie, 1973. Poème : Proverbes et Chansons p. 198.

exécution. De ce fait, il manifeste un comportement instable de celui qui ne maîtrise pas sa vie. Son mal est profond et ne guérit que par un seul moyen : la mort. Larbi, Lamia, Rachel, Malrich, Yazid sont profondément détruits par les secrets et les mensonges autour de leurs origines et de leur Histoire. Ils le sont encore davantage par la découverte des révélations étonnantes à l'issue de leurs enquêtes, puisque décidément, chacun d'eux est chargé d'enquête : Larbi cherche les assassins du double meurtre ; Lamia, interroge tout le monde pour trouver son frère « *harraga* » puis Chérifa perdu à Alger ; Malrich fouille le passé à la recherche de réponses sur l'assassinat de son frère et le meurtre de ses parents ; et Yazid reconstruit l'histoire de sa famille pour retrouver ses origines. Ce dernier, procède à un examen de son état après avoir su qui il était, c'est-à-dire un bâtard.

« Je me sentais tout drôle, j'étais comme un vase brisé dont les morceaux ont été dispersés et dont on vient par miracle de retrouver quelques pièces, que l'on a rapidement recollées [...] Le vase reprend forme mais il manque l'essentiel, le contenu, ma vérité, Notre vérité. Et la Vérité n'est vérité que lorsqu'elle est dite, en entier, sans fard ni détour. Alors il était temps d'aller la chercher chez la seule personne qui la connaissait en entier » (RD, 251).

Lamia, comme tous les autres personnages des romans de Sansal : Yazid, Larbi, Malrich et Rachel, seule dans sa passion et sa conscience de son espace importun, rejoint toutefois la position des autres habitants de la ville, les fantômes et les ombres de la demeure familiale l'accompagnent aussi dans sa réflexion qui finit par les réunir : doit-elle quitter la demeure en péril, ou choisir de rester et mourir ? Cet espace vaut-il le sacrifice d'y être habité ? A-t-il le droit de devenir le tombeau de leurs rêves et de leurs espoirs ? Ne devrait-elle pas, au contraire, retrouver une autre demeure d'accueil et renoncer définitivement à la terre des ancêtres comme son frère, comme les frères de Yazid ou comme Rachel et Malrich ? Ces ancêtres qui appartiennent à une identité écrasée par le terrible « *rouleau compresseur de l'histoire* » (VA, 137) sont-ils eux aussi hybrides ? Yazid croit qu'il est trop tard pour entamer une quête. Une fois l'histoire écrite, il prend conscience d'une peine collective qu'il doit porter en lui et la faire connaître au monde, on ne guérit pas de soi : « *en restant au pays quand tous le fuyaient dans l'effroi et le grouillement de la misère, j'avais fermé le champ de la nouveauté et autre accomplissement, il n'était plus le temps d'y revenir* » (RD, 35). Cependant, il décide quand même à l'aboutissement de son récit de vie de partir. Arrivé au bout de la

route, il conçoit de « *changer de pays et apprendre à vivre hors des conventions et des pactes* » (RD, 299). Dans cette démarche ardue, Yazid nous livre les désagréments d'une telle transgression de soi, partir à l'exil serait un déchirement ; rester, le serait tout autant.

« Partir est un acte grave, il se fait dans le respect de ceux que l'on quitte et de ceux qui nous accueilleront. Ils ne sont pour rien dans notre drame, on ne vient pas les encombrer avec nos soucis et nos questions. Et puis voilà, il est plus sain de vivre avec ceux qui ne vous connaissent pas qu'avec ceux qui ne vous reconnaissent plus » (RD, 51).

Toutefois, Boualem Sansal balaie d'un revers de la main les retombées désastreuses d'une collision violente comme la guerre. Son personnage, souffrant pourtant depuis le début de son enquête des rejaillissements des présences étrangères multiples dans son espace d'origine peut d'un coup, pour renforcer la confusion, disculper l'une d'elle, la présence des français comme conquérants puisque pour Malrich, « *ils ne sont pour rien dans notre drame* ». L'écriture de Sansal ne se libère guère de ses contradictions. Comme à ses habitudes, elle recouvre le sens de confusions inquiétantes. Par contre, ce personnage déplore que dans les conditions immédiates, l'actualité politique et sociale du jour, il faut « *Se méfier de tout le monde : les passeurs, les voisins, les prédicateurs, les loubards, les policiers, les juges, les messieurs bien mis de leur personne qui manient la politesse comme un moulinet...* » (H, 105).

Par ailleurs, Sansal évoque implicitement le sort des Kabyles dans une société qui se prétend profondément arabo-musulmane. Il postule le bien-fondé de leurs revendications en prenant appui sur l'ascendance des ancêtres Berbères. Il fait don de ses personnages et s'empresse de les présenter en offrande pour mettre en exergue le sacré d'une méditation ancestrale sur l'identité originelle; Yazid prend conscience qu'il était « *le dernier vivant de l'antique tribu, il me revenait de porter toutes les douleurs accumulées, les miennes et celles de tous les miens* » (RD, 272).

Cette confrontation entre les différentes communautés de la population algérienne, remonte bien avant l'époque coloniale. Cependant, La présence des français en Algérie avait renforcé les préjugés favorables à propos de la population berbère au dépend des Arabes. Ces stéréotypes répondent aux fantasmes narcissistes du nationalisme français

projetés sur les Berbères et plus particulièrement les Kabyles, censés ressembler aux Français, habités l'Aurès lointain et être amoureux du travail et du sérieux. Il s'est traduit par quelques îlots de scolarisation française en Kabylie. Cette attitude attise davantage les Kabyles contre les Arabes. Certains écrivains français comme Maupassant, ont cultivé cette image des Arabes par opposition aux Berbères dans leurs romans ou récits de voyage. Ce texte est plus au moins révélateur de ce qui était cette tentative de séparation entre la population arabe regardant vers l'Orient et l'Est et la population berbère regardant vers le nord et la France : « *les Berbères, bons sédentaires, qui eurent à affronter les méchants arabes sont déclarés supérieurs aux dits Arabes et ressemblent aux Gaulois* »²⁰⁷.

L'auteur inscrit ses personnages dans l'alternance d'un éternel retour aux origines, au commencement de l'histoire, comme un mythe fondateur de l'humanité qui se perpétue. Yazid déplore cette réflexion singulière qu'il porte en lui : « *dans une vie normale, parmi les hommes, les jours se comptent l'un après l'autre, en commençant par le premier, mais dans ma vie de paria la mesure du temps est la métamorphose, et la douleur qui va avec. Ici, tout commence par la fin dans l'effroi et le grouillement de la misère. Vivre n'est que porter le deuil de soi* » (RD, 50). Fidèle à son écriture choquante, il rassemble dans un passage, tous les marginalisés de la société algérienne où bêtes et humains se croisent :

« *Les peuples de ce pays avaient fait le choix mortel d'être manichéens, on ne voyait jamais plus que la moitié des choses, et le temps perdit sa force apaisante. Nous n'étions pas le bien, il appartenait aux vainqueurs, et ils étaient dans leur vérité, nous étions le mal et nous devons disparaître dans la nuit noire, et oublier que nous avons existé, il n'y avait rien en nous qui put être un motif de fierté ou une carte à jouer. Le monde à venir serait immanent autant que parfait, puisque révolutionnaire et musulman, donc implacable et vétilleux, nous y serions le serpent venimeux à écarbouiller, le mouton à égorguer, l'éternel épouvantail à brûler dans les processions et les transes à venir. On nous appellerait : bâtard, juif, pédé, chien, chitane, pied-cassé, hizb français, harki, mécréant, étranger, blanc-bec, graine de malheur, et c'en serait fini de nous* » (RD, 117).

²⁰⁷ Gilbert Meynier, « L'Algérie et les Algériens sous le système colonial. Approche historico-historiographique », *Insaniyat / إنسانيات*, 65-66 | 2014, 13-70.

Dans *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, Daniela Merolla, constate à quelques éléments différents près, dans son étude consacrée à deux romans : *Le printemps désespéré* de Fatouma Touati et *Illis U Meksa* de Laura Mouzaia, des stratégies esthétiques et scripturales semblables pour revendiquer une restitution aux droits des Kabyles à une culture, une identité et une langue propre à leurs origines.

« [...] cette continuité entre Algérie et Kabyle est toutefois associée à une mise entre parenthèses des aspects contradictoires, dont l'identité kabyle fait l'objet en Algérie [...] le point de vue officiel qui considère cette identité comme un risque pour l'unité nationale. *Illis u meksa*, par exemple, propose une stratégie d'omission avec l'utilisation exceptionnelle de l'adjectif « notre ». Les pronoms et les adjectifs [...] réfèrent généralement au pays kabyle et à ses habitants. Néanmoins, il ya deux exceptions : lorsque « notre » histoire est opposée à l'histoire officielle française, « notre » réfère à l'histoire algérienne dans un cas "21" et à l'histoire berbère dans les deux autres cas "126-127, 167". L'histoire algérienne toutefois, n'est pas assimilée à l'histoire berbère, mais cet aspect est occulté par l'ambiguïté de « notre » histoire. De plus, la problématique question de l'identité transnationale des Berbères est à éviter, laquelle peut être considérée par le discours algérien officiel comme aussi dangereuse que le « régionalisme ». A cela il faut ajouter le silence fait autour de la controverse concernant la langue arabe et la langue kabylo-berbère en Algérie ». ²⁰⁸

En effet, si les deux communautés cohabitent pacifiquement dans la conciliation, le facteur de la langue reste ostensiblement la particularité la plus séparatrice, sur le plan acoustique, des deux identités. Symbole d'un patrimoine culturel de première importance, la langue est l'héritière majeure de l'Histoire. Outre son pouvoir d'affirmer une identité, elle est un orifice vers d'autres cultures et richesses du monde.

Avec sa diathèse de brillant pamphlétaire, Sansal affiche avec colère une identité féminine farouche, en employant tout le dédain d'une ironie satirique adaptée auparavant aux personnages masculins. Son écriture transgresse l'espace féminin pour mettre la lumière sur cette partie sombre de l'identité algérienne.

²⁰⁸MEROOLA, Daniela, *Communauté et féminité dans le printemps désespéré et Illis U Meksa*, article reporté dans « *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles* », Etudes réunies par D. de Ruyter Tognotti et M. van Strien-Chardonneau, Amsterdam, - Atlanta, 1998, p. 59.

III.2.3. La transgression de l'espace féminin

Les mots des femmes vont accroître les procédés d'altercation avec le mordant d'un langage hautain. La femme s'inscrit dans une symbolique de contestation et d'une démarche d'une réappropriation de sa liberté tout comme l'homme. Or, qu'est-ce qu'un homme selon l'auteur, cet être qui soudain, se retrouve mis à l'écart par des personnages féminins, après une longue période de domination ? « *L'homme est un bête abominable, et cette bête vit en troupeau, or la vie en troupeau c'est ça, dévorer ou se faire dévorer, dominer ou être dominé* » (RD, 87). L'écriture de Sansal, tente de mettre la lumière sur cette position qu'occupe la femme par rapport à l'homme, comment la décrit-il ? « *La femelle est une bête à part, inutile et déplorable, cruelle et insatiable* » (RD, 87), selon le narrateur de *Rue Darwin*. La femme est donc une créature aussi méprisante que l'homme.

Aussi, l'auteur méprise-t-il par-dessus tout, sa résignation. Dans les romans de Sansal, les femmes de manière générale, ne sont pas actives. Elles peuvent cependant témoigner d'une résistance passive à la résolution des hommes. Elles sont tenues par la loi du silence instaurée par une société patriarcale. Contrairement aux personnages masculins, elles sont peu nombreuses, inertes ou complètement absentes. Ce n'est que dans *Harraga* ou *Rue Darwin* que ce genre de protagonistes fait son apparition, mais là aussi, leur présence est timide par la fragilité de leur caractère, à quelques exceptions comme Djeda .

« *Je devais tenir compte de cette vieille loi du silence à laquelle ces femmes se sont pliées toute leur vie. Parler est une liberté qu'elles ne connaissent pas [...] entre femmes, dans le secret, dans la peur d'être surprises et la honte d'être devinées. Il s'agissait en outre de choses qui ne pouvaient être dites* » (RD, 261).

Djedda est différente et pour cause, elle « *n'est pas une femme, ni un homme* » (RD, 87). Dans un discours qui porte sur des pensées nostalgiques pour un passé heureux, elles peuvent même parfois se subsister au renoncement des hommes et à leur « *lâcheté purement masculine* ». Leur présence accentue l'indignité que ressent le narrateur envers l'immobilité des hommes résignés et fatalistes, « *des mauviettes, des pauvres types, qui*

estiment que la femme n'a pas le droit à la colère hors du contrôle des hommes de sa tribu » (H, 135).

L'unique roman, jusque là, où la femme accapare la notabilité du discours de Boualem Sansal est *Harraga*, paru en 2015. Cette originalité de choix s'opère sous la demande de ses lecteurs qui remarquent la totale absence du genre féminin parmi ses personnages. Enfin, la femme est là, il lui attribue pour la première fois le rôle du personnage principal. De plus, il reconforte sa position par un deuxième personnage féminin très important, Chérifa, « un roman de femmes » selon l'auteur. Certainement, Sansal aurait voulu signaler par cette absence, l'apathie des femmes et leur renonciation à leurs droits ainsi qu'au mépris et à l'indifférence des hommes. Le narrateur masculin leur reproche le manque d'initiative dans la reconstitution d'une société algérienne neuve. Par conséquent, elles deviennent pour lui complices de la barbarie des hommes, coupables même, ces bêtes inutiles et cruelles qui se contentent d'accomplir un besoin libidinal, rien de plus.

« l'horreur du Moyen âge, ces femmes en file indienne, penaudes et crétines dans leur nudité molle, blafarde, vergetée, couperosée, bleuie aux extrémités, un vrai champ de veinules, d'hématomes, de cellulite, ces femmes qu'on allongeait l'une après l'autre sur une table d'examen haut perchée, la robe retroussée sous le menton, les jambes accrochées en l'air par les chevilles[...]Malgré ces violents tripatouillages et les ablutions au gros sel, elles tombaient enceintes, les misérables, elles se faisaient en cloquer, elles le faisaient exprès, elles s'amourachaient au travail, se prenaient pour des saintes, espéraient des rédemptions, jouaient les folles qui intriguaient les lions, les attendrissaient. On les purgeait, on les ligaturait, on les jetait à la rue si elles regimbaient, on les battait ». (SB, 87).

Les femmes représentent une réponse plus douloureuse à une situation d'agression culturelle, un besoin frustrant d'investir le code moral de la société inauthentique. Quand un journaliste demande à l'écrivain les raisons d'un soudain bondissement, celui de deux femmes dans *Harraga, Lamia et Cherifa*, alors que Jusque -là les femmes ne tenaient que très peu de place dans ses romans, Boualem Sansal répond ceci:

« Dans nos pays, il y a le monde des hommes et celui des femmes, qui sont différents. On ne se rencontre qu'au lit et au

cimetière. Une histoire qui relierait des hommes et des femmes serait artificielle. Or on m'a souvent reproché, en Europe, à propos de mes ouvrages précédents, l'absence de femmes. J'ai voulu donc écrire un roman de femmes »²⁰⁹.

En effet, les occidentaux avaient reproché à Boualem Sansal de ne pas représenter suffisamment les femmes algériennes et leur réalité indubitablement plus oppressante et dont le portrait doit être plus terrifiant que celui des hommes. Or, la femme, même « effrayée épuisée et frémissante », paraissait répugnante et souvent inhumaine, porteuse d'abominables maladies gynécologiques comme « *la syphilis, la blennorragie, la lèpre suppurante, l'herpès, les vers à crochet genre sangsues, la petite vermine genre poux et punaises qui viennent se loger dans les replis du boyau* » (RD, 89). Ses femmes ne sont pourtant que des fillettes âgées de « *seize ans dix-sept ans, mais on disait dix-huit, vingt, l'âge légal* » (RD, 89), pour être ainsi aussi méprisables et méprisantes. Elles fuyaient parfois « *l'arrière-pays* », et l'emprise des hommes pour errer comme eux dans le déni de tout le monde. Dans *Harraga*, il s'agit d'une histoire semblable, enceinte, Chérifa trouve le moyen de s'échapper à son père pour rejoindre Lamia.

Sansal nous confie à la première page de son œuvre *Harraga*, comme pour ancrer le lecteur, un peu plus dans le « réel », l'authenticité de son histoire qui est un périple récit de va-et-vient entre l'espoir et de désespoir. Il nous présente ultérieurement son principal personnage Lamia. Femme contemporaine mais fragile qui se retrouve comme emportée par le flot d'un événement inattendu qui surgit subitement dans sa vie pour la métamorphoser entièrement. Il finit à la fin de la deuxième page par céder la place à l'héroïne de son roman pour lui permettre de relater elle-même son récit de vie reparti en quatre actes.

Selon l'aveu de l'auteur lui-même, ces actes correspondent aux quatre saisons qui composent l'année. Il serait probablement conforme de dire que l'automne est le plus approprié au premier en prenant pour témoin cette rafale de vent qui souffle brusquement sur la vie de son personnage central et qui emporte d'un coup toutes ses vérités douloureusement installées et enracinées entre les murs de sa vieille maison

²⁰⁹« *Tout ce que j'écris est vrai* », Jeune Afrique, 23 octobre 2005 www.jeuneafrique.com/211723/archives-thématique/tout-ce-que-j-cris-est-vrai, consulté le 14 mai 2017.

hantée. Dehors la ville est irradiée et le pays assiégé. Cette métamorphose correspond à un incident inattendu et en apparence anodin : l'arrivée d'une colocataire inconnue, la jeune fille enceinte à la recherche du père de son enfant. Surgit alors les péripéties d'une longue épreuve de cohabitation, de découvertes et de joies qui aboutissent à un accord qui finit quelque temps après par se dissoudre.

Lamia est une fille de caractère. Célibataire dans la quarantaine, elle exerce le métier d'un médecin spécialiste en pédiatrie et vit seule « *dans une villa sur les hauteurs d'Alger.* » Elle mène une vie affreusement banale, entre son travail à l'hôpital et son exil dans la maison familiale, jusqu'au jour où en ouvrant la porte de sa maison, « *machinalement* » car elle est « *ainsi, une femme d'élan* » (H, 17), se retrouve face à « *une créature venue d'un autre monde* » (H, 16). Une jeune fille de dix-sept ans nommée Chérifa, apparemment enceinte et qui vient de la part de son « *idiot de petit frère* » Sofiane, « *le brûleur de route* ». La jeune fille venue d'Oran, s'installe chez-elle pour quelques jours. Lamia soupçonne son frère comme étant le géniteur de l'enfant mais ce n'est qu'un prétexte pour se convaincre de l'héberger. D'autres raisons étranges la poussent inconsciemment à s'attacher à ce visiteur imprévu : L'isolement, la solitude, l'absurdité du quotidien, les fantômes des anciens habitants de la demeure où elle habite et qui errent en toute liberté entre ses murs, les souvenirs de son grand frère décédé dans un accident de voiture, sa sœur qu'elle n'a plus revue depuis son mariage avec un islamiste et enfin Sofiane disparu dans sa quête d'une vie meilleure mais ailleurs. Tous ces souvenirs traversent sa mémoire en voyant Chérifa et elle décide de l'aider. Cependant, aucun lien ne les réunit et le désordre de Chérifa et son insouciance harcèlent son mode de vie, jusque-là arrangé. De plus, l'enquête qu'elle mène pour retrouver son frère « *harraga* » et le souvenir d'une vie perdue la conduit discrètement vers une folie douce. Elle s'empote contre l'écervelée qui décide de quitter la maison. Or, cette maison, chargée d'histoire l'étouffe. Dehors, les gens du pouvoir et les islamistes l'assiègent. Seule dans cette demeure inquiétante, elle se voit contrainte d'aller à la recherche de la femme qu'elle a hébergée.

Habituée à la solitude où flotte une armada de sentiments nostalgiques, Lamia, finit par se sentir essoufflée encore une fois par le comportement de Chérifa. Son comportement lui est irritant et ses rires l'angoissent. Néanmoins, aussi étrange que cela

puissent paraître, cette hôte fatigante, finit par devenir attachante et semble inconsciemment apporter quelques couleurs vives au quotidien de Lamia et à sa maison. Le pédiatre captivée par ses maladroites, retrouve la joie de vivre et commence progressivement mais secrètement et dangereusement à s'attacher à sa petite jeune pensionnaire étourdie. Désormais, elle la considèrera comme sa fille, « *C'est que je me suis attachée à elle, je ne conçois plus la solitude qu'en sa compagnie. Mon Dieu, jusqu'à quel point notre vie nous appartient-elle en propre?* » (H, 128).

Cependant fouguese et fuguese à la fois, Chérifa s'évade à chaque occasion et multiplie les fuites pour sillonner la ville d'Alger jusqu'au jour où elle disparaît sans donner signe de vie. Aux yeux de Lamia, c'est une « harraga » tout comme son frère Sofiane, toujours à la quête d'une vie meilleure dans une terre nouvelle sans penser aux conséquences. Pour la femme soupçonneuse qu'elle est devenue, elle reproche aux autres femmes de se laisser abusées puis oubliées par les hommes. Lamia rouspète contre elles: « *je suis fatigué d'avoir à constamment fournir des nouvelles du monde à des femmes maintenues à l'écart du monde. C'est vrai, elles sont le nœud du problème, je comprends qu'elles aient besoin de savoir si on va les pendre ou les noyer, mais enfin, quoi, il y a le journal officiel !parfois je suis chienne, je reconnais* » (H, 100). Dans un autre passage, elle réproouve toujours la passivité des hommes et surtout de leurs partenaires.

« Je me laisse capturer par les femmes qui guettent sur le pas de leur porte et je prends le temps de leur raconter la dernière sur leur procès. Elles m'écoutent en se frappant la poitrine ou se tapotent les joues. Parfois le geste m'énerve, et j'y vois une démission définitive, une lâcheté purement masculine, alors je les matraque au point de craindre pour leur vie [...] mon Dieu, comme leur vie tient à rien, un fil, un mot, une lueur, une loi. Et comme la mienne est absurde ». (H, 151)

Suite à de longues journées d'enquête, Lamia finit par la retrouver. Elle est prise par le remord et la peur qu'il soit trop tard. Or, ses inquiétudes finissent par se confirmer: Chérifa est morte. Sans abri, sans argent, ignorée de tous et livrée à la rue par le besoin incessant de s'évader, cette émigrée d'un nouveau genre succombe à son désir de liberté. Dans sa quête de retrouver ailleurs ce qu'elle ne peut trouver nulle part : l'amour, la sécurité et la considération des autres, Chérifa perd la vie. Avant de partir, l'imprévisible

jeune fille réserve une dernière surprise à Lamia et lui lègue un magnifique cadeau inattendu : une fille. Dans les bras de Lamia, le nouveau né plein de promesses, paraît ainsi offrir au personnage les prémisses et l'espoir d'une vie prometteuse, l'unique chance inespérée pour apaiser ses blessures et tout recommencer.

Née en Kabylie, Lamia débarque avec ses parents pour récupérer la vieille maison d'Alger le jour de l'indépendance. Sansal, trouve le moyen de couvrir une grande partie de l'Histoire de l'Algérie sous l'enveloppe de l'aventure du médecin pédiatre avec Chérifa et en tapissant le récit de bribes sur l'émigration clandestine associée au frère du médecin. Elle évoque avec la même férocité la situation absurde de la femme en Algérie, « *le jour où les hommes sauront écouter les femmes sans avoir l'air débile n'est pas dans le calendrier* » (H, 102), signale-t-elle.

Dans *Rue Darwin* de Sansal, un roman qui nous rappelle *Rue des voleurs* de Mathias Énard, Prix Goncourt de 2012 par son intitulé et par sa méditation sensible aussi, un autre personnage féminin finit par s'imposer, Djedda. Elle est la grand-mère de Yazid, Lalla Sadia et une matriarche redoutable disposée d'une grande richesse : des hommes à son service, des palais et de comptes en banque en suisse. D'un poignet ferme et brutal, la grand-mère du narrateur maintient sa famille dans la résignation et le secret. Lalla Sadia, Investie par une autorité et d'une intelligence hors du commun, transgresse habilement tout ordre établi par les gouvernements qui se succèdent au règne du pays. Sa force est elle qu'elle efface sa féminité : « *elle, ce n'est pas une femme, ni un homme, personne ne peut l'égaliser ou lui résister une fraction de seconde.* » (RD, 87). L'aïeule ne survivra pas cependant à l'indépendance de l'Algérie et meurt juste après à l'âge de 82 ans. Yazid cherchant refuge dans l'amour de sa mère Karima, il vit mal sa disparition. Cette femme vient de mourir elle aussi à l'hôpital Pitié-Salpêtrière à Paris. Sa voix, avant de s'éteindre lui demande de retourner à la rue Darwin où Yazid s'efforcera de démêler sa filiation embrouillée autour des femmes de sa vie jusqu'aux secrets qui s'enroulent autour de sa naissance et ses origines. Ces quatre personnages : Lamia et Chérifa dans *Harrage*, Lalla Sadia et Karima marquent à elles seules une image assez plénière de la femme algérienne à travers l'Histoire du pays. Elles représentent les trois périodes de l'évolution de l'Algérie si l'on considère leurs naissances dans une linéarité semblable à l'Histoire du pays. La femme puissante qui détient un rôle important dans la société

algérienne d'avant et pendant la guerre en dépit d'une autorité masculine apparente est représentée par le personnage de Djedda ou Lalla Sadia morte juste après l'indépendance. La deuxième période de l'Histoire de l'Algérie est figurée par la mère de Yazid, moins libre que Djedda mais qui arrive à se défaire de son emprise. Elle s'en fuit, se remarie puis récupère ses enfants dont Yazid à l'aide d'un kidnappeur. Lamia quant à elle, tout comme Chérifa, fait partie de la génération contemporaine puisque à l'indépendance, elle s'approprie avec ses parents à l'âge de cinq ans la maison. Elles côtoient toutes les deux la misère et la guerre d'une Algérie indépendante.

De moins en moins fortes et déterminées, Lamia et Cherifa s'associent dans une symbolique de perdition avec la représentation masculine des personnages de Sansal. Même instruite et cultivée, Lamia est tout autant égarée que son écervelée d'invitée venue d'Oran. Cette dernière en dépit, ou en raison de son tempérament contestataire, perd le combat dans les rues « *tentaculaires* » d'Alger.

Les femmes dans les romans de Sansal entretiennent la loi du silence. Souvent absentes, elles ne forment aucune prépondérance par rapport à l'indéfectible pouvoir des hommes à l'exception de Djedda. La mère de Yazid, Karima se plie avec les autres femmes autour d'une vérité qu'elles gardent en secret pour préserver l'apaisement de sa famille car « *plus fort que la vérité au sein des familles est la paix* » (RD,265), pensaient ces épouses, mères et belles-filles du clan Kadri. Or, il est temps de faire parler le passé et que l'une d'elle révèle enfin la vérité longtemps occultée. Toute interrogation qui demeure sans réponse, représente une épreuve sans fin pour le narrateur de *Rue Darwin* qui n'est autre que Yazid, « *on devient fou avant de savoir qu'on vit pour rien* » (RD,265). Avec la mort de sa mère, son histoire n'est pas finie, au contraire, pour pouvoir l'écrire, faudrait-il pour Yazid, rassembler ses fragments. Or, ils sont éparpillés partout, dans le temps et l'espace, d'où un texte fragmenté en bouts et en bribes.

« c'est peut-être là, la loi essentielle de la vie qui veut que l'homme efface son histoire première et reconstruire de mémoire comme un puzzle impossible, dans le secret, à l'aune de son expérience et après bien des questionnements et des luttes, ainsi et seulement ainsi, il peut faire le procès du bien et du mal, ces forces qui le portent dans la vie sur le chemin de son origine ». (RD, 263).

Au centre de ces deux romans : *Harraga* et *Rue Darwin*, les femmes parcourent de multiples traumatismes, celui d'une découverte de soi ou de son aliénation en sont les exemples les plus marquantes. Au cours de cette lecture de la femme algérienne dans les romans de Sansal, une régression surprenante de l'image qu'elle diffuse, est à soulever comme une annotation non négligeable. Djedda, morte après l'indépendance, représente la force à l'image d'un état (ou État) puissant, mi ange mi démon, elle est dans cette dualité persistante de l'écriture de Sansal, Hadja et Djedda sont un seul personnage pourtant leur description est complètement contradictoires, Hadja est vieille femme méprisante qui tient un bordel et Djeda est une femme brave à la tête d'une honorable tribu.

À l'époque de l'Algérie française, la femme acquiert des richesses et suppose un équilibre à la vie de sa famille, elle est elle-même épanouie et peut accéder au rang de chef. Juste après l'indépendance, cette force persiste encore, mais elle s'efface complètement avec les femmes qui correspondent à la période postindépendance, celles qui ont vécu l'arabisation, l'islamisation et la guerre civile. Cette mutation décroissante du portrait de la femme est exposée dans le tableau suivant :

Tableau 6 :

Femme	Période	Portrait
Djeda, née en 1882.	Durant la période coloniale, puisqu'elle est morte en 1964	Femme forte et autoritaire. elle est la fille d'une tribu patriarcale des Kadri. Dans une société d'hommes, elle devient chef de ce clan qu'elle dirige d'une main ferme. <i>Lalla Sadia</i> est une femme puissante, qui s'attribue tous les vertus comme la charité en s'arrangeant habilement avec les gens du pouvoir pour régler ses affaires. elle

		ne s'occupe pas uniquement de sa famille mais s'introduit également dans la politique de son pays, en bâtissant un empire et tissant un lien amical et professionnel avec des autorités en dehors même du territoire algérien.
Karima et Faroudja, la mère biologique et la mère adoptive de Yaz.	Pendant la guerre d'indépendance et quelques années après.	Femmes fortes, rivales et entreprenantes. Karima par exemple, loue les services de personnes peu scrupuleuses pour récupérer son fils Yaz. Faroudja n'hésite pas à abandonner son fils entre les mains de Djeda pour assurer sa sécurité.
Lamia et Chérifa	La période contemporaine	Femmes errantes et détruites de l'intérieur. L'une, illettrée et naïve, se laisse abuser par un homme puissant qui l'abandonne à un sort cruel. L'autre, cultivée et consciente choisit la solitude et l'isolement.

Ces deux dernières figures de la femme algérienne : l'instruite résignée et l'ignorante révoltée à la période contemporaine, se débattent pour jaillir du néant de leur

existence. Nous constatons ainsi une décadente descente d'une perte d'épanouissement et de responsabilité qui s'annonce avec l'indépendance. Lamia et Chérifa sont des femmes résignées, Karima et Faroudja le sont encore moins, et Djeda est la plus forte de toutes. Sa mort correspond étonnamment à la chute de la France. Depuis, les algériens sont victimes de cette indépendance corrompue. Cette déchéance rejoint celle des hommes de cette même époque. Sauf que la virilité des hommes qui s'affichent tout de même dans leur domination aberrante, les placent à un rang plus avantageux.

Le chauffeur de bus évoque sa vieille mère qui accepte d'héberger Chérifa par un besoin un peu particulier, celui d'avoir la compagnie d'une autre femme puisqu'elle est toujours seule. Bien que son fils vit avec elle et la protège, il ne partage guère ses préoccupations qui selon lui tournent autour des chiffons et de cuisine, « *je suis un homme [...] elle a besoin de parler chiffons, cuisine, ménage, raconter les soucis...* » (H, 104).

L'auteur prêche l'affranchissement de la femme de ses peurs et des croyances moyenâgeuses de sa société, en prenant possession de l'espace interne et externe de son être, celui de son corps et de sa nature. Car « *le pire n'est pas de mourir [selon l'auteur] mais de cesser d'exister* », et quand la femme prend part à la vie et cesse d'être l'œuvre de l'homme, lève la tête et se réjouit d'insouciance, le paysage lui-même perd de ses imperfections et redevient par moment, abondamment humain.

« Piquées au cœur, les femmes se sentent revenir à la vie, elles vont jusqu'à relever la tête et lancer un œil par-dessus la voilette. C'est un bonheur parfait de les voir prendre part à la vie, cette lumière étrange et fascinante qu'elles ont si généreusement dispensée dans l'obscurité et la douleur. Dieu lui-même en est ému. On le voit dans le regard des enfants, il luit de bonnes résolutions ».
(H, 97)

Tout comme les personnages masculins, le sujet féminin est en quête d'origines oubliées. bercée par la solitude et le silence, elle trouve refuge dans la folie et l'isolement, comme Lamia. Rien n'est dit sur son désir de trouver un partenaire, si désir il y a, elle est avant tout, à la recherche d'une appartenance. Ces figures féminines ne sont pas maîtresses de leur destin. Dépourvues de tout pouvoir, elles sombrent dans le désarroi d'une culture qui n'est pas la leur. Elles sont écartées de la « vraie vie » et reléguées à

des tâches dédaignables mais épuisantes, « *un dada d'homme, la femme n'a pas de religion à invoquer pour y mettre le nez* » (H, 32).

Karima et Faroudja ont pu s'évader de l'emprise de Djeda en dépit de son pouvoir immense, reconstruire une nouvelle vie en dehors de l'espace investi par son autorité. Or, les femmes du temps moderne, dans un bondissement identitaire qui remonte à l'indépendance, n'ont pas su, selon l'auteur, franchir les limites des interdits et des tabous. Elles en sont restées barricadées dans une spoliation infernale qui, comme pour la langue qui gratifie l'option monolingue de l'arabe, enfante une société monstrueuse, misogyne et amputée.

Conclusion

Le personnage de Sansal même révolté, lucide et brillant, et peut être pour toutes ces raisons aussi, reflète une représentation négative du héros : tourmenté ou au bord de la folie, mous et sans feu, ses actions restent surveillées. Il n'a accès à des réponses que quand c'est trop tard. À la traîne de sa vérité, il se fait écarté à la fin des récits par une fin tragique, non pas par d'autres individus, comme dans certains romans de Yasmina Khadra où le personnage est assassiné par des terroristes identifiés – dont on connaît les noms ou même les itinéraires qui les ont conduit au radicalisme religieux - mais par une multitude d'auteurs. Des criminels qui correspondent à des hommes et des faits : la corruption, l'injustice, l'intégrisme religieux. L'exil interne engendré par l'espace environnant et ses aspects étrangers à son identité initiale le prennent pour un corps étranger, l'excluant ainsi de tout bonheur ou satisfaction. C'est un espace qui n'est plus représentatif de ses éléments qui le composent. Arabisation, déclin social, islamisation, le personnage sansalien né dans les hauteurs de Djurdjura, préfère se pencher vers l'antériorité du temps présent et insère de vieux tableaux d'un passé heureux dans une actualité tourmentée ouvrant ainsi sur lui des réactions sceptiques et austères de part et d'autres. Il ne s'agit plus désormais de ce choc de civilisations entre l'Orient et l'Occident, épuisé par la littérature maghrébine, mais plutôt de l'affrontement spatial pénible entre le présent et le passé.

Chapitre III

La transgression des genres

Introduction

Outre l'état de transgressivité opéré sur les pactes d'écriture ou les identités algériennes, Sansal entreprend une autre manière de transgression de l'espace littéraire qui se révèle dans l'affranchissement des genres et des sous-genres. À des vies ordinaires du quotidien algérien, il associe symboles et dérivés fantastiques, une manière de familiariser le sens au lecteur tout en brouillant les mécanismes d'accès à la compréhension. Il procède à un collage entre cadre réaliste et allégorique, historique et imaginaire au point où la fiction transcende le territoire du mythe et vire vers l'univers contestataire du roman réaliste ou du polar passant par le pamphlet ou le journal intime. Par ailleurs, Il entremêle inexorablement l'ironie et le burlesque, le lyrique et le pathétique, voire même le merveilleux ou le fantastique. Ses textes se présentent d'emblée comme particuliers puisque ils entretiennent souvent des accommodations entre plusieurs genres, registres et procédés scripturaux variés. Les fantômes et les ombres, dans ses romans apparaissent la nuit ou en plein jour comme des personnages banals, suggérant ainsi un parcours d'interprétation balisé.

Dans ses constructions langagières, le pamphlet brouille les pistes de l'encrage du polar et la fiction s'incruste dans des faits autobiographiques avérés, l'épistolaire s'enchevêtre au journal intime et la fable dans le documentaire, de l'hétérogénéité de l'espace aux croisements des pactes d'écriture et des identités hybridées à l'hybridité des genres.

L'auteur procède souvent à un éclatement du récit par une écriture fractionnée, comme dans *Le serment des barbares*, *Le village de l'Allemand* ou *Rue Darwin*. En matière de découpage temporel dans *Haraga*, il convient de dire que le temps correspond à une représentation chronologique et fait avancer le récit linéairement même si souvent le lecteur est déplacé vers des actions antérieures ou à un présent historique pour impliquer les hypothèses manquées du passé actuel. Le sujet lui-même est morcelé et hybride, laissant au lecteur une marge de manœuvre aux différentes interprétations de lecture.

Sansal nous emporte dans des récits au plus près de son expérience et de sa vie personnelle. Il nous révèle que le personnage/narrateur porte en lui le deuil de soi, celui d'un homme en rage tiraillé entre deux territoires, celui de son pays actuel et de ses souvenirs d'enfance. Des identités fantasmagoriques ou des esprits tourmentés hantent le lieu de sa mémoire. Le paysage est infiniment triste et brouillé, il est celui d'une vie perdue et d'un deuil en soi. C'est le sens celé de tous ses romans, de toutes ses histoires, revenir à l'Histoire permet de le déceler.

Ses romans sont régis par plusieurs genres d'écritures à la fois : le roman policier, l'autobiographie, l'autofiction, le journal intime, l'épistolaire, voire même le pamphlet. Mais nous refusons de les inscrire sous le régime de l'un ou de l'autre uniquement, car chacun des textes s'opère dans une dualité perceptible et parfois même au-delà, lorsque l'écriture d'un seul roman comporte simultanément une multitude de genres. Ce qui nous amène à les envisager sous des angles différents comme des « *tableaux qui se regardent d'une certaine manière, sous un certain angle, qu'il faut trouver* » (RD, 52). Sansal entreprend d'investir, par son écriture « intergénérique », des espaces aussi vraisemblables que paradoxaux pour insinuer une identité mutilée et combler les brèches de l'occultation et de l'oubli.

III.3.1.L'écriture autobiographique , au plus près de soi

Dans des interviews, Sansal avoue avoir raconté des histoires réelles : celle de Si Larbi est tirée d'un fait d'hivers qui s'est déroulé durant les années 90 et dont le journal a rapporté les faits. Celle de Lamia est en partie tirée de sa propre expérience avec une jeune fille venue d'Oran, tout comme le village de l'Allemand qu'il dit avoir visité au cours d'un de ses voyages en Algérie profonde. Rue Darwin enfin, serait sa propre rue où il a vécu son enfance et les faits racontés renvoient à un bout d'histoire de sa propre famille.

Dans le Jeune Afrique Sansal parle de son incapacité de s'éloigner du réel voire du véridique : « *Je ne peux écrire que sur la réalité. Je n'ai pas d'imagination. En ce sens, tout ce que j'écris est vrai* »²¹⁰. Yazid, son personnage fictif, s'invente lui aussi au gré des situations nouvelles. Sous un passé dissimulé,

²¹⁰<https://www.jeuneafrique.com/211723/archives-thematique/tout-ce-que-j-cris-est-vrai/> consulté le 04/23/2018.

il fait de même en racontant des vanteries à ses frères et sœurs, partis depuis longtemps à l'étranger et aux nouveaux amis du quartier, « *mon intention était de gommer mon passé et de m'en inventer un autre, complètement compatible avec ma nouvelle situation.* » (RD, 45). Et si la distinction entre le réel et sa représentation fictionnelle est au cœur de la problématique de l'écriture sansalienne, la question des frontières entre la fiction et la réalité se situe encore au centre du débat actuel de la critique littéraire de par le monde. Sansal casse complètement avec l'écriture autobiographique maghrébine ou occidentale dite « naïve »²¹¹. Il prend ses distances par rapport à cette conception de l'écriture d'un *je* autobiographique. Il prétend, par contre, se découvrir et se faire découvrir au monde dans « *un jeu de langage* »²¹² sans complaisance, s'inscrivant ainsi dans la littérature postmoderne qui dévoile l'intimité de l'auteur au public, dans un jeu médiatique qui a pour but de présenter le romancier assistant ses écrits.

Mais même quand l'auteur joue le jeu de l'aveu sur l'authenticité de son roman *Rue Darwin* axé sur sa vie personnelle comme ici, interrogé par un journaliste : « *là, c'est assez directement centré sur mon histoire personnelle, celle de ma famille* »²¹³, son texte reste truffé d'aphorisme, d'événements historiques et d'actualité politique issu du drame Algérien. L'auteur prend conscience de l'importance de l'intégration de référents identitaires et des éléments du patrimoine culturel dans la littérature. Pourquoi alors l'expression du *je* se mêle-t-elle à celle des autres ou d'une population toute entière dans un didactisme global ? L'auteur réplique : « *parce que je suis Algérien, je vis en Algérie. Mes personnages sont algériens. Leur histoire est algérienne. Il faut toujours un décor pour les acteurs, ils ne jouent pas comme ça dans le vide bien sûr. Il faut un décor et le décor c'est l'Algérie* »²¹⁴. Boualem Sansal aurait pu rester dans le factice, « *se balancer entre une chose et son contraire* », même s'il existe des éléments autobiographiques

²¹¹ZUFFEREY, Joël, Qu'est-ce que l'autofiction? Université de Lausanne, Extrait (Avant-propos) de : *L'Autofiction: variations génériques et discursives*, Academia, coll. « *Au cœur des textes* », 2012 (p.5-14).

²¹²Ibid.

²¹³PARADOU, Pascal, « *Rue Darwin, la vie presque tronquée de Boualem Sansal* », RFI, France, 2011, www.rfi.fr/france/20110922-rue-darwin-vie-presque-tronquee-boualem-sansal, consulté le 12/08/2017.

²¹⁴ibid.

avérés dans chacun de ses romans, ce qu'il confirme dans ces interviews d'ailleurs : « *dans mes autres romans, on trouve aussi beaucoup de moi à travers différents personnages*²¹⁵ ». Mais la fiction échappe au contrôle du narrateur et la dépasse pour pouvoir s'inscrire dans les annales d'un nouveau pacte autobiographique qui met en avant l'errance d'un peuple au lieu d'une identité individuelle.

Nous pensons que le pacte romanesque se met au service du pacte autobiographique puisque *Rue Darwin* se trouve être un roman tel qu'il est sous-titré sur la page de garde. Par ailleurs, il apparaît que les deux pactes se mettent au service d'une altercation créatrice, une incitation au combat contre un désordre révoltant: « *L'idée est que la vie est un combat auquel on ne peut échapper, on admettait de mourir mais seulement dans la guerre. La vie du gladiateur finit dans l'arène et gladiateurs nous étions, c'est une fièvre paludéenne, elle ne va que pour revenir et se transmet de bouche à oreille* » (RD, 127). La portée nombriliste d'un *je* dominant et accaparant « *de son ego, la sphère romanesque* »²¹⁶ ou « *la royauté de l'individu* »²¹⁷ ne semble pas défendu par l'écriture de Sansal. Son *je* narrateur puisque c'est un *je* sans mérite, passionné, il est vrai, par un projet ambitieux, prétend étaler un récit de soi. L'autobiographie dans *Rue Darwin* n'est en fait, qu'un prétexte pour un sujet rangé par la culpabilité, et non pas une finalité. À en croire la vision qu'il a de lui-même, « *ce que je suis n'est que le résultat du hasard, un hasard même pas étonnant* » (RD, 257), son histoire personnelle n'a rien de surprenant, la complexité de l'identité algérienne est au contraire, à démontrer.

Quelques études menées sur l'autobiographie maghrébine comme celui de Rachida Saïgh Boustia ou Hafid Gafaïti, parlent d'une « autobiographie plurielle » ou collective en réfléchissant sur l'œuvre de Rachid Boudjedra. Mokhtar El Mouhal, un critique dans le domaine de l'autobiographie maghrébine, s'oppose à cette dénomination, il signale que « *l'autobiographie se base sur l'aveu et non sur*

²¹⁵Pascal Paradou, *op.cit.*

²¹⁶GRELL, Isabelle, *Lisières de l'autofiction : Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Presse universitaire de Lyon, 2016, p.6.

²¹⁷*Idem.*, p.6.

l'ambiguïté, sur la fidélité plus que sur l'exactitude, sur la vérité plus que sur la réalité, et surtout la complicité de l'auteur. Celui-ci doit jouer le jeu en dévoilant son intention au lecteur »²¹⁸. Il explique aussi que la narration autobiographique ne permet pas à elle seule de désigner ce qui est ce genre, il rappelle enfin que « *l'autobiographie, c'est essentiellement le récit, l'identité auteur-narrateur-personnage* ». ²¹⁹

Voici donc apparaitre le pacte autobiographique autour de l'identité similaire de l'auteur, narrateur et du personnage principal. John-Berrett Mandel la définit comme tel : « *un récit rétrospectif de la vie entière d'une personne "ou une partie significative de la vie" écrit comme une vérité avouée et dans un but spécifique de la personne en question* ». ²²⁰ Les récits de Boualem Sansal, qu'il s'agit de *Rue Darwin* ou de *Dis-moi le paradis* sont donc disqualifiés pour une approche autobiographique. Les personnages portent un autre nom que celui de l'auteur, de plus, certains détails de la vie du personnage principal de correspondent pas à celle de l'auteur. Or, tout indique que Sansal brouille encore une fois les frontières et transgresse les limites de la fiction pour une remise en question plus minutieuse et plus profonde.

Dans cette optique, de quelle autobiographie parle-t-on ? Peut-on distinguer une autobiographie maghrébine différente, dérivée de l'autobiographie occidentale mais à l'intérieur du même genre ? Si c'est le cas alors faut-il lui trouver une nouvelle appellation et de nouvelles terminologies en dépit de l'aspect initial du pacte autobiographique ? Assia Djabar semble porter une réponse à cette problématique : elle affirme que « *L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction* » ²²¹. Tout porte à croire que la question de l'autobiographie maghrébine a un long chemin à parcourir avant d'être déterminée. Mokhtar El Maouhal se demande quand à lui si « *peut-on réellement*

²¹⁸El MAOUHAL, Mokhtar, *autour de l'autobiographie maghrébine*, « *Itinéraires et contacts de cultures* », Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1° semestre, 1999.

²¹⁹*Idem.*

²²⁰MANDEL, John-Berrett, *The autobiographer's art*, traduit par Mokhtar El Maouhal, *Autour de l'autobiographie maghrébine*, « *Itinéraires et contacts de cultures* », Paris, Le Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1° semestre, 1999.

²²¹ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Jean-Claude Lattès, 1985, réédition Albin Michel, 1995, p.243.

parler d'une autobiographie maghrébine collective »²²²? C'est dans ce sens où Nadjat Limam-Tnani approuve Mourad Yelles dans sa réflexion à propos du « sujet colonial ». ²²³ Il se demande à travers son étude sur *Les Oranges* d'Aziz Chouaki et *La Savane des pétrifications* de Raphael Confiat, comment un sujet colonial dépendant d'une littérature coloniale parfaitement étrangère à sa culture d'origine et qui le considère comme un « sous-homme »²²⁴ peut-il produire un texte personnel et parler d'autobiographie ?

Si certains affirment l'impossibilité d'une écriture autobiographique maghrébine, Sansal choisit d'aller au plus près de soi, pour son sixième roman *Rue Darwin*. Trois ans après *la mort de sa mère*, « *une fois le deuil achevé* », il revoit son passé, par la mémoire affective engendrée du flou de ses souvenirs d'enfance. Obsédé par le vide de ses « trous de mémoire », « ses manquements » et embarrassé par des interrogations sans réponses d'un passé occulté d'abord par sa famille puis par le pouvoir, l'auteur donne la parole à Yazid. Il trace quelques faits réels de son enfance, et de sa vie d'adolescent et d'adulte. Rien n'indique au début, que ce personnage est le reflet de Sansal, il correspond plutôt aux autres personnages de ses romans précédents qui traquent les illusions et les mensonges qui finissent par le traquer à leur tour. Il est comme les autres qui, forcé à la vie, se laisse échapper son cours, « *et ce cours-là, brutal et incompréhensible, tuerait tout un monde, ou l'abimerait irrémédiablement sans même le voir* » (RD, 33). Nous le voyant à vivre ainsi dans un pays qui « *ne laisse de répit ni à la vie ni à la mort* » (RD, 33).

En revanche, en comparant l'histoire de Yazid avec celle qui est livrée par l'auteur à l'édition Quarto pour écrire sa biographie, les faits, les dates et les noms s'enracinent dans la vie de l'auteur et les circonstances de sa naissance. L'écrivain parle à ce moment-là, de la crainte d'une honte ultime et d'une épreuve difficiles qui auraient empêchées sa famille de divulguer les secrets qu'il arrive enfin à

²²² EL MAOUHAL, Maouhal, Mokhtar *op.cit.*

²²³ L'IMAM-TNANI, Nadjat, *Double culture et autofiction chez Marguerite Duras, Assia Djebar, Taos Amrouche et Nina Bouraoui*, « *Lisière de l'autofiction, Enjeux géographiques, artistiques et politiques* ». Presse universitaire de Lyon, 2016, p.33.

²²⁴ *Idem*, p.33.

dévisagés. Yazid, dans la fiction finit par avouer : « [...]dans le secrets, dans la peur d'être surprises et la honte d'être devinées. Il s'agissait en outre de choses qui ne pouvaient être dites. Comment dire "bordel", "putain", "maquerelle", "bâtard", sans utiliser ses mots, ni aucun qui y ressemble et aucun qui les rappelle ? On peut les vivre, ces choses, les subir, mourir par elles, mais pas le dire » (RD, 261). Sansal aussi, retrouve le courage de l'affirmer :

« Mon intention était autobiographique, mais le roman n'en est pas entièrement une. [...] Pour éviter les frictions dans la famille, j'ai déguisé beaucoup de choses, bien que restant dans le droit fil de la vérité telle que je la perçois. Je suis le narrateur et l'auteur »²²⁵

Dans une interview entretenue par Pascal Paradou, l'auteur lui confirme également, l'authenticité de l'histoire et des noms qui correspondent à son récit de vie comme un fardeau libéré par la littérature, il tient cependant, contrairement au roman, à garder ses distances et prendre quelques réserves :

« Ma mère a beaucoup souffert dans sa jeunesse avec cette maîtresse femme, maquerelle par ailleurs. Elle a été renvoyée, elle a vécu une véritable misère à Alger, dormant dans les rues. Puis petit à petit, elle s'est reconstruite et, à un moment donné, elle fait venir son enfant, c'est-à-dire moi. Et à partir de ce moment, on commence une nouvelle vie. Donc il fallait occulter l'ancienne, il fallait la détruire totalement pour que la nouvelle vie prenne et ait du sens ».²²⁶

C'est donc dans une étonnante symétrie que les deux récits se rejoignent étroitement. Sansal invente soigneusement ses mots, choisit ses représentations, change quelques fois de noms mais s'appuie toujours sur la réalité de son vécu. Le roman foisonne de dates et de détails relevant du récit biographique du romancier livré par la suite aux éditions Gallimard. Il conjoigne ceci à son

²²⁵ ROMAIN, Lisa, Extrait de « Une démythification de l'histoire algérienne : enjeux du récit de soi dans l'œuvre de Boualem Sansal », Université Charles de Gaulle – Lille 3, Lublin studies in modernlanguages and literature 40(2), 2016
:http://www.voixauchapitre.com/archives/2016/sansal_Lisa_Romain_rue_darwin.pdf en ligne, consulté le 12/08/2019.

²²⁶ PARADOU, Pascale, « Rue Darwin, la vie presque tronquée de Boualem Sansal »,

imagination et à ses aptitudes langagières pour obtenir cette impression mêlée du vrai et de la vraisemblance. Ainsi, peu à peu des personnes réelles se dévoilent sous leurs représentations fictives comme Djeda ou Lalla Sadia, qui colle à la peau de ce que fut Saada Kouadri, la grand-mère de Boualem Sansal. Une femme d'une grande notoriété, qui, à une période d'un revirement de l'Histoire, se retrouve chef de la tribu Kouadri après la mort de son père, à l'âge de 18 ans. Ce passage n'est pas celui de Yazid qui évoque Djeda dans *Rue Darwin*, il est attribué à Boualem Sansal, dans son interview avec Pascal Paradou pour parler de sa grand-mère Saada. La ressemblance est étonnante.

« Voilà une femme, très riche, qui a réussi, qui est passé du stade de chef de tribu à un grand notable, qui invitait les généraux français à sa table, qui rencontrait le gouverneur. C'est un personnage important qu'on considère. Et grâce à son pouvoir financier, elle avait une capacité de corruption, et d'acheter, de contracter, de peser sur le cours des choses, très importante. Et son fils, qui n'est peut-être pas réellement son fils, mon père s'est trouvé dans la position de l'héritier de cette femme qui n'a jamais été mariée, qui n'a pas eu d'enfants. Et elle a tout investi sur mon père. Mon père était un fils de riches, un fils à maman. Il menait une vie de patachon et avait tant de femmes à sa disposition. Mais surtout il avait beaucoup d'argent, il voyageait et vivait comme les enfants de Kadhafi. Tout leur appartient. Et patatras ! Accident de voiture. Il meurt. Je devenais en quelque sorte l'héritier.»²²⁷.

Saada accumule une richesse colossale, l'une des plus grandes en Algérie, verse cinq quintaux d'or à Ben Bella, le nouveau chef d'État algérien lors de sa collecte d'or pour l'invention du dinar. Celui-ci lui offre le palais d'Hydra où se logeait Ranavalona III, reine de Madagascar, exilé par le colonialisme français à Alger et morte en 1917. Cette reine est citée dans son roman aussi. Les biens de Djeda seront finalement pillés et son palais « récupéré par un notable du FLN,

²²⁷Rue Darwin", la vie presque tronquée de Boualem Sansal, entretien avec Pascal Paradou à "Culture vive" sur RFI, 19 septembre 2011

prénommé Abdealziz »²²⁸lequel devient, quelques années plus tard président de l'Algérie durant vingt-ans.

Dans le roman, ce personnage est décrit comme une femme redoutable, une puissante maquerelle qui « *ne méritait vraiment pas de vivre* » (RD,118). Djeda est décédée d'une mort suspecte après l'indépendance comme les gens du phalanstère, « *liquidés pour certains, avec peut-être la hadja dans le lot* » (RD, 118). Son portrait dans le roman est conforme et surtout complémentaire à celui dressé par Sansal dans ses interviews, sur sa grand-mère, ou plutôt son arrière-tante Saada Kouadri.

« [...]son fils, qui n'est peut-être pas réellement son fils, mon père s'est trouvé dans la position de l'héritier de cette femme qui n'a jamais été mariée, qui n'a pas eu d'enfants. Et elle a tout investi sur mon père. Mon père était un fils de riches, un fils à maman. Il menait une vie de patachon et avait tant de femmes à sa disposition. Mais surtout il avait beaucoup d'argent, il voyageait et vivait comme les enfants de Kadhafi. Tout leur appartient. Et patatras ! Accident de voiture. Il meurt. Je devenais en quelque sorte l'héritier ». ²²⁹

Dans rue Darwin, elle est le personnage central de la famille de Yazid, son « *regard noir* » qui n'indiquait rien de bon annonçait « *un cataclysme qui marquait la fin du monde et la naissance d'un autre* » (RD, 117), et peut-être aussi la fin du peuple du phalanstère tel qu'il est nommé par l'auteur et décrit par son personnage Tazid:

Le phalanstère, notre maison, celle de grand-mère, la citadelle, et le reste, bref l'empire de Djéda, en Algérie du moins, fut accaparé par les uns et les autres, comme premiers butins de guerre, et que les résidus, de vieux murs, des bicoques fantomatiques et de sombres caves, sont tombés dans l'escarcelle de l'administration montante[...]Le pillage n'a pas pour autant ruiné Djeda, elle avait anticipé le déferlement de justice et de rapine que l'indépendance déclencherait. Ses biens les plus précieux se déployaient sous

²²⁸

²²⁹*Ibid.*

d'autres soleils et concouraient à la Bourse internationale.»
(RD, 118).

Un deuxième personnage important dans l'orientation autobiographique du roman, est la mère de Yazid. Comme celle de Sansal elle épouse un homme issu d'une famille riche qui décède peu de temps après, dans un accident de voiture. Abdelkader Kouadri est le neveu de Djedda mais qu'elle adopte comme un fils. Musicien, ayant une vie prospère, il passe ses journées à assouvir ses loisirs. Déjà marié avant, il épouse khadijdja Benallouche, la future mère de Sansal et fille d'un ancien militaire français et champion européen de gymnastique. Le couple se réunit contre l'avis de leurs deux familles respectives parce que khadidja est citadine, fille d'un cheminot pro-français cultivée et sûrement infidèle aux yeux de la famille Kouadri ; et Abdelkader, un campagnard issu d'une famille fortunée, sans travail et sans doute paresseux aux yeux de la famille Benallouche. Ils s'installent après leur mariage au village à Taniet el had jusqu'à la mort tragique de Abdelkader Sansal peu de temps après la naissance de son fils, Boualem. Djéda séquestre l'enfant et met dehors la mère, qui se réfugie à la capitale, « *elle a vécu une véritable misère à Alger, dormant dans les rues. Puis petit à petit, elle s'est reconstruite et, à un moment donné, elle fait venir son enfant, c'est-à-dire moi. Et à partir de ce moment, on commence une nouvelle vie* ». ²³⁰

D'autres traces de la vie de l'auteur ou de l'Histoire de l'Algérie se voient à travers le prisme de son écriture. Quelques bribes de souvenirs se mêlent aux acteurs qui ont marqué sa vie comme la présence d'un certain Albert Camus dans son quartier. Boualem Sansal à travers Yazid, né comme lui en 1949 au fin fond de l'Atlas, se pose des questions sur ses origines, maintenant que le temps du deuil de sa mère s'est écoulé, après de longues années de sacrifice au près d'elle souffrante. Sa quête ne risque plus de l'affecter désormais qu'elle n'est plus là. Il est le seul à en être affligé sans penser des morts qui seront troublés par l'entreprise qu'il mène durant leur léthargie. C'est dans ce récit de vie mélancolique que Yazid abattu cherche dans sa mémoire l'origine du mal d'une enfance trouble. Il tend d'expliquer, ou peut-être l'auteur, les raisons qui mènent l'homme à reconstituer les pièces éparpillées de son histoire.

²³⁰Pascal Paradou, « *Rue Darwin, la vie presque tronquée de Boualem Sansal* », *op.cit.*

« C'est peut-être une loi essentielle de la vie qui veut que l'homme efface son histoire première et la reconstitue de mémoire comme un puzzle impossible, dans le secret, à l'aune de son expérience et après bien des questionnements et des luttes, ainsi et seulement ainsi il peut faire le procès du bien et du mal, ces forces qui le portent dans la vie sur le chemin de son origine. Vire serait donc cela, retrouver le sens premier dans l'errance et la quête [...] et l'espoir qu'au bout est le fameux paradis perdu, la paix simplement ». (RD, 225)

L'autobiographie dans l'écriture de Sansal est tourmentée bien que l'auteur intervient par moment pour dire que c'en n'est pas une. Voici ce qu'il répond au journaliste qui lui pose la question sur le genre de son roman : « *Ce n'est pas une œuvre autobiographique bien que je m'inspire de ma propre histoire. En réalité, je ne connais pas mon histoire familiale, juste quelques bribes* ». ²³¹ Or, la fiction du personnage Yazid correspond à la biographie de son auteur. En exposant ainsi les secrets de sa famille : les bordels de Djéda, et ses relations en Algérie et en France où « *elle a logé le Maréchal dans une de ses maisons pendant la guerre [...] en cheville avec les militaires français aussi bien qu'avec les chaouchs algériens* » ²³², il invite le lecteur, avec une écriture du réel qui heurte à force d'être véridique, ou une écriture symbolique qui choque à force d'être réelle, à réfléchir sur un tel acte de courage. Le narrateur poursuit un rêve, il en est conscient puisque d'une mort à une autre et d'une déception à une autre, il en devient même coupable de rêver. L'échec de son enquête est pire que la mort et les regards indifférents des autres est pire que l'échec « *le pire, qui m'a fichu la chiasse : tout le village, hommes, femmes et enfants et aussi mes camarades, était là à me regarder mourir ? Ils s'en délectaient* » (RD, 75). Sansal craint, sans l'avouer, le regard des autres et leurs jugements désobligeants suite à ce dévoilement qui fond dans la fiction. Dans ces cauchemars, Yazid voit une porte scandaleuse, celle de la grande maison, s'ouvrir comme une gueule de requin et le poursuivre furieusement à travers les couloirs, la

²³¹Retour à la rue Darwin. Entretien avec Boualem Sansal », en ligne, <http://www.lacauselitteraire.fr/retour-a-la-rue-darwin-entretien-avec-boualem-sansal> (consulté le 23 avril 2017).

²³²Ibid.

gueule noire dégoulinante de glaires blanchâtres et agités de spasmes violents le happe par le ventre au moment où il entend les rires de Djéda s'abattre sur lui.

Ce révéler aux autres et exposer ses blessures devant tout le monde est d'autant plus un supplice quand l'auteur est d'origine maghrébine, c'est ce qu'Assia Djébar affirme lorsqu'elle parle de la tentative autobiographique qui atteint la sensibilité du romancier comme quelque chose de tranchant, une irrémédiable blessure:

*« Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché ».*²³³

Sans concession, Sansal, dans son roman qui tend vers l'écriture autobiographique, n'épargne personne, ni les hommes, ni les femmes, ni les fonctionnaires des hôpitaux ou les agents de police, ni les membres du FLN ou les nouvelles fortunes, ni les terroristes ou « *les soumis à Allah* », ni même l'insouciance enfants qui jouent dans les rues. Il s'attarde sur des détails de la vie sociale pour développer sa vision de l'Algérie « indépendante », il déploie l'énergie qu'il faut pour convaincre et parfois saturer le lecteur d'explications persuasives sur la corruption, et les manipulations criminelles entre le monde de la politique et la religion. Il maintient le doute sur la révolution algérienne, l'islam et l'antisémitisme algérien. Pour l'auteur, même la terre est souillée, « *la cité est dégueulasse, si tristement froide, si désespérément mal fichue* » au point où « *si quelqu'un veut tourner un film sur la fin du monde, c'est le lieu* » (RD, 88). Dans cet espace occupé par la création de l'auteur conjugée à des événements réels, par le *je* de l'individu, le *nous* du collectif et l'expression du *moi*, d'autres théories s'offrent en filigrane et que l'écriture de Sansal transgresse.

²³³DJEBAR, Assia *L'Amour, la fantasia*, Jean-Claude Lattès, 1985, réédition Albin Michel, 1995, pp.177-178.

Quand Boualem Sansal déclare que tout ce qu'il raconte est vrai, cela sous-entend que toute son écriture est autobiographique, or comment peut-on admettre à l'authenticité tout ce qui la distingue, c'est-à-dire les présentations symboliques, les événements historiques auxquels il n'était pas présent, les discours idéologiques formulés à l'insu d'études scientifiques. Autant d'accroissements qui ne peuvent se produire que par l'imaginaire et la fiction. Ces accroissements peuvent à la limite être prises pour des instructions didactiques et qu'il est par ailleurs « *rare qu'un auteur se consacre à écrire uniquement des autobiographies, du moins au Maghreb* »²³⁴. Il est aussi d'autant plus rare de trouver un auteur qui affirme ne pas avoir écrit son autobiographie tout en publiant ailleurs une biographie qui s'accorde à son histoire fictive. Comment alors devons-nous comprendre cet aveu sans le risque de s'entraîner dans des confusions des genres du moins pour son roman *Rue Darwin* ?

La réponse, peut se trouver dans la lecture elle-même. C'est une nouvelle forme d'extérioriser le *je* autobiographique, d'autant plus que ce *je* est fractionné et instable. L'auteur, ne se mémorise pas l'histoire de sa vie dans ses moindres détails, c'est ce qu'il affirme du moins. D'autre part, ce n'est pas cette histoire en elle-même qui le préoccupe, elle n'est pas si importante que celle de l'espace qu'elle occupe, c'est-à-dire l'Algérie.

Une nouvelle approche littéraire conduit l'analyse du roman et l'écriture de soi à un nouveau genre : l'écriture autofictionnelle. Il est défini comme ou « *l'invention de l'expression de soi* » dans la narration autobiographique, Philippe Forest le voit comme le « *roman du je* »²³⁵ qui chemine par l'écriture vers la fiction pour compléter les manquements et les incertitudes.

« Le sujet n'est plus donné comme quelque chose de stable, d'assuré dont procède la fiction, mais comme quelque chose de manquant, d'inquiet vers quoi elle chemine sans fin. Et c'est dans la mesure où la certitude du sujet se dérobe que

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ Philippe Forest, *Watakushi Shosetsu et autofiction : quelques notes en marge d'un texte fameux de Kobayashi Hideo*, dans *Lisières de l'autofiction, enjeux géographiques, artistiques et politiques*, colloques de Ceisy, Presse universitaire de Lyon, 2016, p. 21.

*l'expression de soi devient inévitablement invention de soi dans ce jeu imaginaire qui est celui de l'écriture. »*²³⁶

C'est dans ce sens, que nous nous sommes intéressés à cette nouvelle expression du *je* appelé l'autofiction, crée par Serge Doubrovsky, en 1977 avec son roman *Fils* où le dévoilement du *je* donne lieu à une mort²³⁷, celle des personnes et des sentiments accouchés sur le papier. Dans *Rue Darwin*, au contraire, l'acte d'écrire est une tentative de survie.

S'inscrivant dans des univers conceptuels hétérogènes, Les romans de Boualem Sansal trouvent ici de nouveaux horizons de recherche. L'autofiction est l'une d'elle, son écriture est formulée autour des aspects essentiels de cette nouvelle invention postmoderne de la représentation de soi, c'est la dimension que prend l'expression du *je*, assimilée par le jeu de l'auteur et l'enchevêtrement de l'imaginaire dans le vécu. Elle est définie par Joël Zufferey comme « *un genre d'écriture réflexive affecté par la résiliation postmoderne du réel* », ²³⁸ elle ajoute qu'elle « *est née d'une perte, celle du jugement lucide et désintéressé du sujet aux prises avec son passé* ». ²³⁹ Yazid se dit l'enfant d'un secret familiale, il est né de cette perte, celle de ses origines, de soi et des siens.

Certains critiques reconnaissent les particularités de l'écriture du *je* au Maghreb, il semble en effet, que « *les frontières entre fiction et écriture personnelle sont gommées, que la fiction n'existe quasiment pas en littérature maghrébine* ²⁴⁰ », souligne Mokhtar El Maouhal. Cette écriture pourrait s'appliquer, selon lui, non pas à une personne, mais « *à toute une génération ou*

²³⁶ *Idem*, p. 31.

²³⁷ Nadjet Limane-Tnani explique que l'écriture autofictionnelle est considérée par Serge Doubrovsky comme un acte de meurtre, « Si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre ». (Serge Doubrovsky, le livre brisé, Paris, Grasset, 1989, p. 50, extrait de *Lisières de l'autofiction : Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Presse universitaire de Lyon, 2016, p.53.

²³⁸ Joël Zufferey, Qu'est-ce que l'autofiction? Université de Lausanne, Extrait (Avant-propos) de : *L'Autofiction: variations génériques et discursives*, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2012 (p.5-14).

²³⁹ *Idem*.

²⁴⁰ Mokhtar El Maouhal, *Autour de l'autobiographie maghrébine*, « Itinéraires et contacts de cultures », Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1° semestre 1999.

globalement à toute la société»²⁴¹, où l'Histoire est une partie inhérente du récit, et où on y repère des discours idéologiques, des énoncés moraux et des témoignages. Il y ajoute que c'est « *dans ce sens que Marianne Hagin approuve Bounfour qui considère le genre autobiographique [...] comme fondateur de la littérature francophone du Maghreb* »²⁴². El Maouhal invente alors, sans conviction, certaines terminologies qui pourraient définir l'application du pacte autobiographique au Maghreb et ses particularités comme « *collectobiographie, du moins sociobiographie voire encore auto-sociographie* »²⁴³. Il confirme par cette remise en question le caractère utopique d'une écriture autobiographique maghrébine.

Le *moi* problématique de ses personnages principaux est le résultat de plusieurs cultures en fusion. D'origines Kabyle, ils ne cessent de s'étonner des changements brusques que leur pays a subit : un déracinement du jour au lendemain par une arabisation massive et un totalitarisme religieux. Le brouillage identitaire n'est pas issu de la violence coloniale même si ce personnage avoue par moment, que s'en était une. En fait, le vrai désagrément culturel qui s'est posé pour le protagoniste sansalien se situe après le départ des français. En effet, l'écriture de Sansal se caractérise par une perception non hostile à l'acculturation des autochtones durant la période coloniale et de leur dépossession d'une identité et d'une langue natifs qui pour eux n'a jamais eu lieu. Il argumente cette réflexion par la conception malléable et perméable de la culture française et qui admet le fusionnement des autres langues et des autres cultures.

L'auteur avoue les limites d'une écriture du *je* à inscrire l'histoire authentique. Il met en scène les souvenirs de son enfance mais admet en revanche que ce qu'il écrit est factice, « *je dis des choses un peu comme ça, car comment savoir à quarante-cinq années de distance ce qu'a pu penser le petit garçon que j'étais* » (RD, 46) ? Par l'intrusion de cette écriture, il clame la séparation tragique des siens, de son histoire et de sa culture. Le texte émane de ce déchirement et d'une transgression d'un *je* vulnérable, orphelin, « *bâtard* ». D'autre

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² *Idem.*

²⁴³ *Idem.*

part, dans l'autofiction, la sortie de l'ombre d'un moi vers l'autre est une mise à nu moins douloureuse que l'aspect traditionnel d'un pacte autobiographique où le jeu est dévoilé. Dans l'autofiction, les auteurs parlent d'un autre *moi* qui reconforte ce *je* précaire, il devient un autre, prend ses distances pour mieux lui venir en aide et soigner ses blessures.

III.3. 2. L'autofiction, au plus près de l'autre

Le récit de vie de Sansal est transgressé par l'intrusion de faits romanesques. Son personnage semble ne pas pouvoir s'exprimer que dans une réflexion sur *soi* engagé, inventée et imaginée dans un espace reconstruit par la mémoire. Nous sommes ici dans les annotations de l'autofiction : combler l'expression d'un *je* par la fiction. Sansal parle de ses manques occupés par le vide ou l'absurde du vécu algérien et qu'il fallait combler par des espaces créatives, trouver de nouvelles ressources en soi, car comme Yazid, il ne pouvait faire autrement : l'essentiel le manquait, il n'avait sous la main que « *des bouts de souvenirs accrochés à rien* » (RD, 52). Ce personnage éprouve une nostalgie à ce que fut l'Algérie durant cette époque coloniale pour ce qu'elle comporte de bribes de son enfance insouciant.

La théorie de l'autofiction ne peut que s'inviter à l'étude de l'espace pluriel dans l'œuvre de Boualem Sansal et son emploi du *je* personnel. Ce *je* a ses caractéristiques scripturales que l'auteur ne cesse de les mettre en avant. L'écrivain sollicite le lecteur à s'assimiler à ce *je* d'identification. Ce *je* peut-être Sansal, l'auteur comme il peut être l'autre, celui qui se trouve de l'autre côté du miroir ou du livre c'est-à-dire le lecteur. Cette vision des choses, nous la trouvons dans l'autofiction où il s'agit d'un *je* « *dissimulé derrière un je-miroir non homonymique pour laisser libre l'autre "lecteur, spectateur" d'interpréter la mise en abyme d'un moi proposé* »²⁴⁴, explique Isabelle Grell, spécialiste de l'autofiction dans *Lisières de l'autofiction : Enjeux géographiques, artistiques et politiques*.

²⁴⁴GRELL, Isabelle, *Lisières de l'autofiction : Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Presse universitaire de Lyon, 2016, p.6.

La perception du *moi* chez l'auteur, pas seulement dans son roman autobiographique *Rue Darwin* mais dans toute son œuvre, dépasse les lisières de l'expression traditionnelle d'un *je* et s'étend vers une pluralité de lectures. Son écriture crée souvent l'ambiguïté dans la mesure où elle embrouille les frontières entre l'unité et le tout, l'individu et la communauté, le cas particulier et le fait général. Même si « *le je ne s'exprime pas à l'identique selon les pays, les continents, les langues, les cultures, les religions, l'histoire, les gouvernements, les influences politiques* », ²⁴⁵ tel qu'il est indiqué dans *Lisières de l'autofiction*, le *je* autobiographique dans le roman *Rue Darwin*, est une expression encore plus particulière. Elle est intimement liée à une volonté de viser l'implication du lecteur. D'informer l'occident de ce qui déroule en Algérie et d'en être témoin. Il est même question d'altérer la symbolique, l'imagination et le réel, de telle sorte que les mots investissent des champs de nature double, pas pour qu'ils soient interprétés ou admis de manières diverses, mais pour que le lecteur, dans une position inconfortable, s'implique encore plus dans la perception du sens. Les frontières, n'étant plus clairement établies ou dessinées selon le côté où se trouve le lecteur, certains d'entre eux avouent même la pénible avancée de l'acte de l'écriture en dépit de la qualité indéniable des textes.

L'auteur multiplie les expressions où le mot « liberté » est une pensée qui résonne. Le sentiment d'enfermement et de déception est si abondant qu'il est suivi à chaque fois de violentes protestations et de coup de gueule de la part du narrateur. Celui-ci est en quête des nouvelles formes de liberté qui pourraient se subsister à celles qui lui ont été dérobées. L'écriture du *je*, inassumée et dépourvu de pacte, elle distante de son sens traditionnel est une manière de conquérir cette liberté. Le narrateur n'a pas l'obligation de porter le même nom que l'auteur ou le personnage principal. Or, même ici, l'écriture de Sansal ne correspond pas à l'autofiction de Serge Doubrovsky puisque celui-ci approuve le pacte autobiographique. Pouvons-nous avancer que son roman se trouve régit par l'autobiographie et la fiction, à la limite des deux types d'écriture différents ? Il est clair que comme à l'accoutumé pour l'écriture de Sansal, la réponse ne sera

²⁴⁵ *Idem*, p.5.

pas évidente. Le passage de la littérature au réel se fait sentir dans ses romans qui accusent et mettent en scène un *je* déchainé, survolté mais vulnérable, et parfois même complice en cultivant la peur et l'indifférence. Les accusations portent sur tout ce qui est intime soumis, regroupé, cadenassé ou immobile, réinventant ainsi un mouvement au sens opposé, celui d'un repli sur soi, d'une remontée du temps ou d'une nostalgie des origines pour se réapproprier le bonheur d'être soi. Or, son roman est le résultat d'un déracinement, d'un échec. Les phrases sont longues où le sujet perd par moment de son aptitude et s'étend vers un *nous* qui couvre une réflexion existentielle qui se manifeste beaucoup plus dans l'indétermination identitaire des origines de l'auteur.

Même en prenant compte cette phrase : « *tout ce que j'écris est vrai* ²⁴⁶ », l'auteur emploie un *moi* dissimulé derrière un *nous* engagé (celui entre autres des fantômes et des ombres) qui interpelle une pluralité de lectures et de sujets. Dans un caractère autobiographique qui constitue un aspect réduit dans l'ensemble de sa production, et un second fictionnel qui manifeste fermement un engagement politique dans l'écriture, le *je* proposé par l'auteur enferme un *nous* dont il devient le projet. John-Berrett Mandel parle d'« *un but spécifique* » de l'auteur derrière sa « *vérité avouée* » dans l'écriture autobiographique. Ce *je* dans *Rue Darwin*, celui qui se rattache au *je* et au jeu du personnage principal du nom de Yazid, émane de l'intellectuel et économiste algérien et ancien employé du ministère de l'industrie. Mais pas uniquement, c'est un autre *je* plus large, celui que le personnage tend à découvrir à travers un *nous* ancestral mais affaibli et persécuté par la nouvelle société algérienne, par sa religion et sa politique. Cette inextricabilité entre la politique et la fiction a pour objet d'interpeller l'ensemble des valeurs, des sensibilités et des croyances liées à la société algérienne, animée par des forces inégales et contradictoires. Il s'adresse aux intellectuels algériens et à l'opinion internationale et française en particulier en suscitant des réactions d'intérêts divers.

Dans son écriture, Sansal met en évidence un aspect double du personnage, dissimulé, il est plus trouble que celui qui apparaît aux autres personnages,

²⁴⁶Boualem Sansal, tout ce que j'écris est vrai, Jeuneafrique, www.jeuneafrique.com/211723/archives-thematique/tout-ce-que-j-cris-est-vrai/, consulté le 05/12/2017.

comme un effet miroir qui ne refléterait plus la même image, perçu uniquement par le lecteur averti. Il serait parfois la conscience qui parle, la voix qui envoie Yazid à rue Darwin. Celui-ci dit être envoyé par sa mère juste après sa mort, par une voix qui lui serait parvenue de l'au-delà. Or, Yazid était à cette instant, devant un miroir entrain de se raser, il y voyait son reflet : « *un matin, alors que je me rasais comme un automate les yeux mi-clos, je me suis subitement entendu me dire à travers le miroir embué : eh bien, va, retourne à la rue Darwin* » (RD,34).

La rencontre des deux aspects du même personnage est obstruée par un obstacle, dans *Harraga*, c'est le mur, « *je n'avais sous la main que des bouts de souvenirs accrochés à rien, des murs délabrés* ». Dans *Rue Darwin*, c'est Djéda, qui s'interpose entre lui et la vérité. Dans sa maison, il existe « *une porte en fer rébarbative au bout d'un long couloir sombre* » (RD, 75) qui sépare la grand-mère de Yazid. Djéda est « *une sainte femme, et le chef d'une honorable tribu* » (RD, 75). Quelque lignes plus loin, Hadja est cette personne qui tient la grande maison, « *la citadelle* », elle est « *l'horrible tenancière, l'infâme maquerelle* » (RD, 75). Or, Djéda et Hadja sont un seul et même personnage, elle est tantôt ange, tantôt démon, un paradoxe qui révèle l'impossibilité d'une écriture autobiographique et une convergence vers un autre genre, double et hybride à son tour.

La grande maison de Hadja est le même lieu que la maison de Djéda, mais leur dédoublement témoigne d'une fraction de l'être et de l'espace. Une absence de visibilité en est aussi la cause dans ce refus de l'autre, de son existence et de son histoire qui engendre le refus de soi, « *ces mondes qui ne pouvaient pas communiquer, d'aucune manière* » (RD, 74). Sansal s'obstine à affirmer le je pour dire l'impossibilité de l'exprimer dans une société arabo-musulmane qui aliène l'individu dans la résignation de nous et le réduit à l'anonymat. Yazid n'est ni arabe ni musulman, et pourtant algérien de père en fils, il met en doute l'origine de ses ascendants.

D'autre part, il ressemble à son frère Daoud « *comme deux gouttes d'eau* » (RD, 227). Celui-ci avait quitté l'Algérie à cause de son homosexualité. Cependant, il ignore la raison pour laquelle il se met toujours à penser à lui

« *comme les jumeaux ressentent la même chose en même temps, par-delà les distances* » (RD, 227). En effet, Yazid se glisse dans la peau de Daoud comme un frère-jumeau qui conçoit les choses de la même manière que l'autre par delà les barrières. Yazid serait-il dans ce cas là, Daoud, l'autre, avec qui, il doit se réconcilier pour connaître la paix, se retrouver ? Ce moi qui fait peur et qui engendre les regards des autres qu'il s'imagine lui-même autre ? Daoud serait-il, dans ce cas là, son autre-moi, en terre d'Islam, qui pourrait le tourmenter pour sa conversion à une autre religion, le judaïsme ? Yazid l'aurait-il occulté pour toutes ses raisons puisque quoiqu'il en soit il l'aurait été par la société algérienne arabo-musulmane s'il l'avait admis ? Yazid se demande s'il trouvera un jour la paix s'il ne se réconcilie pas avec son frère-jumeaux ? Il se pose enfin cette dernière question à propos de Daoud dont le nom renvoie à David en Français : ce penchant, si haïssable par les Algériens, « *était-il aussi le mien* » ?

« *Les choses se sont-elles passées ainsi ? Ne les ai-je pas inventées par réaction, pour échapper à quelques traumatismes plus grands, quelques vérités plus noires ? Ah, Dieu, je songe tout à coup à Daoud, mon cher pauvre Daoud, comme sa vie a dû être difficile, infiniment plus que la mienne. Où est-il, qu'est-ce qu'il est devenu ? Son image hante ma mémoire. Je sais que je n'atteindrai plus jamais la paix si je ne me mets en paix avec lui [...] mais quand donc me dirai-je la vérité ? Suis-je moi-même un affabulateur, un manipulateur ? Le serais-je à ce point ?* » (RD, 85).

Le narrateur, « *métis depuis l'origine des temps* » (RD, 101), se compare, à travers Yazid, aux voisins chrétiens et juifs, « *eux aussi enfants de la contingence et de la démerde, qui avaient refusé l'exode et le chantage des affairistes, ils n'étaient même pas musulmans et ne sentaient pas forcément aussi bon que nous* » (RD, 101). Son narrateur est harcelé par ce sentiment de l'exclusion, par un pouvoir au centre occupant tous les espaces périphériques. La géocritique évoque l'engagement de la transgressivité dans la prise de parole des minorités dans un espace qui, dans son essence même est transgressif :

« *Les effets de cette transgressivité engagent également, de manière plus charnelle, chaque littérature qui prend appui sur le discours de minorités (ethniques, sexuelles, religieuses,...)*

contraintes de transgresser le discours dominant afin d'accéder à la parole ». ²⁴⁷

Comme les siens, son personnage ne correspond pas aux critères du « *peuple pur et parfait à cent pour cent* » (RD, 100). Il appartient à « *un ramassis de gens versatiles et calamiteux* » (RD, 100). L'Histoire, étant donné qu'elle est falsifiée, perdue par les ravages du temps dans « *quelques beau rêve de secours* » se démystifie. L'espace et le temps subissent les mêmes atteintes du temps. Yazid n'arrive pas à tirer parti de l'espace qu'il occupe dès lors qu' « *en Algérie, le temps glorieux des tribus étaient bel et bien révolus* », et le temps n'appartient plus à ses semblables puisque leur déchéance date « *en vérité d'un bon demi-siècle* ».

Ce sentiment d'exclusion s'éternise, s'étend à l'être profond et devient une mutilation de soi-même qui précède le chaos. Le narrateur se dédouble, se met au pluriel, il est désirant de s'assimiler à un groupe, d'avoir le soutien des autres, les démunis comme lui, de s'intégrer à un espace et de retrouver des repères identitaires authentiques d'autant plus, que selon Jean Servier, « *l'intégration de l'individu à la société sert ainsi de rappel du passé heureux où il fut parfaitement intégré à l'univers* » ²⁴⁸. Terriblement seul, il est à la recherche de son univers, « *on croit de nouveau que le mensonge est une bonne protection sociale pour le peuple, un cadeau efficace pour les enfants rebelles, une manière de vivre réconfortante pour les gens soucieux. Je suis empêtré dans la fantasmagorie emporté par elle, je ne vois pas de bouée où je pourrais m'agripper. Je suis seul. Seul comme personne au monde.* » [V.D.A.113]

Le *je*, entant que tel, n'a pas lieu d'exister dans la cité idéalisée, « *vierge* » et « *pure* » et à la population « *nouvelle* » où l'hégémonie de l'espace central ne permet aucune divergence. L'individu n'existe que par son émergence au principe d'El Oumma ²⁴⁹ et au nombrilisme national. Or cette Oumma,

²⁴⁷ WESTPHAL, Bertrand, op, cit, p.78.

²⁴⁸ SERVIER, Jean, *histoire de l'utopie*, Paris Gallimard, p. 15.

²⁴⁹ Ce terme est naît avec l'hégire en 622, quand les premiers fidèles renoncent à l'organisation clanique qui prévaut jusque-là, pour une communauté de foi, et fut définie dans la Constitution de

communauté de fidèles est par définition opposée à l'individu, elle se veut comme le « *Reflét humain de l'organisation divine* »²⁵⁰ et ne tolère aucune déviation aux indifférences.

Comme « *la cité idéalisée* », sa réflexion « *prolonge en quelque sorte la nostalgie des origines mais au lieu d'évoquer l'état passif du souvenir, elle passe à l'action en remplaçant le jardin divin par un modèle humain* »²⁵¹. Sansal, par une écriture qui s'inspire « *au traditionnel roman du je* »²⁵², et par les liens obscurs qu'il instaure entre les époques et les individus comme dans *Dis-moi le paradis*, en 2003, révèle l'illusion d'un tel mythe et l'impossibilité de l'existence d'un espace utopique qui se veut profondément pur et parfait. Il désigne par cet espace, celui qui s'autoproclame fidèle aux croyances de la péninsule arabe, effaçant ainsi des siècles d'Histoire propre au Maghreb et plus précisément l'Algérie. Dans son ironie, les symboles et les signes tournent à l'aigu :

« Le gouvernement s'était accordé une vingtaine d'année, une petite génération, pour nous éliminer jusqu'au dernier et se doter d'un peuple nouveau, intègre et vierge, batailleur et sans pitié, dont la nation arabe et Allah seraient fiers dans les siècles des siècles. C'était une drôle d'histoire, les gens se croyaient chez eux depuis l'antiquité, on leur disait que non, une fois de plus. On pouvait s'exalter à l'idée que notre extermination servirait une aussi grande ambition, mais la vie s'était tout d'un coup faite si extraordinairement horrible qu'on songeait seulement à se cacher, à se carapater. Mais où ? On ramassait les gens dans la rue, les cagouleurs et les tentons macoutes sillonnaient la ville [...] Les Himalayas d'espoir que les gens avaient amassés, au cours des millénaires fondirent comme beurre au soleil. J'avais treize, quatorze ans, j'ignorais la politique, mais je comprenais que c'était le début d'un vaste malheur et que le gouvernement ne tarderait pas à inventer quelque méthode expéditive et massive. Qui veut tuer trouve toujours le moyen de le faire ». (RD, 101).

Médine. De l'Oumma découle une notion de solidarité entre les musulmans. Depuis le début du XX^e siècle, il a été repris par les différents nationalismes du monde arabe pour désigner la nation.

²⁵⁰Jacqueline Louise Dutton, *Le chercheur d'or et d'ailleurs, Le Clezio sur le chemin de l'utopie*, université d'Adelaide, 1999, p. 103.

²⁵¹*Idem.*

²⁵² GRELL, Isabelle, *op. cit.* p. 7.

Le peuple algérien, durant les années de guerre contre le terrorisme, se trouvant isolé sur le plan diplomatique et subissant l'embargo militaire, est étranger les uns aux autres. Les frères et sœur de Yazid « *avaient quitté le pays, comme tant d'autres [...] massivement durant la guerre civile, dans l'effroi et le grouillement de la misère* » (RD, 29). L'auteur parle d'un bouleversant affrontement de ses frères avec la « réalité » actuelle du pays. Selon lui, ils ont pris « *peur de ce face-à-face dans notre pauvre décor, qu'ils ne nous reconnaissent pas, qu'ils aient honte de nous, et souffrent de nous voir ainsi, surannés, incultes, désespérants d'impuissance et de fatalisme* » (RD, 29). Revenir en Algérie est improbable comme éventualité, « *c'était pourtant notre berceau, nous y étions tous nés* ». Mais il lui faut plus pour pouvoir les convaincre de rester, l'essentiel lui manquait : la « vérité ». À ce sujet, il déplore : « *je n'avais sous la main que des bouts de souvenirs accrochés à rien, des murs délabrés, des visages incertains, et mon seul pauvre témoignage pour assurer mes dires* ». (RD, 52).

Cette période produit chez l'auteur une pensée à laquelle il s'adhère fermement : « Qui tue qui » ? En ce temps « *de violence et de fourberie, les victimes ne mouraient jamais des mains de leurs assassins reconnus, mais d'autres, ignorées de tous. On jetait le cadavre dans le jardin du voisin et on se lavait les mains* » (RD, 62). Aussi, Sansal ne révèle-t-il pas de réponses, il invente au contraire une écriture de confusion ou le témoignage fait preuve de suppositions et d'hypothèses à revisitées. Les massacres humains ne se font que pour le salut et la béatitude des victimes selon le témoignage du narrateur. Son langage est sujet à la discussion et au doute. Il transgresse ainsi les formes et les genres dans une symbolique de rébellion, par des textes morcelés et des remises en question aux normes traditionnelles, il exprime le déchirement interne entre la culture, la langue et leur espace. A la culture « étrangère », l'arabo-musulmane, que l'on veut uniforme et représentative d'un réel algérien qui la dépasse, le narrateur appelle un *je* dissimulé à s'élever au-dessus des attentes classiques.

III.3.3. La transgression de la langue

Sansal s'interroge sur la langue berbère et française évincées du jour au lendemain par l'arabe classique considérée par le gouvernement algérien comme l'unique langue nationale. Défendre la langue berbère est l'une des revendications qui a été autrefois traquées par le régime Algérie comme durant « le printemps berbère » de 1980. Le refus de l'autorité d'autoriser à Mouloud Mammeri de présenter une conférence sur la poésie ancienne d'origine berbère à l'Université de Tizi-Ouzou, attise le désapprouvèrent des étudiants et provoque des affrontements sanglants. Depuis, des tentatives d'émeute et des manifestations itératives ont abouti à une institutionnalisation de la langue Kabyle comme deuxième langue nationale. Cependant, cette deuxième langue est enseignée seulement dans certaines écoles qui postulent son intégration à l'apprentissage. Sansal soulève une autre contradiction que l'hégémonie de la langue arabe classique a entraînée depuis l'arabisation forcée dans les institutions administratives et les écoles :

*« Il faut noter ce paradoxe : le français est encore à ce jour, par défaut, la langue de l'enseignement supérieur et celle de l'administration centrale, notamment des ministères techniques et des entreprises publiques. On imagine la somme de problèmes d'ordre pédagogique, psychologique, linguistique, qui jalonne le cursus des élèves et les difficultés des administrations et des entreprises qui les embauchent ».*²⁵³

Autour de la pratique de la langue française en Algérie, l'auteur propose, en dehors de ses livres, dans une rencontre avec Dimitri T. Analis, un dénouement au problème de ce métissage qui affiche son incompatibilité, il propose une pratique langagière tolérée dans les entreprises et les écoles, composée de toutes les langues parlées dans son pays.

²⁵³ SANSAL, Boualem, *Les « francoffonies ! » à Liré : l'histoire de deux rencontres avec la langue française* Boualem Sansal et Dimitri T. Analis, « Presses universitaires de Rennes », 2006, books.openedition.org/pur/34937?lang=fr, consulté le 09/07/2015.

*« Le combat reste, il ne manquera certainement pas de femmes et d'hommes pour le poursuivre. Il tient en ces termes : réhabiliter l'arabe en tant que langue nationale officielle et langue de culture, consolider le français et le doter d'un statut officiel, débarrasser l'école de la république de tout contenu idéologique et religieux, donner des moyens au développement du berbère et de l'arabe dialectal indispensables à l'épanouissement de la culture populaire. Bref, nous devons nous réapproprier nos langues et en faire des instruments de progrès pour tous ».*²⁵⁴

En dehors de ce contexte et des rencontres médiatiques de l'écrivain, ses romans rappellent toujours le même mépris envers l'arabisation. Ce n'est pas la langue de la technologie, nous fait remarquer Lamia à l'achat d'un appareil importé de l'étranger, « *pas un n'a été fabriqué dans nos murs* ». Toutes les langues amphigouriques s'y trouvent : « *le chinois, le coréen, l'hindou, le turc, le russe, l'indou, le grec* » (H, 31), mais pas l'arabe. L'anglais est pour le narrateur « *la langue des gens qui voyagent* » (H, 31), tandis que la langue française employé dans le prospectus est celle « *de polyglottes qui ont appris la langue de Molière dans un livre de fast-food* » (H, 31). Elle est désemparée devant « *le flot d'imprimés qui dégorge du carton, on se voit incessamment mourir bête et inutile* » (H, 31). L'arabe attise son exacerbation, même si elle est présente, elle « *saute l'arabe* » (H, 31). Avec ses personnages et contrairement dans ses interviews, où il paraît comme une personne discrète et timide, Sansal aborde cette question d'une manière un peu divergente. Il s'agit de semer à l'extrême le trouble en écartant toutes concessions. Il y voit seulement une langue d'abrutissement.

Mostapha Harzoune nous rapporte un extrait de L'Art français de la guerre, prix Goncourt 2011 d'Alexis Jenni où il s'agit d'un témoin sur le traumatisme que subissent l'identité et la langue suite à la violence d'une guerre coloniale, l'écrivain reconnaît également l'aptitude d'une langue à réunir les êtres.

²⁵⁴ *Ibid.*

« La langue “est le seul pays” et “la France est l’usage du français. La langue est la nature où nous grandissons ; elle est le sang que l’on transmet et qui nous nourrit. Nous baignons dans la langue et quelqu’un a chié dedans. (...) Nous n’osons plus ouvrir la bouche de peur d’avaler un de ces étrons de verbe” qui dans le roman se nomment “identité”, “race”, “force”, “Arabe”, “indigène”, “Algérien”, “musulman”, “frontières”, “conquête” [...] encore et toujours cette “pourriture coloniale” »²⁵⁵.

Sansal n’est pas tout à fait dans cette optique, en fait, sa position par rapport à l’identité de ses personnages s’inscrit dans l’évocation d’une langue déterminée à évincer les autres, et qui même si elle tend à s’évoluer pour accéder à sa conception polyglotte reste obstinément uniforme. Ses personnages révoquent le reniement ou l’opiniâtre oubli de langues et de cultures évincées. Une sorte d’amnésie généralisée des composants hétérogènes de l’identité algérienne et qui se présentent comme un handicap devant la particularité de la société algérienne, qui de son côté refuse de reconnaître ses origines. De ce refus découle un conflit et de ces frictions de langues résulte un effet d’inégalité et d’injustice. C’est une représentation aiguisée de la société algérienne et de sa littérature, celle qui se préoccupe de la diversité des langues en Algérie, et qui permet d’appréhender la position actuelle de la société et de sa représentation artistique entre pré-modernité, modernité et postmodernité.

Ces personnages sont affectés par le mal de vivre porté par une langue aussi étrangère qu’étrange qui tend à leur forcer la voix à la hâte et devenir leur tyrannie de langue. Pour un fonctionnaire d’État, le paysage se vêtit d’hypocrisie à l’image de ce facteur Moussa que l’arabisation a frappé comme un tremblement de terre et dont Lamia relate l’histoire comme l’une de ses victimes :

« C’est un facteur de l’ancienne époque, il pratiquait le latin, il était fier de sa casquette et de sa pèlerine [...] puis quand le tremblement est intervenu, il s’est arabisé comme il a pu, en quelques heures, l’ultimatum l’a pris de court comme nous tous [...] les rues avaient changé de noms, de langues et de styles au cours de la nuit. Ce n’est pas si simple, alors

²⁵⁵HARZOUNE, Mostapha, *op.cit.*

parfois il panique, il s'imagine à l'étranger [...] se croyant pourchassé pour crime de lèse- majesté, il se débarrasse de nos lettres comme il peut. » (H, 122)

Son personnage Lamia ne souligne, par contre aucune difficulté à feuilleter les livres que le médecin français, « *le bon docteur des pauvres* », mort depuis longtemps a légué à la bibliothèque de la vieille demeure. Loin de là, elle trouve dans ses livres le remède thérapeutique à tous les maux qui la rangent. La peur, la solitude et la mélancolie trouvent leur contrepoison dans la lecture des livres français sans le sentiment d'être projeté dans un univers linguistique étranger. Lamia est dans son bain. Elle n'affiche aucun rapport avec d'autres visions sur les altérations coloniales comme ici pour Dalila Arezki qui considère la langue française comme un « *envahissement par les mots qui va occulter non seulement la langue arabe mais l'histoire elle-même, en installant la colonisation dans un système pervers infamant, hypocrite et efficace* »²⁵⁶. Cette langue est pour Lamia, un trésor :

« Ma bibliothèques recèle des trésors, le vicomte et le bon docteur des pauvres nous ont laissé de quoi voir venir jusqu'à la fin des temps [...] j'ai ajouté du mien, quelque perles et des trucs imbuables vendus au Kilos [...] je crois avoir dévoré plus de bouquins qu'un singe n'avale de cacahuètes dans sa vie ». (H, 132)

Pour Assia Djébar, dans *L'Amour, la fantasia*, un roman qui relate la prise d'Alger par la flotte française, « *la disparition de la langue arabe conduit à un véritable effacement* »²⁵⁷, l'effacement de l'identité algérienne, de l'Histoire et de la culture ancestrale. Pour l'écrivaine, la colonisation française était aussi linguistique, le mot lui-même se transforme en un instrument de combat, il est « *ornement pour les officiers qui brandissent comme ils porteraient un œillet à la boutonnière, le mot deviendra arme par excellence* ». ²⁵⁸ Selon elle, le français est pour le passé ce territoire comme une gomme l'est pour une lettre qu'on

²⁵⁶ AREZKI, Dalila, *Romancières algériennes francophones, langue, culture, identité*, Biarritz ; Paris, 2006, p.31.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁵⁸ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, Paris, 2001, p. 56.

voudrait effacer, quelques traces subsistent d'un texte terni et d'une histoire délitée.

D'autre part, cette langue révèle, dans la sanction, son inhabilité de retracer une autobiographie qui adhère l'authenticité du récit. Elle serait incapable de parcourir la vie de l'auteur sans tomber dans « *l'anonymat des aïeules* », ²⁵⁹ puisqu'à aucun moment ils n'ont parlé cette langue. Le personnage sansalien en choisissant le français, s'identifie à l'image que reproduit un miroir, il y voit son identité. L'arabes est à l'envers, il se verrait contraire à ce qui il est dans sa nature. Assia Djebar rappelle que « *l'inscription du texte étranger se renverse dans un miroir de la souffrance, me proposant son double évanescent en lettre arabe, de droite à gauche; elles se dévoilent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique* ». ²⁶⁰

Les personnages de Sansal se plaisent dans le retour aux rêves d'enfance, avant toute invasion subversive, Lamia se lamente: « *je sais pour ma part que je n'ai pas aimé quand je suis sortie de l'enfance et que je n'aime pas du tout ce que je vois poindre à l'horizon* » (H, 76). Dans cet horizon où pullulent les empreintes de langues anciennes, seul l'arabe semble cependant marquer une rupture, une déchirure dans l'identité algérienne. Elle aurait annulé brutalement des siècles d'Histoire et installé d'un seul coup de chiffon un abrutissement colossal. Lamia évoque les kabyles artisans, commerçants ou simples fonctionnaires d'État comme le vieux Tonton Hocine, « *le voisin de l'impasse des Alouettes* », et l'ami de son père qui du jour au lendemain ne savait plus comment communiquer avec les autres : « *c'était un kabyle à peine dégrossi, sa moustache lui chatouillait encore les oreilles [...] Il parlait comme il savait, en Tamazight de ses lointaines et abruptes montagnes du Djurdjura, alors certainement les mots dépassaient-ils chez lui la pure et triste réalité. Ces vieux roublards ont des énonciations trop radicales, ils n'ya rien à discuter* » (H, 33). L'arabe, pour ce vieux Kabyle, est une perte d'une partie de son histoire et de son existence.

²⁵⁹AREZKI,, *op. cit.*, p.243.

²⁶⁰*Ibid.*, p.58.

« On perd tant de choses au cours d'une vie. On se retrouve seul, avec sa mémoire en lambeaux, des habits oubliés dans la naphthaline, des objets chers qui ne disent rien, des mots sortis de l'usage, des dates accrochées bêtement à la patère du temps, des fantômes qui se mélangent les ombres, des repères troubles, des histoires lointaines. On remplace comme on peut, s'entoure d'un nouveau bric-à-brac mais le cœur n'y est pas et le peu de vie qui nous reste s'en ressent. (H, 56)

De cette langue arabe, celle des « autres », naît un malaise, celui d'une langue qui ne réfléchit pas le réel. Elle n'opère pas le changement et s'interdit le rêve et le retour à l'enfance. De plus, son lexique exclut l'autre et dénie le pardon. Elle serait inventée que pour nommer l'existence en laquelle elle croit et pas une autre. Un magma contrefait de patois incitant à la violence et à la soumission. L'auteur dans 2084- La fin du monde, évoque cette vision avant-gardiste d'une langue qui se rétrécit au lieu de s'enrichir du monde qui l'entoure. Il serait ainsi jusqu'au jour où elle s'absorbera complètement pour ne garder aucune trace de vie d'elle ou de l'homme.

« Si d'aucuns avaient pensé qu'avec le temps et le mûrissement des civilisations les langues s'allongeraient, gagneraient en signification et en syllabes, voilà tout le contraire : elles avaient raccourci, rapetissé, s'étaient réduites à des collections d'onomatopées et d'exclamations, au demeurant peu fournies, qui sonnaient comme cris et râles primitifs, ce qui ne permettait aucunement de développer des pensées complexes et d'accéder par ce chemin à des univers supérieurs. À la fin des fins régnera le silence et il pèsera lourd, il portera tout le poids des choses disparues depuis le début du monde et celui encore plus lourd des choses qui n'auront pas vu le jour faute de mots sensés pour les nommer »²⁶¹.

En revanche, la langue française révèle sa faculté créatrice d'exercer la magie dans les habitudes journalières des personnages de Sansal. Lamia est enchantée de retrouver ses livres que le médecin français a abandonnés dans sa bibliothèque. Par contre, aucune fracture linguistique n'est à déplorer avant

²⁶¹ Boualem Sansal, 2084 - La fin du monde, Gallimard, Paris, 2015, p. 32.

l'arrivée de l'arabe. Au contraire, le français symbolise souvent le retour aux sources et l'accès aux temps perdus. Si Larbi souligne, dans *Le serment des barbares*, que l'Algérie porte bien le cachet gravé de la France, puisque c'est la France qui a construit ses villes. Elle doit donc porter par le même flot sa langue et son identité.

« L'Algérie a été construite par la France dont elle porte les valeurs du XIXème. Alger est une ville squattée. Ils sont loin d'avoir trouvé les clés. Aujourd'hui, elle tourne le dos à la méditerranée en regardant vers l'Iran et les pays arabes. Chez nous, les politiques s'expriment comme des imams ténébreux. La France est le centre du monde par son immense culture et sa liberté. C'est le pays de l'équilibre par excellence. La liberté est une notion riche et profonde en Occident. Ici, en guise de liberté, c'est le foutoir, l'apostrophe, l'insulte et la bagarre de rues. (SB, 325)

L'auteur désigne le français comme une des langues natives des lieux, elle ne suscite aucun sentiment de déracinement. Ces autres personnages opposés à ses héros sont détenteurs d'une langue ténébreuses, dans son premier roman *Le serment des barbares*, ils sont décrits ainsi : *« bêtes immondes, avec ces barbares des temps obscurs, ces porteurs de ténèbres, oublier les serments pleins d'orgueil et de morgue qu'ils ont réussi à nous extorquer au sortir de ces années de guerre. La lumière n'est pas avec eux et les lendemains ne chantent jamais que pour les hommes libres » (SB, 335).*

Ces textes en français s'inscrivent ainsi dans une lutte et une tradition qui depuis longtemps subsiste. Celles des conflits des langues en Algérie et qui persistent depuis l'hégémonie de l'arabe comme langue officielle pour l'État, et comme langue « sacrée » pour Sansal. Ses protagonistes sont au cœur de cette guerre. Pour les personnages de Sansal, l'arabe est une langue importée qui véhicule une culture étrangère. Elle est assiégée d'exécrables liturgies qui remettent en question les cultures de la population autochtone.

Son roman est régit par les deux types d'écritures : l'autobiographique et l'autofictionnelle. Mais nous refusons d'inscrire son roman sous le régime de l'un ou de l'autre, ce qui ne nous empêche pas de l'envisager sous les deux angles

comme des « tableaux qui se regardent d'une *certaine manière, sous un certain angle, qu'il faut trouver* » (RD, 52). Sansal entreprend d'investir, par son écriture, des espaces aussi concordants que paradoxaux pour instaurer une identité mutilée et combler les brèches de l'occultation et de l'oubli.

Conclusion

Sansal nous emporte dans des récits au plus près de son expérience identitaire. Il nous révèle que le personnage/narrateur « *porte en lui le deuil de soi* », celui d'un homme en rage tiraillé entre les territoires de son pays et ses souvenirs intimes. Des identités fantasmagoriques ou des esprits éternels hantent le lieu de sa mémoire. Le paysage est infiniment triste, celui d'une vie sombre et d'un deuil interminable, c'est le sens celé de tous ses romans, de toutes ses histoires, revenir à l'Histoire permet de le déceler.

Toutefois, bien que le personnage évolue dans un espace clos et isolé, il ne se sent en accord avec son identité qu'en occupant sa demeure : « *Qu'ai-je faire sur ce navire ? Je suis mieux sur mon radeau* » (H, 99), se demande Lamia. Par peur ou par fascination incompréhensible, les personnages de Sansal choisissent d'occuper les lieux de leur souffrance. Le navire pour ce personnage est le monde du dehors: les rues de la ville ou ses ruines, le pays tout entier où rôdent l'odeur du faux et de la fin du monde; l'arabisation, les terroristes, les abus du pouvoir y contribuent. Ces lieux qui ont vu naître son enfance et sa jeunesse ont disparu. Seul contre l'aberration d'une existence, ce personnage se refuge entre les murs de son abri, un lieu mythique hors des atteintes du temps. Pourquoi priorise-t-il tant cet espace au lieu d'un autre ? Pourquoi fait-il de son lieu d'enfance, de ses souvenirs, son coin du monde ? Voici sa réponse : « *changer de quartier, de ville ? Peuh, sur ces distances, on emporte ses peines et ses douleurs dans le déménagement ! Et puis qui a dit que je quitterais ma maison ! J'en mourrais, entre elle et moi, il ya les liens de sang* » (H, 169). Le narrateur aperçoit sa demeure comme l'espace obscure mais inévitable d'un destin sombre, aucune autre chance ne s'offre à lui : « *La maison, ma maison ne m'a pas laissé le choix. Certains matins de ces matins glauques qui prolongent atrocement la nuit, je me fais l'impression d'être sa prisonnière [...] mais je le vois, je le sens, un jour, elle me tombera sur la tête* » (H, 65).

Présent comme passé, l'espace est déshumanisé par des violences et des guerres qui le traversent et dont la finalité n'est pas de survivre ensemble mais de « *naviguer dans la clandestinité* » (RD, 122), la corruption et le mensonge. Dans

ces conditions, le temps n'évolue guère et l'espace s'immobilise, « *seule nouveauté : le mal se pavane d'une autre façon, il a tombé le masque d'antan, il porte turban et blouson noir et signe son nom à l'envers* » (RD, 125) ; c'est-à-dire en arabe.

Même si les termes « Kabyle » ou « Berbère » ne se manifestent pas souvent dans le récit de B. Sansal, et ne sont pas mentionnés que peu de fois, on se rend compte assez rapidement qu'il est en fait question d'initier le lecteur à la cause des marginalisés, de ceux qui conservent les empreintes de leurs particularités identitaires et de leurs origines. Le *je* de ses personnages n'a sa place nulle part, même entre les siens. Il est considéré comme un étranger ou un traître, riche du foisonnement culturel pourtant, d'un espace au croisement des civilisations, il est appauvri par le vide de l'errance. Il est à noter qu'à un certains moments de ses récits, le « *nous* » du personnage/narrateur renvoie au contraire aux « Algériens » sans exceptions, généralisant ainsi les attaches culturelles et historiques des toutes les communautés sans exception. Cette dérogation aux habitudes de l'auteur est perceptible lorsqu'il s'agit d'aborder l'histoire de l'Algérie durant la période coloniale où l'adjectif « notre » se réfère à l'Histoire de l'ensemble de la population algérienne. D'autant plus que l'Histoire de la révolution algérienne se remémore la contribution notable de la communauté berbère lors de cette guerre avec les autres acteurs algériens autochtones de toute origine confondue. Une question décisive unissait alors toutes ces communautés diverses, soit, l'acquisition de l'indépendance. Or la culture berbère faisant l'objet à présent d'une réquisition identitaire de peur qu'elle représente une menace pour l'homogénéité du pays et son uniformité, les romans de Sansal séparent souvent la population en deux ou plusieurs territoires hétérogènes et paradoxaux. C'est une particularité thématique chez les auteurs algériens d'origine berbère : parler d'un clivage spatial et identitaire profond.

L'auteur offre une vue d'ensemble sur l'identité du personnage méditerranéen et plus particulièrement l'Algérien, à partir des ruines, des pièces et des bouts d'existences singulières et ordinaires, il entretisse des identités qui prennent progressivement conscience des mythes qui les entourent. Il s'emploie à

raccommoder des agencements langagiers perspicaces, des jeux de mots habiles, des tons et des registres disjoints dans un appel urgent à l'espace, aux lieux perdus, et à une terre d'abondance vidée. Entre diffamation amplifiées et apologie déguisé, Sansal permet la transgression des genres et dont le caractère autobiographique ou autofictionnel interagit, avec la fiction et la texture mythique en inventant encore de nouvelles rencontres entre des sous genres tels la fable, le journal intime, l'épistolaire, le roman noir ou encore le pamphlet.

Quatrième partie

**Référentialité, entre mythes et intertextualité dans les
romans de Sansal**

Chapitre 1

Le mythe dans le roman de Boualem Sansal

Introduction

« Quelque chose connaît au fond de moi, très loin au fond de moi. Un vieux souvenir d'une époque lointaine, d'un autre monde. L'heure du rendez-vous était arrivée. » (H, 76).

Maintes fois, nous avons détecté le rapport étroit entre la fiction de Sansal et la réalité. Sansal qui a osé à sa manière, qui est distinguée, étaler le territoire algérien et glisser son écriture dans entre-deux, entre le réel et la lecture interdite de ce réel, cultive le paradoxe. Dans son indignation d'un espace homogène, il s'insère dans le refus absolu de l'autre. Sansal parle d'un espace, le fragmente, étudie ses signes et l'implique dans une vérité qui ne peut venir d'un lieu autre que lui. L'espace devient acteur, une voix, un rythme que peu de personnages peuvent suivre. La parole qui est dites, est une parole qui trouve son mot à dire, elle insiste, transcrit le texte dans un combat, un engagement. On assiste aussi à un travail poétique qui permet de remuer le théâtre de la mémoire, d'émouvoir, pour percer cet espace comme un lieu réel, peut-être plus représentatif du réel que l'espace réel lui-même.

Nous nous sommes intéressés dans cette partie à la représentation littéraire de Sansal de l'espace algérien puisqu'il est évident que cet espace apparaît toujours dans ses fictions. Il est tout un monde, un univers dont il ne peut se défaire. L'Algérie apparaît nécessairement dans sa narration. A aucun moment, l'auteur arrive à franchir ses frontières. Il n'a jamais rompu avec cette politique d'informer le lecteur sur l'état d'une nation, d'un peuple et d'une âme. Ses écrits constituent un bouleversement dans le monde littéraire contemporain. Il nous fait l'expérience de s'immiscer dans sa propre expérience du réel de cet espace. L'auteur tend un miroir au lecteur pour percevoir la réalité et non sa représentation.

Dans les textes de Sansal, l'Histoire est concernée, la religion aussi, ou tout autre science humaine qui pourrait expliquer la lecture du présent algérien. La narration s'ouvre aussi sur l'errance de créatures qui pourraient ressembler dans le monde réel, à des êtres humains. Sansal, dans ses fictions, nous montre leurs vrais

visages, des créatures, des ombres ou des monstres. Dans la quatrième partie de cette recherche, intitulée Référentialité, mythe et intertexte, nous évoquerons amplement le sujet de l'insertion du mythe dans les romans de Sansal et de ce personnage pourchassé par les deux lois, terrestre et divine.

Dans ces romans réalistes et dans un souci documentaire, l'auteur réussit à construire un parallèle entre la fiction et le mythe. Nous y trouvons des éléments qui renvoient à plusieurs textes fabuleux pour appuyer les fondements de ses réflexions et leur dimension universelle. Nous avons décelé un autre mythe caractéristique de la pensée de l'auteur pour la construction de ses personnages, il s'agit de Lucifer dans l'œuvre de Boualem Sansal ou le mythe du diable déchu.

VII. .1.1. Le mythe de Lucifer ou le diable déchu

Encore une dualité pour désigner une seule unité dans la lecture des textes de Sansal. Lucifer et le nom d'un ange dans la mythologie grec, il désigne l'ange de lumière qui apporte la connaissance. Dans d'autres textes, c'est la planète Venus qui apporte le soleil à la terre avec l'intermédiaire de sa mère l'Aurore. Pour le Christianisme et les récits bibliques, cet archange vaniteux et arrogant, désobéit un jour à son créateur, il devient alors maudit, il est chassé de son paradis et reçoit le nom de Satan, le diable.

Ces créatures errantes, les âmes d'arlequine, pourchassées par Dieu de son paradis, correspondent à Yazid, Lamia, Rachel, Si Larbi, Malrich, ou encore à tant d'autres personnages sansaliens, des voix et des ombres qui se cachent derrière des protagonistes en quête de repos éternel.

Les personnages rejetés ou les fantômes oubliés errent sans cesse dans les horizons en marge. Comme des vagabonds qui évoquent l'exile, des êtres maléfiques qui incarnent le mal, Lamia affirme étrangement dans son délire que: « *nous sommes tous des harragas* » chassés de leur terre d'origine. Ceci justifie le besoin de vouloir transgresser à nouveau les frontières, d'exiger de revoir une autre fois son paradis perdu, pris entre les mains des bienfaiteurs. Il importe donc de lutter contre le conformisme installé par un régime totalitaire. Transgresser la société bien-pensante et exiger le droit à la différence et la tolérance.

Le mythe de Lucifer, le Diable chassé du paradis, est dissimulé derrière les personnages de Sansal et leur marginalisation sociale, politique et culturelle. Yazid attribue des appellations au genre de personnage qui est le sien : « *nous y serions le serpent venimeux à écrabouiller, le mouton à égorger, l'éternel épouvantail à bruler dans les concessions [...] On nous appellerait : bâtard, juif, pédé, mécréant, étranger, blanc-bec graine de malheur, et c'en serait fini de nous* » (RD, 117). Il offre une explication ancestrale à leur malheur et à celui des autres qui croient dans leur sommeil et leur soumission à un bonheur et une liberté illusoires.

Cette explication remonte à la genèse de l'homme et au mythe de sa création, à l'illusion de mener une vie paisible et heureuse dans la rituelle servitude d'un Dieu. Souvent, ce dualisme entre anges et démons se présente dans des gestes anodins comme le sommeil de Cherifa scruté par la propriétaire des lieux Lamia :

« Si les anges dorment, ils ont cet air-là [...] L'image du bonheur, le bonheur tranquille qui nous rend beaux et doux. Et si les diables sacrifient, au sommeil, sans doute ont-ils le même air. Il n'y a pas de raison de penser que les bons et les mauvais ne tirent pas une égale jouissance de leurs penchants naturels. » (H, 21).

Ces personnages ne transgressent pas les frontières sans transgresser la loi, sortir de la norme, commettre une effraction. Ils se transforment, par leur insoumission, en diables quand ils ne le sont pas de naissance. Cela explique pourquoi l'auteur les représente sous une image dépréciative. Lamia est une vieille célibataire qui vit isolée du monde active, Yazid, un vieux célibataire, se retrouve sans identité ni origines. Larbi, veuf et au porte de la retraite, se fait lâchement assassiné. Rachel et Malrich seront pour toujours les enfants déshonorés d'un père nazi. Rien dans la vie de ces personnages ne semble vraiment vouloir la peine d'être existant. Le narrateur de *Rue Darwin* se décrit ainsi : « je n'avais ni femme ni enfant, pas de véritable travail, ni chose de la vie à considérer, je m'occupais de maman, point. » (RD, 139).

Ce mythe représente au mieux ces personnages qui errent sans répit, l'éternel retour vers le chemin de la perte. Lucifer dans sa chute a entraîné avec lui d'autres âmes rebelles. Le récit de Sansal s'empare des mythes de la création du monde, du début de l'histoire de l'humanité. Le lecteur admet de cette manière, sa participation à la fiction de l'auteur puisque en effet, c'est de l'histoire de l'homme dont il s'agit et pas seulement du personnage de Sansal.

Si, aux jeunes algériens devenus terroristes, on donnerait des noms mythiques, « de je ne sais quelle antique victoire sur je ne sais quels infidèles, Abou ben Machin chose » (RD, 178), les personnages principaux de Sansal sont appelés à quitter les lieux, sous les affronts des noms divers tels que « traîtres »,

« infidèles » ou « pauvres diables ». Ainsi peints par la description du narrateur, la représentation de ces personnages correspond au mythe des êtres lucifériens chassés du paradis de Dieu, l'ange devenu diable pour lui avoir refusé la soumission.

Les autres par contre, « des brebis » au crane rasé, on leur annonce cinq fois par jour qu'ils sont attendus au ciel, les bras grands ouverts, le soir, « *ils dormaient à la mosquée parmi d'autres moutons, attendant le passeur et le jour de gloire* » (RD, 178). Le mot « sacrifice » est employé souvent dans les textes de Sansal. D'autres termes qui se rapportent aux textes bibliques ou au mythe du diable déchu se rejoignent dans les romans de Sansal. Ces images enveloppent les récits dans l'aspect du réel qui dérive vers le mythe : Dieu, sacrifice, démon, brebis, paradis, enfer, colère, châtement, croyants, en sont quelques exemples de l'encrage de ce mythe dans l'écriture sansalienne.

De plus, une séparation très perceptible entre deux genres de population est marquée par l'écriture de l'auteur, les bons et les mauvais. Dans un passage où Lamia décrit Chérifa qui dort paisiblement, elle retrouve le visage d'un ange insoucieux dans son sommeil. Au risque de me répéter pour le passage cité auparavant, Lamia refuse qu'on enferme les êtres dans des catégories cadencées, entre bons et mauvais, la frontière est infime.

Dans son écriture, les personnages auxquels le lecteur s'attache le plus par la présence, font partie du mauvais côté des frontières. Ils maintiennent un rapport conflictuel face à l'autorité du pouvoir central et deviennent par conséquent, ces êtres endiablés dont il faut se débarrasser à travers des monstres qui « *regardent la vie comme un dû à la mort et en Dieu ils voient un liquidateur de comptes* » (SB. 24).

Sansal expose deux attitudes, la rébellion et l'obéissance, le bien et le mal et « *nous n'étions pas le bien, il appartenait au vainqueurs, ils étaient dans leur vérité, nous étions le mal et nous devons disparaître dans la nuit noire* » (RD, 117). Il intervient par le biais de ses personnages pour percer la posture des hommes et des femmes qui dénie la nature humaine et refuse le mouvement et

la transgression. Un acte qu'il qualifie de courageux pour ce qu'il a de conséquences fâcheuses sur les dieux qui abrite ses personnages, son pays où la parole conduit à la mort. Mais c'est en même temps une mort que d'accepter le mensonge pour vérité, conclue Si Larbi : « *n'est-ce pas ce qui nous arrive ?* » (SB, 98). L'auteur compare les hommes au pouvoir à des Dieux qui maintiennent entre leurs mains l'espace fermement strié. Ils sont le Dieu de la mort qui emploie la religion pour ses commodités personnelles. Dans ces écrits, l'enthousiasme des algériens pour un nationalisme qui ne correspond pas à la nature de leur identité algérienne, ressemble à l'enthousiasme d'un mourant devant Dieu dans son fanatisme religieux.

La géocritique évoque l'homogénéité de l'espace divin à ne pas franchir sous peine d'être brûlé, « *l'espace strié est parfois l'espace des Dieux qui du haut de l'Olympe ou des cieux réglementent lieux et existence. Transgresser leur domaine peut se révéler périlleux, autant que de subvertir les normes du politique* »²⁶². Selon le narrateur de Sansal, le monde à venir appartiendrait aux révolutionnaires musulmans, et dans élan de folie, tous les autres cessèrent d'exister ou d'être des êtres humains.

VI.1.2. Le mythe du juif errant dans l'œuvre de Boualem Sansal

Les Berbères et les Amazighs portent dans leur culture le mythe des origines de l'homme en Afrique du nord, ils se retrouvent cependant dispersés à travers plusieurs pays du Maghreb après l'indépendance, privés de liberté et enserrés entre les frontières d'un pays qui ne les représentent pas. Le projet d'intégration des Berbères à ces nouvelles nations s'avère périlleux. Le « mythe Berbère » ou le « mythe Kabyle » paraît comme une force cruciale au maintien des repères identitaires d'une population en situation de minorité. Ce mythe pourrait bien se représenter aux avant-postes idéologiques pour contrecarrer le nationalisme exalté et l'anticolonialisme de ces nations.

Les frères de Yazid vivent tous à l'étranger, ils ne se rencontrent jamais. La mort de leur mère, qui les appelle avant de passer de l'autre côté des les

²⁶² WESTPHAL, op.cit, p. 73.

frontières, permet de les réunir. Ils retournent en cette terre d'enfance, mais autour de cette mère, ils ne reconnaissent plus leurs repères. Ces enfants lui sont devenus des étrangers. Rachel et Malrich sont également, deux personnages écartés de la scène de leur vécu, ils ont été expulsés par leurs parents, éloignés de leur terre natale. Rachel « *cherchait à comprendre pour dénouer sa douleur. Ou l'alimenter. Le Mal l'avait fasciné, retourné contre lui-même. Il s'est tellement impliqué qu'il se considérait coupable à la place de papa. Le piège le plus dangereux serait donc celui que l'on se dresse soi-même.* » (VL, 136). Ce personnage se retrouve isolé, maudit par la terre et le ciel, il ne peut rien divulguer à son frère cadet, ni à sa fiancée. Persuadé qu'il sera poursuivi éternellement par ce sentiment de culpabilité, « *seul, comme personne au monde* » (VA.64), il finit par choisir la mort.

Son jeune frère Malrich, en dépit de sa décision de survivre à la tragédie, celle de la perte de son frère, de ses parents et du mensonge qui se révèle autour de l'identité de son père, il est persuadé qu'un chemin périlleux l'attend. Comme Rachel, il sera pourchassé par ce mal de vivre et il ne pourra peut-être jamais se défaire de cette envie de mourir pour fuir son destin, les noms changent, or le drame est le même, il se perpétue au gré du destin.

« J'étais glacé de l'intérieur. Je n'avais qu'une envie : mourir. J'avais honte de vivre. Au bout d'une semaine, j'avais compris, son histoire est la mienne...il me fallait à mon tour vivre, suivre le même chemin, me reposer les mêmes questions et, là où mon père et Rachel ont échoué, tenter de survivre. » [V.D.A.15]

Lamia et Sofiane, ainsi que Cherifa se retrouvent errants à marcher pour une raison ou une autre : rejoindre l'Europe, chercher un frère disparu ou fuir l'autorité du père. Pour comprendre ces itinéraires semblables de ces personnages qui quelque part, se rejoignent, nous nous sommes intéressés à un autre mythe qui découle d'une autre sphère, encore plus théologique, le mythe du juif errant.

Un observateur naïf, verrait très vite un rapprochement entre l'identité du personnage de Sansal et celle du juif errant, pas pour traduire une allégeance religieuse au judaïsme mais pour tenter de comprendre cet éternel mouvement de

perdition dans lequel est pris le personnage de Sansal. La parole qu'il transmet serait à l'origine de la création de l'homme, de la manière dont il se comporte face aux questions qui le préoccupent. Nous avons découvert ce mythe qui se manifeste sans contexte, sous le personnage de Yazid, de son frère Daoud, de leur cadet Hédi, dans *Rue Darwin*, mais aussi dans le rôle de Lamia et Chérifa sa convive, dans *Harraga* ou encore Malrich et Rachel dans le *Village de l'Allemand*. Il s'agit du mythe du juif errant, qu'on retrouve également dans le roman de Joyce Ulysse pour son personnage Bloom.

Le mythe comme histoire sacrée tel qu'il est présenté par Micera Eliade, se manifeste dans le recommencement de l'histoire, le récit d'un itinéraire qui ne conduit nulle part ou le chemin qui ne mène à aucun lieu. D'un roman à un autre, Il s'agit toujours de cette marche interminable, d'une enquête inachevée, voire d'un sort maudit. Ahasvérus, Le juif errant dans la Bible, condamné à marcher éternellement pour avoir refusé l'aide au Christ dans sa marche de la croix, est cependant un thème qui a déjà été étudié en 2020, pour l'un des romans de l'auteur algérien. Amina LACHACHI intitule son travail sur l'étude du juif errant dans l'écriture de Sansal : *L'intertexte entre mythe et référentialité dans le roman Rue Darwin de Boualem Sansal*. Cependant, nous avons déjà constaté que le personnage de Sansal pratique le vagabondage dans son esprit et dans son corps, et pas uniquement dans *Rue Darwin*, mais dans toute l'œuvre de l'auteur. L'immobilité ou la soumission aux lois, est pour lui une autre manière d'accepter sa mort.

En dépit de son choix de rester en Algérie, l'auteur crie fort son besoin de franchir les limites : « être en prison d'accord, mais la tête libre de vagabonder, c'est ça que j'écris dans mes livres »(PRA.44). Il fallait percer, pour ce romancier, le secret de famille ou le secret de l'État, retrouver des réponses, cela revient à accepter une position de marginalisé. Cependant, toutes les réponses aux questions posées par ses personnages demeurent confuses *puisque* « le secret était la clef de voûte de la machination, le ressort sans lequel elle ne pouvait fonctionner. Il était à la solution finale ce que l'invisibilité est à Dieu ; enlever l'un ou dévoiler l'autre et tout s'effondre. » (VA.182).

Conclusion

Cet aspect de la mythologie présent dans les romans de Sansal témoigne de son enracinement dans une littérature plus large que l'espace décrit, une vision du monde qui sollicite l'hétérogénéité des regards et la transgression des espaces littéraires et réels. La création de l'homme, son besoin de franchir les frontières, son insoumission et enfin le châtement qui le condamne éternellement à l'errance jusqu'à la fin du monde, transforme le personnage de Sansal en un personnage habituel, résigné par un sentiment connu par le commun des mortels. L'appartenance, aussi souvent revendiquée par ces personnages, devant l'écriture du mythe et l'incrustation des récits qui racontent la genèse de l'homme, se retrouve conquise par l'élargissement des frontières et la conquête du monde.

D'une manière embrouillée, les textes de Sansal, voudraient réécrire les mythes qui mettraient en scène, non pas des Algériens contre des forces mystérieuses, mais face à leur propre ignorance. Par le biais du mythe, l'auteur cherche à retrouver quelques territoires perdus, des explications aux origines des comportements sociaux en Algérie et aux attitudes humaines. Raconter le mythe propose d'apporter des explications philosophiques, psychologiques et scientifiques à l'état de somnolence ou de révolte des personnages de Sansal. De retrouver quelques territoires perdus, enfouis dans les traditions collectives imaginaires que colportent les individus, au fil des générations, et qui paradoxalement, ont cessé de les saisir ou de les émouvoir.

Chapitre 2

Entre instabilité et statisme de l'espace

Introduction

Ce qui était par le passé atypique, l'est toujours à présent mais paradoxalement avec plus d'abondance, c'est l'exode massif ou ce qui est désigné plus communément par "l'immigration clandestine" dont parle l'auteur dans *Harraga*. Pour son troisième roman, Sansal suppose une spatialisation allégorique de l'identité égarée. Un stratège déroutant qui pour contenir ses raisons d'être explore un autre. En raison d'une résonance analogique qui pense pourtant l'acte de partir, et à l'opposé de l'œuvre de Sansal, nous évoquons un autre roman qui traite de l'espace en mouvement, celui de *Partir* de Tahar Ben Djelloun.

La mise en texte de la production de Sansal sur la maison familiale de son personnage principal Lamia est en fait une mise en cause : une « démonstration-dénonciation »²⁶³ des conditions de vie de l'Algérien et plus particulièrement de l'Algérien d'origine kabyle. L'écriture ne cherche pas qu'à représenter le réel mais surtout à démontrer sa répulsion. La fonction émotive et poétique l'emporte dans ce roman sur la fonction informative ou le témoignage. Il emploie dans ce but un espace limité, fermé, où presque rien n'échappe aux regards du personnage principal, un refuge qui domine l'être qui l'héberge, un lieu qui abrite l'être habité, le tout sous la densité d'une description qui englobe le discours.

La question d'un discours à l'intérieur d'un espace, ou l'inverse, donne lieu à de multiples lectures car entre discours et espace, c'est une relation d'échange réciproque, un aménagement qui s'organise à l'intérieur du texte selon ses convenances, « un système complexe de relations, d'englobements, et de correspondances, d'enveloppements et d'isomorphies²⁶⁴ » nous dit Louis Martin dans *Utopiques : Jeux d'espaces*. Entre les deux (espace et langage) se noue un rapport plutôt ambigu. Les lieux ordonnent le récit, ils le construisent puisqu'ils deviennent langages. Ils se changent en un discours qui se constitue en texte qui est le lieu, par excellence, de foisonnement de sens.

²⁶³ Francis MORA – Pierre MASSON- Jean-Claude RANGER, Les Cahiers du S.E.L, revue annuelle de l'équipe du Séminaire *Espace/ Littérature, Paysage/ Paysages*, Université de Nantes, 1996, n°1, p.6.

Lieux et langage sont ainsi étroitement liés. Cet assemblage est comme une construction architecturale fermement remembrés mais continuellement réarticulé. Selon Bachelard, l'espace du roman ranime les souvenir d'enfance, il est mime l'inconscient de l'être qu'il abrite.

*« Ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire- chose étrange ! - n'enregistre pas la durée concrète. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privée de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de long séjours. L'inconscient séjourne. »*²⁶⁵

Louis Martin explique cet rapport émotive de l'espace en découvrant l'espace qui traduit le langage : *« Il ne va pas de soi que la maison ou la ville soient d'abord des discours traduisant en langage des plans, ou des surfaces écrites transportant en figures dessinées des paroles, des idées voir des désirs. »*

266

L'espace choisit par Sansal est relativement banal : une maison en ruine rongée par la solitude. La personne qui habite les lieux, traîne une vie de misère. À travers les couloirs de la vieille demeure, l'intrigue s'annonce et nulle besoin de s'aventurer dehors, sauf pour chercher ce frère disparu ou Cherifa perdue dans les entrailles d'Alger. Tout se passe dans cette vieille maison, entre les frontières de ses murs instables. Ces murs bougent, dissimulent des coins sombres et des portes secrètes.

VI.2.1.L'instabilité de l'espace dans HARRAGA

« Harraga », ce mot originaire de l'arabe maghrébin désigne l'immigrant clandestin, ce lui qui voyage sans documents légaux pour rejoindre un autre pays. Il dérive aussi de verbe « brûler » qui renvoie à l'expression « brûler ces papiers », mettre le feu à ses pièces d'identité pour devenir un sans-papiers, un clandestin dépourvu de documents faisant office d'une marque de

²⁶⁵ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Op. cid. p. 29

²⁶⁶ Louis Martin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Les éditions de minuit, Paris, 1973, p.149

présence ou d'existence. « Brûler les frontières », « brûler sa vie » s'il le faut, la détruire pour pouvoir tout recommencer, partir à tout prix, mais avant tout, partir.

Son identité des lors est double, la première n'allant pas dans la continuité, une nouvelle forme de vie doit apparaître dans l'urgence au risque de sombrer dans l'errance. A l'opposé de la ligne de conduite des individus qui évoluent dans le temps, ces « harraggas » évoluent par rapport à l'espace. En quittant le premier espace, le temps, les souvenirs, la vie s'arrêtent. La seconde vie, encore plus frêle se met en route avec de nouvelles perceptions. Ses critères refoulent ceux que l'ancienne existence qui ne disparaît jamais entièrement. L'identité se fracture et ne se reconnaît plus. Le changement des lieux joue contre l'unité de l'être et en faveur d'une pluralité du réel et de l'hétérogénéité de l'identité. Cependant, la brutalité du mouvement est telle que le personnage n'évolue guère, à mi-chemin entre les deux rives, il bascule vers la clandestinité, l'inconnu.

« Quand on part, lorsqu'on quitte un lieu, et toute une vie, on laisse un mot derrière soi, forcément, ne serai-ce que pour dire : nous étions là [...] Partir est un acte grave, il se fait dans le respect de ceux que l'on quitte et de ceux qui nous accueilleront. Ils sont pour rien dans notre drame, on ne vient pas les encombrer avec nos soucis et nos questions. Et puis voilà, il est plus saint de vivre avec ceux qui ne vous connaissent pas qu'avec ceux qui ne vous reconnaissent plus » (RD, 123).

Lamia est une fille de caractère. Célibataire dans la quarantaine, elle exerce le métier d'un médecin spécialiste en pédiatrie. Elle mène une vie affreusement banale, entre son travail à l'hôpital et son exil à la maison familiale. Mais en ouvrant sa porte, un jour, elle se retrouve face à « une créature venue d'un autre monde » : une jeune fille de dix-sept ans nommée Chérifa. Elle est enceinte et vient de la part de son petit frère Sofiane « le brûleur de route », s'installer chez-elle pour quelques jours. Lamia soupçonne son frère comme étant le géniteur de l'enfant mais ce n'est pas pour ce prétexte qu'elle l'héberge. D'autres raisons étranges la poussent inconsciemment à s'attacher à ce visiteur imprévu, à cet enfant.

Le temps venu pour elle pour écrire son histoire, Lamia décrit son espace et évoque ses origines qui remontent au mythe. Le temps est aux confessions, de tout dire sans concessions, d'installer les actants, les confondre aussitôt, de démêler le fil de leurs combines et les suivre jusqu'au bout de ce mouvement fermé de l'affairisme politique qui fait bon ménage avec la mouvance islamiste et qui, en France, est partie se nicher dans les méandres du nébuleux pied-noir et du ghetto harki.

La grande histoire, après tout, n'est qu'une hypothèse parmi d'autres, selon ce personnage. Il faudra la raconter d'une manière ou d'une autre, avec ses brèches et ses confusions. Il revient à elle pour renouer avec la mémoire des premiers bâtisseurs des lieux, aux réfugiés, aux fils d'immigrants, en passant par le flux des colonisateurs. Son personnage -l'Algérien- est perçu en toute sa frénésie destructrice comme acteur et complice à la fois car sa diversité culturelle semble à craindre plus qu'elle est avantageuse. « *L'autre* » est condamnable pour son altérité qui l'anime et qu'il voudrait défendre, « nous ne comprenions pas même de quoi se plaignaient nos malheureux parents. On s'étonnait de les voir parfois mourir pour rien » (RD, 39), se demande Yazid.

Lamia évoque ses cousins égarés, « *tous des émigrés clandestins chargés de misère et de nostalgie.* » (H, 67). Elle avoue plus loin qu'elle va : « *d'un siècle à l'autre, un pied ici, la tête dans le lointain continent. De là [lui] vient cet air d'être de partout et de nulle part, étrangère dans le pays et pourtant enracinée dans ses murs. Rien n'est plus relatif que l'origine des choses.* » (H, 74). Son espace dit le mystère des origines. Cet espace ne définit plus son identité, au contraire, il le bouleverse et le brouille. Son discours est manifestement idéologique et son récit même s'il peut paraître souvent encre au cœur de la société algérienne qu'il dénonce, reste radicalement singulier dans son doctrine. Aucun attachement ne semble vouloir rapprocher ce personnage Lamia à son entourage. Ni sa ville, ni ses voisins, ni même son travail, ne semblent occuper son espace. Seule la maison est palpable et tout se passe à l'intérieur de ses murs. Plus encore, elle est vivante, elle bouge au risque de s'effondrer tout comme le pays ou le régime qui le détient.

Les référents topographiques et sociaux - nom de la ville et du quartier, description pittoresque de la demeure, l'histoire de la maison dans l'Histoire du pays - inscrivent le récit dans le « réel » géographique de l'Algérie. Le texte renvoie à un monde concret. L'auteur semble exprimer l'impossibilité de détacher son monde feutré de la réalité de son pays. Il ne peut faire autrement que de créer un fragment d'espace emprunté à l'espace dit « réel ». Par ce fait, Lamia est contrainte de nous renseigner sur ce lieu, mais sa description est tellement amplifiée qu'elle s'accapare presque toute la surface du livre. Lamia nous informe sur l'origine de la maison, par qui elle a été fondée, en quel ère, dans quel quartier, dans quelle ville, ses anciens habitants, son emplacement géographique, ses commémorations historiques, sa décoration intérieure, ses frontières. Elle décrit minutieusement les moindres petits détails de ce lieu qui semble sacrer. Elle guide le lecteur dans ses déplacements à l'intérieur du domicile familial au point où il devient lui-même son prisonnier.

« Elle a été édifiée par un officier de la cour, un effendi, un certain Moustafa Al Malik[...]La demeure tire son charme de ses mosaïques naïves, de ses trous de gruyère arrangés en niches avenantes ou reposent de vénérables cuivres et de ce que ses couloirs étriqués et ses escaliers abrupts serpentent à leur guise. Le Turc mort, la maison entama une nouvelle carrière...Malice du destin, position stratégique de la bâtisse au point haut de ce qui plus tard sera appelé Rampe Valée du nom du Maréchal de France, gouverneur d'Algérie. » (H,67)

Un officier français du nom du Colonel Louis-Joseph de l'époque du roi Charles X, succéda ensuite à l'officier turc. Après la mort du colonel et l'instauration de la république française. La maison fut cédée à un Juif, Daoud Ben Chekroun qui s'occupait des transactions immobilières entre les Turcs et les Français, les nouveaux arrivants sur le sol algérien. Elle fut plus tard vendue à un immigrant Transylvanien, qui avait tout l'intérêt de fuir son pays où il avait cultivé la réputation d'un vampire. L'intégration de cet étrange individu fut rapide, il lui suffit « *de se mettre la tête sous le béret* » (H, 34), pour se désigner comme pied noir. Le juif récupéra une nouvelle fois la maison quand l'homme étrange quitta

la maison et immigra en Amérique. Ce lieu passa ensuite d'une famille à une autre jusqu'à ce qu'il tomba sous les mains d'un médecin français, le docteur Montaldo, qui précéda les parents de Lamia descendus des montagnes de la grande Kabylie en 1962.

Tous les anciens habitants de cette vieille demeure se voyaient se métamorphoser en fantômes. Le Turc Moustapha, le français le Colonel Louis-Joseph, le Juif Daoud Ben Chekroun, le Transylvanien Carpatuș, le médecin français docteur Montaldo et enfin, les parents de Lamia ainsi que son frère Yacine. Les personnages de Sansal ne meurent pas, ils n'arrivent jamais à goûter au repos éternel. Ils se réveillent tous autour de Lamia, sous leur forme de fantômes ou d'ombres. Leur deuxième mort est plus cruelle puisqu'ils deviennent les témoins d'une déchéance d'un monde qu'ils avaient autrefois connu.

« Je me rends compte de la difficulté de ceux qui sont chargés d'enquêter sur les crimes de guerre enfouis dans le silence, l'oubli, et la connivence. C'est mission impossible, la vérité est perdue dans l'herbe folle, prise dans un empilement de contes et sous-contes mille fois ensevelis, mille fois remués, autant de fois trafiqués les mensonges. Et il y a les silences, les pertes de mémoire, les mensonges, les leçons apprises, les plaidoiries des avocats du diable, les discours sur le discours [...] les victimes meurent toujours deux fois. Et toujours, leurs bourreaux vivent plus longtemps qu'elles. » (RD, 125).

L'auteur met en relation deux espaces aussi proches que contradictoires : le réel et « son dérivé fictionnel²⁶⁷ ». Cette authentification d'analogie installe un parallèle caractéristique aux textes de Boualem Sansal. Or, cette représentation opère, selon le théoricien Bertrand Westphal, un décalage de sens par rapport au monde réel et serait par nature la représentation qui ne peut peindre le réel ou la souche d'où elle émane. En d'autre terme, dans la réflexion géocritique, aucune représentation ne peut supplanter au concret un réel. Les romans de Sansal ne seraient être donc, selon cette théorie, scrutés comme un fidèle témoignage la réalité de la société algérienne puisque ses fictions agissent sur le réel, le détache

²⁶⁷ WESTPHAL, B., p.127.

et le modifie. Le pouvoir de l'imagination produit avec vigueur une représentation transposée de l'espace réel. Néanmoins, Sansal arrive à instaurer un système entre le référent et la représentation, la fiction et le réel, le concret et l'imaginaire et ce que Westphal appelle « *la souche et son dérivée*²⁶⁸ ». C'est alors que l'auteur algérien trouve le moyen de représenter le réel en étant plus libre, sans limites, sans interdits, dans des mots et un langage poétique qui reste parfois difficile à décrypter.

Mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent dans leur approfondissement mutuel. La mémoire constitue des valeurs de souvenirs et d'images. Dans ce domaine, Sansal excelle en incitant son personnage à chercher son identité en dépoussiérant les traces de ses origines. La relation entre Histoire et histoire se fait explicite. Dès lors, La narratrice peut participer à la résurrection de la mémoire dans le but de reconstruire son identité ancrée dans le passé.

Il s'agit de l'espace/souvenir, mémoire d'un lieu et d'un temps, paysages d'autre fois. Dans cette évocation d'images, l'espace n'est plus réconfortant mais plutôt perturbant et troublant. La maison est à l'image d'un pays, d'une région du Maghreb qui existe toujours par son Histoire. Une passerelle géographique miniaturisée en un espace étroit et limité. Après tout, un pays a des frontières tout comme une maison a des murs ou une lisière.

Cet espace est l'enjeu du discours idéologique et littéraire de Sansal. Tant pour l'espace que pour l'Histoire, la représentation reste tourmentée et piteuse. Les termes énoncés par l'auteur et qui peuvent être réinstaurés par le lecteur comportent tous les ingrédients susceptibles de conduire à un débat houleux sur l'identité algérienne. Comme le réaffirme l'auteur : « *c'est de l'histoire, c'est compliqué et lamentable.* »²⁶⁹

Dans ce mini théâtre du passé qui porte la mémoire d'une maison, de toutes les maisons qui l'entourent et des personnes qui s'y trouvent, puisque elle représente toute une région de Maghreb berbère, les fantômes maintiennent

²⁶⁸ Ibid, p.128.

²⁶⁹ Ibid., p. 74

Lamia en éveil tout en la gardant prisonnière dans sa solitude. A travers eux, on se voit visionner l'Histoire de l'Algérie, sa culture, ses hommes, ses mythes et ses légendes, mais aussi ses guerres et ses défaites.

« Ai-je enregistré dans un coin de ma juvénile mémoire l'image d'une ombre qui allait et qui venait pas plus bêtement que n'importe quelle ombre d'homme. Celle qui m'interpelle aujourd'hui est peut-être celle de mon enfance qui cherche à remonter à la surface. Comment savoir, du sang a coulé sous les ponts et des océans d'amertume dans les cœurs. » (H,35).

Les fantômes qui sillonnent les pièces de cette demeure semblent vouloir apporter leur témoignage sur l'Histoire du Maghreb. Ils représentent en miniature cet univers créé par le texte pour en jugé de deux siècles d'Histoire du pays. La maison n'a jamais appartenu à des gens de mêmes origines.

La maison ne se vit pas du tout au jour le jour, mais sur le fil du temps. L'histoire de Lamia se révèle en parallèle avec l'Histoire du pays. La maison était un foyer d'accueille pour les étrangers autant de fois que le pays fut occupé. Lamia trace l'itinéraire de cette demeure sans omettre de signaler qu'elle qu'elle est la seule propriétaire, ses parents étaient là avant tout le monde, une histoire de querelle qu'elle n'est pas certaine de remporter :

« Nous étions les premiers aborigènes à posséder cette incroyable demeure. Nous avons l'impression qu'elle nous attendait depuis toujours alors que nous ne savions où nous diriger. Sortis de nos trous de montagne, nous regardions le ciel comme s'il était sans fin. Elle avait vu du monde et pas mal voyagé. Elle nous a beaucoup appris sur nous-mêmes et sur ses anciens occupants [...] mais le fond est là, immense et méconnu [...] les coutumes des uns et des autres, leur histoire et la notre entremêlées s» (H,80).

La question des deux textes *Partir* et *Harraga* résulte d'un détournement de la question du lieu. Le lieu est effectivement introduit dans toute analyse qui propose de prendre en charge l'espace, qu'il soit l'espace statique : le lieu à double sens de *Harraga*, qui s'étend vers le dynamisme d'un mouvement, ou le lieu infranchissable de l'utopie irréalisable de *Partir*. Il nous a donc semblé tout à fait naturel de rallier les deux textes et peut-être somme-nous en droit de dire que

l'un appellerait l'autre. Partir de Tahar Ben Djelloun expliquerait Harraga de Sansal, le traduirait, et peut être même le contesterait.

VI.2.2. « Partir » dans le dynamisme d'un espace

Il sera question aussi d'espace et de langage et plus particulièrement des relations enchevêtrées de lieux constitués par les auteurs en vue de les rendre habitables par l'homme : la ville dans le roman de Ben Jelloun et la maison dans celui de Sansal. L'espace dispersé et multiple que décrit, au contraire, le discours narratif de Tahar Ben Jelloun dans *Partir* (2006), rend compte d'un référent topographique socio-historique qui redonne au texte un aspect plus réaliste que le précédent. Un espace qui évolue comme dans un récit de voyage à travers des lieux et les points de rencontre. Les deux auteurs à travers ces deux romans affichent leur engagement dans l'écriture et dans l'utopie. Pour notre analyse, nous tenterons d'abord de trouver un sens plus étudié au mot « partir » :

« Étymologiquement, « partir » a signifié jusqu'au XVI^e siècle « partager ». Toutefois, vers le XII^e siècle, il est intégré au langage juridique « partie » puis politique « parti » (XV^e siècle.). Il revêt au XIII^e siècle le sens d'une action réfléchie, « partir d'un lieu » ainsi que « se séparer de quelqu'un ». Partir signifie également le « départ », signalant une homonymie entre « départ », de l'ancien français « départir » (vers 1080 Roland), c'est-à-dire « s'en aller », « s'écarter de » et « partager » avec les locutions : « avoir maille à partir » et « faire le départ entre le bien et le mal ».²⁷⁰

Leurs récits attestent l'aspect universel du mouvement de l'immigration, c'est certain, mais contestent la similitude des pistes qu'entreprend chaque auteur pour le démontrer. L'espace de Sansal, dans sa topographie s'oppose fondamentalement à l'espace de Tahar Ben Jelloun. Le premier est statique puisqu'il se situe dans la maison de Lamia, et le second est dynamique puisqu'il suit le voyage emprunté par l'immigrant. L'intitulé *Partir* du livre de l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun, enrobe l'attachante histoire d'une famille tangéroise, obsédée par l'émigration vers des cieux plus cléments. C'est un récit

²⁷⁰ FER NMANDEZ B., *Identité nomade*, Economica, 2002, p.31

qui sait malmener la sensibilité des lecteurs. L'auteur bouscule les tabous figés dans la société marocaine en matière de fantasme et d'expressions crues.

Pour fixer ses personnages, le narrateur choisit la ville de Tanger, cité portuaire, distante de la pointe Ibérique de quatorze kilomètres. Ville industrielle, stratégique et très cosmopolite ou on y trouve une société à deux visages : une composante bourgeoise et une masse misérable. C'est de cette deuxième catégorie que vont émerger les deux principaux personnages qui vont occuper la trame du récit : Azel et sa sœur Kenza.

Azel est diplômé en droit, ce jeune licencié froissé par le chômage et l'oisiveté absurde du quotidien, vit à la charge de sa mère et sa sœur Kenza. Déçu par la malchance et la routine, il trouve consolation dans le vice (l'alcool, la drogue et le sexe). Mais ces petites glissades lui coûtent une véritable descente en enfers, un avilissement extrême par le fait d'avoir été violé par deux agents de l'ordre suite à une interpellation policière. La providence place sur son chemin un Espagnol du nom de Miguel. Fortuné, il le prend en charge et le fait bénéficier d'un visa pour l'Espagne. Sa mère Lala Zohra et sa sœur Kenza sont heureuses de le voir enfin réaliser son rêve. Azel ne tarde pas à leur envoyer une lettre émouvante, au style racé, dédiée à son pays où il narre le pourquoi et le comment de son exil forcé. Lettre qui tente à expliquer le désarroi des jeunes comme lui qui pensent trouver une issue à leurs problèmes à l'étranger. L'Espagnol Miguel, si généreux envers Azel, révèle son penchant homosexuelle et son attirance pour les jeunes égarés et c'est à ce dessein qu'il veut s'approprier l'amitié du Marocain.

Azel refuse de continuer dans cette relation qui va à l'encontre de ses principes et de sa religion et pour s'en débarrasser, il propose à l'Espagnol la main de sa sœur Kenza, une jolie brune célibataire élevée dans la tradition musulmane et qui exerce le métier d'infirmière. Un véritable trésor car elle trime honnêtement pour subvenir aux besoins de sa famille. Mise au courant du projet de son frère et trouvant là un moyen de quitter le Maroc et partir en Espagne, Kenza accepte, sous réserve, de se marier avec Miguel. Celui-ci se convertit à l'Islam par amour pour Azel et accepte même de changer de nom. Miguel devient Mounir.

En Espagne, Kanza se fait recrutée comme garde malade dans une famille riche. Azel et sa sœur se voient régulièrement et n'omettent jamais de transmettre par mandat les besoins financiers de leur mère Lala Zohra. Azel, qui a pour ami Soumya, se rappelle l'avoir tant aimé et entreprend de la retrouver. Il apprend qu'elle est hospitalisée par un médecin, enfant de pied noir originaire de Mostaganem. Au fil des jours, Azel se détourne de son amant qui ne peut plus le satisfaire. La vie reprend ses droits malgré la honte, jusqu'au jour où Azel s'aperçoit que ses papiers sont périmés. Son présumé beau frère Mounir (Miguel) n'est pas en Espagne pour l'aider. Il vit en cachette et évite les contrôles de police. Un jour, il tombe dans l'un d'eux et se voit confisquer son passeport. La police trouve également quelques grammes de « hachichs »²⁷¹, ce qui aggrave son cas. Prison, rétention et risque d'expulsion, Azel demande de négocier avec l'officier. Il propose de collaborer avec la police espagnole pour endiguer les réseaux islamistes qui pullulent en Espagne. Comme preuve de ses bonnes intentions, il exhibe une minuscule carte de visite sur laquelle sont portés l'adresse et le numéro de téléphone d'un élément wahabite²⁷² spécialisé dans le recrutement de futurs djihadistes²⁷³. Le renseignement s'étend avéré juste, Azel se voit accepter comme indicateur de police et il est rémunéré en conséquence.

Quant à Kenza, délaissée par son pseudo mari Mounir, ainsi que par son amoureux Turc, elle se verse dans la prostitution puis essaye de mettre fin à ses jours. Azel est retrouvé égorgé dans sa chambre. Les islamistes ont fini par le démasquer. Ainsi s'achève le livre *Partir* par les déboires qu'engendre l'émigration que les jeunes perçoivent comme l'Eldorado ou le mirage d'un éden plein de délices.

La forme qui revient à l'esprit pour qualifier l'espace de Sansal est la forme circulaire. Lamia passe son temps à tourner en rond. Celle de Partir, est d'une ligne droite, Azel réussit la transgression mais se précipite droit vers le mur. Lamia choisit de rester dans un endroit à priori statique mais qui se révèle aussi dynamique que celui de Partir : « *Je me fais l'impression d'être sa prisonnière,*

²⁷¹ Le mot Haschich vient de hashāish en arabe, qui veut dire plantes, herbe. Au début il était utilisé comme infusion dans les pays arabes, surtout en Egypte. Il est aussi considéré comme une drogue.

²⁷² Décrite comme une organisation terroriste en Espagne dans le roman Partir de T.B.J.

²⁷³ Terroriste en arabe dialectal.

cependant consentante, n'ayant nul le droit où me refugier [...] Je dois constamment la surveiller mais je le vois, je le sens, un jour, elle me tombera sur la tête. »(H, 64).

Azel quand' à lui, arrive enfin à quitter le Maroc mais il n'est pas pour autant sauvé, C'est une architecture d'un espace codifié, complexe et parfois même maudit qui, selon l'expérience de ses personnages, ne permet pas la vie aux siens. Il correspondrait, selon notre analyse, à un pays, l'Algérie ou le Maroc qui avec un certain magnétisme, défend l'éloignement, interdit l'oubli et révèle l'impossibilité d'un départ. Dans *Harraga*, même les morts n'ont pas réussi à partir. Au Maghreb l'histoire racontée est celle d'une perte, un récit d'échec. Même si le mouvement est inscrit dans la vie puisqu'il n'ya pas d'existence véritable sans mouvement, les deux romanciers témoignent d'un espace où le mouvement est banni. Or, Le non-mouvement signifie toujours, à terme, la mort, la fin, l'ultime voyage. Ne plus bouger revient à s'arrêter de vivre et donc mourir. Azel, tout comme Lamia cherche le Paradis perdu, nulle part, il ne trouve sa trace.

« Mais eu fait, il se trouve où, le paradis sur terre ? Tu sais toi ? Moi, je sais, le paradis c'est lorsque je me retrouve dans mon lit, seul, que je fume un joint, et que je pense à ce que serait devenu si j'étais encore au bled, et puis je bois un verre ou deux et je me laisse emporter par le sommeil, je dors et je fais pleins de rêves en couleurs, en arabe et en espagnole, avec des poissons bigarrés qui dansent dans ma tête, et une musique jouée par la plus belle femme du monde, ma mère. »²⁷⁴

D'une quête des origines aux enjeux qui permettraient d'exécuter un espace sous silence, l'auteur invoque l'Histoire à fin d'explorer le présent. Les expériences du passés se renouvellent et conviennent à comprendre l'actualité. Une lecture de l'œuvre d'Albert Camus, lors du troisième chapitre, nous s'est avérée précieuse. À travers le regard de cet écrivain français né à Alger, le dialogue se noue pour donner d'autres pistes de lectures davantage évocatrices.

²⁷⁴ Ibid. p. 159.

Chapitre 3

L'espace au pluriel chez Boualem Sansal et Albert

Camus

Introduction

La lecture de *Rue Darwin* de Boualem Sansal semble être hantée par l'ombre d'un autre personnage non dévoilé, un auteur français d'Algérie qui a vécu dans ce quartier populaire de Belcourt, un demi-siècle avant, il s'agit d'Albert Camus. Sansal peuple ses histoires de personnages en quête d'une identité qui au fil d'une recherche éperdue dans le but de s'affranchir du mythe perpétré par la mémoire collective et par l'Histoire ils évoquent un passé qu'il faudrait extérioriser par un paradoxal retour aux origines. Plus qu'un lieu, l'espace devient un actant qui manipule le temps. La mémoire ravive le dialogue entre le présent et le passé qui se renoue. Les échos animent les voix que le temps et l'Histoire séparent. Il s'agit de mettre en évidence les nombreuses concordances d'une écriture produite d'un même lieu mais qu'un demi-siècle dépare.

En évidence, les personnages de Sansal semblent particulièrement ancrés dans l'univers de l'absurde tel qu'il est décrit par Camus. A l'inverse, Meursault de Camus est tout autant un « *harraga* » que l'est Lamia pour Sansal. L'espace étant le même, une partie de l'histoire de l'homme de Sansal fait échos à celui de Camus. Cette lecture mettra en éveil l'intemporalité des actes réalisés par les hommes et leur rapport tumultueux à l'espace des origines. L'étrangeté des rapports que peut avoir l'individu algérien à l'autrui, à son Histoire dans les romans de Sansal rend possible l'association des deux écrivains.

VI.3.1. Le mythe des origines

Tout espace échappe au contrôle des hommes, il est par nature immuable, selon la théorie géocritique, toute réalité est multiples et tout récit légendaire d'un début d'un peuple est un mythe. Malrich avoue renouveler une histoire vieille de quelques années, remonter le temps, revenir au commencement, « *ce sont des histoires d'hier mais, en même temps, la vie c'est toujours pareil et donc ce drame unique peut se reproduire* » (VA, 15).

L'hypothèse d'un renouement avec un passé glorieux auquel ils appartiennent se manifeste dans les écrits des deux romanciers, car ce lieu appartient à leurs aïeux, les Romains pour la communauté franco-algérienne de la période coloniale, et les Berbères autochtones pour la communauté Kabyle de

l'Indépendance. Chacun d'eux rappelle le berceau d'une vie, inachevée et démolie d'une population à la recherche d'une cohérence. L'être qui anime ce lieu est profondément hybride. Il se constitue de plusieurs êtres à la fois, muni de plusieurs langues, diverses cultures et des religions en héritage. L'unité que l'on veut homogène est profondément hétérogène.

Les deux romanciers poursuivent, sans se rencontrer le mythe des origines où séjourne l'inconscient de leurs principaux personnages, si proches et si différents à la fois, puisque les premiers sont ceux des révolutions et les seconds de la cybernétique. Ils expriment un espace au pluriel à la fois maternel et meurtrier. Tous les deux vivent dans la maison de leur grand-mère à Alger. La proximité se fait même au niveau de leurs maisons voisines à Alger. Plus qu'un lieu, l'espace devient un être qui ravive le scepticisme du temps, au carrefour méditerranéen entre un écrivain français, déjà du siècle dernier et un écrivain algérien contemporain.

Des espaces à caractère transversal interviennent dans la conception de l'identité algérienne. À l'époque de Camus, les Arabes étaient marginalisées, ils n'apparenteraient pas à l'espace du centre. Cependant, Camus est forcé de constater leur présence, « *je voulais rappeler que le peuple arabe existe* », dira en 1945. L'auteur français faisait partie de la population des pieds-noirs, une communauté distincte des Français de la métropole. Il appartenait par ce fait à ce double ailleurs qui était celui du milieu populaire et de la communauté franco-algérienne de l'Algérie coloniale. De son côté, Sansal affirme dans ses ironies, que le peuple arabe est l'unique population algérienne, faisant fi aux *Berbères, Kabyles, Chaouis, Mozabites, Touaregs, mozarabes, juifs, pieds-noirs, Turcs, Africains*. Il signale par leur absence dans l'identité algérienne officielle, une présence imminente voire fondatrice et prioritaire.

Camus rappelle dans l'Étranger, le sang chaud des algériens par la faute du soleil, « *la chaleur était terrible, et souvent elle rendait fou presque tout le monde [...] l'énervement s'accumulait comme la chaleur elle-même jusqu'à ce que [...] il éclatât* ». En effet, par sa faute, Meursault tire plusieurs coups de pistolet sur l'Arabe dans l'Étranger. Aussi, le personnage de Sansal entant qu'Algérien, confirme-t-il ce que le romancier français avait saisi quelques années avant. Yazid

dans *Rue Darwin*, constate les ravages du soleil et ses altérations sur le comportement humain :

« Comme le soleil évacue son trop-plein d'énergie en de fantastiques explosions sporadiques, de temps en temps l'histoire expulse la haine que l'humanité a accumulée en elle, et ce vent brulant emporte tout ce qui se trouve sur sa route, abrité ou exposé, d'un côté ou de l'autre manche. » (RD, 304).

Lorsqu'un journaliste demande à Sansal « *Pourquoi rester ici?* », l'écrivain répond : « *Le soleil !* ». Cet élément de la nature, produit chez l'un comme chez l'autre, l'essence même de leur présence, l'origine de leur existence, leur nature. Ce ciel est semblable à celui désiré par les aïeuls des deux écrivains en dépit de leurs origines, de leurs identités différentes et de leurs époques distinctes. C'est le « Culte du soleil » déjà présent dans le mythe méditerranéen, il remonte à la présence des ancêtres avant même l'arrivée des Arabes et des musulmans. Les personnages de Sansal sont ces « enfants de la perdition » (*H*, 18) qui cultivent le retour à la terre d'enfance, l'espace initial. Pour sa part, Camus, entrevoit cette terre comme le procès d'un rêve enfui qui séjourne dans l'inconscient du romancier qu'elle a vu naître et que l'itinéraire d'une vie lui a permis de connaître. Sans cet espace, l'Algérie, l'auteur ne serait peut-être pas devenu Camus que nous connaissons aujourd'hui. En l'incitant à quitter Alger, en 1939, il gardera en lui, la fascination d'une ville étincelle, celle d'une révolution qui l'oblige à s'éloigner mais aussi celle d'un bonheur absolu à jamais perdu. Un de ses personnages avoue dans *La Mort dans L'âme* son chagrin d'avoir quitter Alger.

« Je pensais désespérément à ma ville au bord de la méditerranée, aux soirs d'été que j'aime tant [...] depuis des jours, je n'avais prononcé une seule parole et mon cœur éclatait de cris de révolte continus. J'aurais pleuré comme un enfant si quelqu'un m'avait ouvert les bras ».²⁷⁵

²⁷⁵ CAMUS, Albert, *La Mort dans L'âme in L'envers et l'endroit*, œuvre complète, édition du club de l'honnête homme, Paris, 1983, (1ère édition Charlot, Alger, 1937), p. 143.

VI.3.2. Alger et la ville idéalisée

Chez Sansal, comme Camus, Alger est la ville de l'enfance. En dépit de sa nature méditerranéenne et de son soleil brûlant, elle demeure la ville où le bonheur séjourne. Envoûtante, elle emprisonne ses habitants comme dans les récits de Sansal, entre force et élégance, cet espace sert la pensée de l'auteur qui divague entre inspiration et amertume, affranchissement et emprisonnement.

« Alger était en état de siège et de folie, à chaque instant du jour ou de la nuit se concentraient toute la hâte et toute la crispation du monde. On ne savait sur quel pied danser. Des apparences familières et rassurantes-Méditerranéens nous sommes, et copinons festoyons à la moindre occasion_ se dégageait une impression de clandestinité et d'anonymat qui rendait fou. La mort rodait, on la sentait à ses trousses, on marmonnait des prières, on avançait en crabe, comme des bêtes malades. » (RD, 120)

Etrangers les uns aux autres : l'idée de ce travail comparatif est de voir comment les identités participent à l'instabilité des espaces et inversement. Aux frontières du temps et des siècles, des différences s'installent et procurent une labile bohémienne. Camus, dans *Le premier homme* parle de la mer pour évoquer Alger : « *Ce qu'on peut aimer à Alger, c'est ce dont tout le monde vit : la mer [...] un certain poids de soleil* »²⁷⁶. On y rencontre l'écho du beau dans les romans de Sansal, cette mer qui ne ressemble à aucune autre, ces quartiers qui autrefois étaient paisibles, mais rien de plus, tout a disparu ou dissimulé sous le poids des années d'intégrisme et de barbarie. Désormais, avec des murs infranchissables et des frontières barricadées, Alger devient autre, une cité interdite.

Les deux romanciers figent dans cet espace leur histoire racontée par des personnages tourmentés. Nous pourrions signaler d'ailleurs, une autre similitude, celle de la comparaison que les deux romanciers installent entre la ville d'Oran et la capitale. Oran est hideuse à l'égard des personnages de Sansal et de Camus. C'est une ville qui ne ressemble guère à Alger, Il est donc évident que Chérifa s'échappe d'Oran pour retrouver Alger. Elle est désignée par Lamia comme une

²⁷⁶ CAMUS, Albert, *Le premier homme*, Paris, Gallimard, p.296.

immigrée qui vient d'ailleurs, d'un espace lointain, étranger. Cette rivalité, nous la trouvons dans l'écrit de Camus, pour lui, « Oran a quelque chose d'espagnol », alors que « la douceur d'Alger est plutôt italienne». ²⁷⁷ Cette rivalité reflète moins une dualité entre deux villes algériennes que l'hétérogénéité de l'espace algérien. L'espace est pluriel et cela signifie hiérarchie et domination. Pour lui, Alger est la ville des ancêtres Romains et la promesse d'un peuple nouveau en cette terre qui autrefois leur appartenait contrairement à Oran qui a vu séjourné La peste. Oran est mortellement ennuyeuse et l'immobilisme est plus fatal qu'il est à Alger. À Oran, « un village nègre et un quartier espagnol », écrit Camus en 1954, même la mer, célébrée par comme le plus pur des bonheurs d'Alger n'est plus la même, « *On s'attend à une ville ouverte sur la mer, lavée, rafraîchie par la brise des soirs. Et, mis à part le quartier espagnol, on trouve une cité qui tourne le dos à la mer.* » ²⁷⁸

Lamia comprend qu'on puisse s'enfuir de cette ville et rejoindre la vie à Alger, parce que même fatale, Alger vaut la peine qu'on y goûte à son expérience. À Alger, le rêve est possible, c'est la ville de l'enfance des deux auteurs, c'est tout ce qu'il leur faut « *pour[les] me mettre au seuil d'une rêverie où [ils] vont se reposer dans le passé* », ²⁷⁹ réalise Gaston Bachelard. L'enfance fragile, pauvre mais heureuse est un autre lien qui se tisse entre les deux auteurs, Camus comme Sansal vécurent à la même rue, où « *la pauvreté était un paradis [...] Belcourt était notre royaume.* » (RD, 37). Quelques années, plus tard, cette rue est méconnaissable. La rue de Camus a changé, « *Belcourt marche à la fatwa* », déclare Yazid dans Rue Darwin. (RD, 41).

L'auteur français natif d'Alger, raconte dans son dernier roman *Le Premier Homme*, le changement qu'a subi Alger durant les années de guerre. Déjà, à cette époque, les ombres inquiétants et menaçants faisaient leur apparition. : « [...] *la fin des jours soudain mystérieux et inquiétant, quand ses rues commençaient à se peupler d'ombre[...] signalée par un sourd piétinement et un bruit confus de voix,*

²⁷⁷ CAMUS, Albert, L'Été, Paris, Gallimard, p.192.

²⁷⁸ Ibid, p. 154.

²⁷⁹Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presse universitaire de France, 1967, p. 31.

*et que l'enfant soudain plein d'angoisse courait vers la maison misérable pour y retrouver les siens. »*²⁸⁰

Dans un passage de Rue Darwin, Sansal reconforte la vision de Camus, il l'évoque explicitement l'écrivain français, le cite et argumente sa vision d'un monde déchu. Yazid affirme ceci :

« "Vivre ce n'est pas se résigner", avait dit Camus [...] le fils de la vieille Catherine, la voisine du quartier. Lui aussi était venu d'un pays lointain, un lieu sans passé ni avenir, Mondovi sur la carte, le bout du monde, et de même, un jour, il est parti vers un autre, nous laissant la terrible nouvelle d'un monde radicalement absurde. » (RD, 50)

VI.3.3. Entre la mère de meursault et la mère de Yazid

Les origines et le mythe, s'entrecroisent définitivement dans les récits des deux auteurs. Le secret de leurs personnages est dissimulé dans l'espace qu'ils occupent, mais parfois cet espace est la lointaine terre des ancêtres. Sansal, par sa phrase qui dicte à son personnage Yazid, renvoie à la plus célèbre phrase de Camus dans L'Étranger : *« aujourd'hui ma mère est morte, ou peut-être hier »*²⁸¹. Sansal entend une voix, ce n'est pas sa mère qui parle mais une voix de l'au-delà : *« Je l'ai entendu comme un appel de l'au-delà : Va, retourne à la rue Darwin. »* (RD, 17). C'est la rue où Albert Camus est né, dans le quartier le plus vieux d'Alger, le quartier Belcourt. À cet instant le narrateur de Sansal éprouve le besoin de dire : *« Maman est morte. »*(RD, 18). Cet acte est suivi de quelques indices qui, consciemment ou inconsciemment, font référence au roman le plus célèbre de l'auteur français et au personnage énigmatique Meursault.

Le sourire de Yazid quand sa mère est morte, est un parallèle qui s'installe entre l'acte étrange et incontrôlable de Yazid et le départ absurde de Meursault à la plage juste après l'enterrement de sa mère. Yazid a peur d'être mal compris à cause de ce geste nerveux que son corps avait exprimé bien malgré lui :

²⁸⁰ Camus, L'Été, op. cit. p.115.

²⁸¹ CAMUS, Albert, L'Étranger, Paris, Gallimard, p.4

« *Je crois avoir souri, une sorte de rictus accompagné d'un bruit de gorge nerveux.* » (RD, 18). Accueillir une tragédie par un agissement pareil, absurde, comme un sourire ou une sortie en mer, ne peut que le rendre coupable aux yeux des autres. Le juge avait condamné à mort Meursault pour sa baignade, un geste incompréhensible après le décès d'une mère, et qui avait suscité bien d'interrogations. Le sourire du personnage principal au pied du lit de sa défunte mère, un acte délibéré ou impulsif le rend coupable aux yeux de l'infirmière: « *elle m'a jeté un drôle de regard. Mon Dieu, à quoi a-t-elle pensé ?* » (RD, 18). Or, à l'opposé de Meursault, Yazid semble prendre conscience de la gravité d'exprimer des sentiments autres que ceux qu'il devrait exprimer devant les autres ou du moins, sait qu'il est déjà condamné.

Cet espace est composé de plusieurs vies entassées les unes sur les autres, accumulées au fil des siècles, il n'appartient donc pas, selon l'auteur algérien, aux derniers arrivants de l'accaparer. La visibilité de cet espace est dans sa lisibilité, un effort que l'écrivain s'emploie à le fournir dans l'hétérogénéité des personnages qu'il évoque et dans leurs appartenances.

Conclusion

Sansal participe au réel dans la mesure où ses textes n'en sont pas seulement sa représentation, mais son affranchissement. Tous les romans s'éloignent un peu plus de cette réalité décevante qui est le vécu algérien pour mieux la représenter. Pour l'auteur, il n'y a rien dans cette réalité qui puisse évoquer son paradoxe, si ce n'est les maigres traces d'une vie éloignée, le regard craintif d'un ombre sournois qui se dissimule ou le mimétisme d'un fantôme perdu.

L'espace est plus réel par le regard de ces personnages, il apparaît mieux dans la fiction et le mythe que quand il est couvert d'artifices et de mensonges. Cette vérité, se trouve principalement dans les fictions, dans son caractère tangible et authentique, rien de ce que raconte Sansal n'est « faux » ou imaginaire, d'après ses aveux. L'insaisissable « réalité » de l'Algérie est dans les fictions de l'auteur algérien, selon l'interprétation de ses récits fictifs, un mythe qu'il faut relire, non pas comme le virtuel imaginaire mais comme l'actuel conforme et fidèle.

Dans ses romans, l'actualité sociale est concernée, la politique, mais aussi la géographie et l'Histoire. Avec sa littérature, il a vocation d'expliquer au monde comment l'imaginé arrive à devenir une voie d'accès au réel et à sa pratique active ; ou encore, comment la représentation fictionnelle arrive à être considérée comme la voix de son univers de référence. Le personnage de Sansal, en dépit des recherches qu'il mène, reste incapable de dire sa part Kabyle de son côté français, ses sentiments profanes de ses pulsions judéo-chrétiennes. Tout est dans tout, et l'Algérie, encore une fois, arrive à échapper au contrôle des êtres et aux personnages d'hier et d'aujourd'hui. À travers l'écrivain Camus, les personnages du romancier algérien se détalent du temps présent pour évoquer d'autres avec eux le sentiment d'avoir vécu le même drame.

Conclusion générale

Aujourd'hui, Sansal en France, pour publier l'un de ses romans dans la maison d'édition Gallimard, séjourne dans les bureaux de Camus. Ses livres sont alimentés par un dynamisme qui retrouve son essence dans l'intérêt que leur porte le lecteur. Les personnages de Sansal égratignent l'Histoire d'un espace tourmenté. Ils fournissent aux lecteurs une impressionnante source d'indications sur l'identité algérienne. Une identité qu'il qualifie souvent d'échec, et qui, au contact de la réalité qu'il décrit, finit par s'estomper.

Son écriture régit par l'absurde de l'actualité, transgresse les frontières. L'errance du personnage sansalien dans sa quête des origines est le prisme de l'improbabilité de se dire "je". Sansal s'exprime dans un espace de transgression et dans une écriture de rupture et de confusion. L'autobiographie déguisée lui permet d'atténuer la violence d'une mise à nu d'une écriture personnelle, le polar lui autorise de donner une nouvelle version à l'Histoire, la fable, d'apporter un témoignage sur un pays qui se perd, et le journal intime conjoint à l'épistolaire attribuent plus de crédibilité à des faits inavoués et mettent en échec les discours conformistes.

Par ailleurs, toutes ces visées thématiques recherchées dans chacun de ses romans se répondent sur l'ensemble de son œuvre, nous retrouvons dans tous ses textes une nouvelle version de l'Histoire. L'accès du réel traverse différents procédés d'écriture : une dénonciation acerbe d'une société au bord de l'abîme, des révélations exaspérées sur une réalité « décanonisée » et création des confusions génériques et structurales. En passant par ces caractéristiques dans des discours à la fois poétiques et politiques sur la démystification de l'Histoire algérienne, le quotidien de la société contemporaine, la situation précaire de la femme en terre d'Islam et un Islam d'État exclusif, Sansal prophétise sur l'avenir des Algériens, mais aussi des Français, c'est la dystopie de 2084, *La fin du monde*. Ses textes versent vers des actualisations décalées qui agissent sur la temporalité du monde ainsi que sur sa spatialité. Dans Ses fables, fort consacrées à la dérision et à l'ironie, le personnage est à l'encontre de "soi" et d'un didactisme

fourni par abondance, recouvrant à chaque fois une persistance dénonciation caricaturale.

Les fictions de Boualem Sansal désacralisent les espaces glorifiés par le pouvoir telles que l'Histoire, la religion ou la langue. C'est pour cette raison que ses récits soulèvent des réactions de reniement. Son écriture, qui lui permet d'accéder à ces représentations, crée dans certains espaces - le monde arabe- la dénégation et le refus, L'effet produit par le choc d'une telle rencontre intentionnelle se révèle prometteur. Grand nombre d'artistes et écrivains du postmodernisme usent systématiquement de cette technique et voient propager leurs productions de manière rapide grâce à la critique. Ce genre de romans deviennent- nous en avons fait l'hypothèse- des témoignages vraisemblables d'une réalité postmoderne morne. Sansal perce de nouveaux centres de barbarie moderne, il ne s'agit plus de libéralisme occidental comme chez Houellebecq ou, dans un tout autre registre, du totalitarisme marxiste chez George Orwell. L'auteur algérien s'efforce de démonter plutôt l'extrémisme radical mis en avant par l'Islam et le pouvoir de l'État. Il aborde à sa manière la posture postmoderne au traitement des sujets abjects et des rapprochements immoraux. Certains critiques le placent dans le politiquement incorrect pour ses considérations dépréciatifs qu'il parvient à atteindre fort ingénieusement. Sansal perturbe les repères certes, mais il semble tenir à l'aspect formel et à l'esthétique de la langue. Paradoxalement à d'autres écrivains ou artistes, où la transgression atteint son paroxysme et où la langue et ses règles participent à la destruction de tout conformisme, Sansal tient à séduire par la langue. Il s'en roule toutefois de tous les aspects d'un moraliste qui enseigne des fables didactiques, prenant dès lors le risque de réduire ses fictions en une suite de propos idéologiques.

Sansal n'évoque pas l'éventualité de tirer partie de tout dynamisme qui traverse l'espace algérien, de tous les points de forces hétérogènes dont cet espace se compose. Or, lui-même ne cesse de le revendiquer à travers ses personnages, l'espace doit être « lisse », ouvert à la transgression, au mouvement et à la multiplicité des représentations. Si quelques auteurs algériens « se veulent la

conscience lucide de leur société », ²⁸² Sansal se veut, dans une situation hardie, représenter l'inconscient réprimé de sa communauté. L'auteur fort adonné au bonheur impossible se consacre au prisme des souvenirs.

Avec ce travail, nous avons proposé une nouvelle lecture de l'espace algérien à travers une écriture qui facilite le passage de l'espace fictionnel à l'espace réel, une lecture géocritique qui comporte d'autres recherches que la littérature. Ici, la géographie, la sociocritique ou la littérature historiographique retrouvent une plénitude artistique. Nous sommes arrivés à porter une nouvelle réflexion sur la spatio-temporalité des fictions de l'auteur par rapport à leurs référents réels maintenus par la géographie et l'Histoire. Une philosophie, de plus en plus soutenue, qui propose une nouvelle lecture entre le monde abstrait, inventé par l'écrivain et son image réfléchi dans le concret. Cette lecture nous a semblé la plus appropriée à étendre pour les romans choisis en raison des alliances perçues entre les textes et les assimilations avec la perception réelle que nous avons du monde. Cet intérêt s'est amplifié suite aux embrouillements des frontières entre les fables et leurs transcriptions dans la mémoire. Entre mythe et Histoire, illusion et évidence, ou encore ombres ou fantômes, le personnage de Sansal, dans sa quête de vérité affronte le « vrai » et le « faux » faisant paraître sa parole comme l'histoire vraie d'un réel contrefait.

Interpelé par le rapport du référent et de sa représentation fictive, par tout ce qui peut-être transformé par la fiction et l'écriture romanesque dans la vie de tous les jours, nous avons tenté d'appliquer l'approche géocritique. L'interaction sur la fiction d'un espace et la possibilité de son réel prévalue dans cette étude, se retrouve ici mise à l'épreuve. Sur la question au sujet de l'espace fictif et la possibilité qu'il devienne une référence réelle, nous avons pu constater, au cours de cette recherche, que les romans de Sansal sont étudiés comme une cartographie de l'espace algérien à des différents niveaux de la société internationale. En effet, les romans de Sansal s'engagent à devenir l'une des clefs de lecture du réel algérien selon le regard étranger. De plus, son œuvre participe à la métamorphose de la pratique de cet espace qui finit par divulguer tous ses secrets dissimulés. Son

²⁸² DEJEAN, Jean Dejean, *le sentiment religieux de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Editions L'Harmattan, 1986, p. 05.

écriture suggère des représentations nouvelles, décalées de l'identité algérienne qui permet de mieux comprendre sa réalité.

Cependant, nous constatons que l'auteur, dans ses romans, met en relation deux espaces aussi proches que contradictoires : le réel et *son dérivé fictionnel*. Cette authentification d'analogie installe un parallèle caractéristique à ses textes. Or, cette représentation opère, selon la géocritique, un écart de sens par rapport au monde réel. Elle serait une représentation distante par nature, qui ne peut que transgresser nécessairement l'espace représenté puisque l'espace est par nature pluriel, hétérogène et dynamique. En d'autre terme, les représentations fictionnelles de Sansal, même s'il aurait voulu, ne peuvent supplanter au concret, le référent réel. Les romans de Sansal ne seraient être donc, selon cette théorie, scrutées comme un fidèle témoignage de la réalité de la société algérienne puisque ses fictions agissent sur le réel, le détache et le modifie. L'hypothèse qui suggère que les fictions de Boualem Sansal seraient l'une des clefs de lecture de la réalité algérienne est donc démentie. L'auteur n'affiche qu'un miroitement qui réfléchit les imperfections changeantes et tente de démasquer la « Vérité » aléatoire.

Cette étude conçoit l'espace comme feuilleté temporelle de l'espace algérien appelé à être transgressé. Néanmoins, Sansal devient l'auteur de cet espace en déclin comme l'était Joyce pour Dublin ; Il porte en lui les contours de son contraste qui empêchent le clivage entre le réel et le désir, l'illusoire et le référent et dissout les frontières entre la ville réelle et la ville idyllique. Les personnages sont portés par une nostalgie d'une image profonde, maintes fois évoquée autour des souvenirs d'une enfance heureuse. L'espace natal des personnages de Sansal est le paysage maternel, méditerranéen, la mémoire des anciens, des territoires abandonnés ou plutôt dépouillés. Les personnages inhérents aux récits de Sansal voudraient devenir les dépositaires d'une mémoire annihilée d'un espace en mutation. Ces protagonistes sont arrachés à l'ombre grâce à la fiction pour retrouver une pérennité assurée par l'écriture qui confectionne magnétisme et poésie d'une survie.

L'inhérence des lieux réels à la fiction définit son langage. Son pays devient un espace à lire et à déchiffrer, ce qui d'emblée insinue le lecteur dans

les origines d'un mythe ou le mythe des origines, une quête interminable qui se renouvelle à chaque écriture. Il emprunte son sujet au présent banal d'un pays. Les aventures se déroulent pour la plus part, dans une sphère familiale, par un ton sérieux, quoique farceur, et l'emploi d'un lexique abondant, le tout minutieusement disposé sur une toile de fond d'une géographie dense par un style prodigieusement garni. Or, lyrisme et cynisme sont à somme égale pour décrire la cruauté avec grâce. Comme les chefs-d'œuvre classiques, Sansal renoue avec la noblesse des lettres dans le travail esthétique de la langue. Son discours émeut l'effroi et ses héros inspirent l'apitoiement pour ce peuple qui a été abruti, infantilisé, et en définitive, détruit. Le « jeu » de l'écriture et le « je » du narrateur manie la langue avec force et la libère jusqu'à l'extravagance du sens. Les espaces accumulés pêle-mêle démasquent ce qui peut inquiéter l'homme affranchi. Les métaphores se renversent et délivrent les faux tableaux par le grattage des éléments originaux qui mettant en deuil tous les acquis identitaires d'une nation.

Imprégnée par une volonté de se démarquer des autres, son écriture appréhende l'actualité par la fiction, elle transgresse l'espace habituel de la transcription du réel par l'imaginaire qui le transplante. L'espace qu'elle raconte est lui aussi problématique. Y rester, revient à connaître le tragique sort d'un mouvement qui mène à l'errance ou à l'exile, y vivre invite à se donner délibérément la mort sans pouvoir quitter physiquement cette terre. Une terre, qui comme la décrit, arrache ses enfants de leurs origines pour mieux les regarder mourir.

Notre intérêt via cette recherche était de révéler le degré d'attention que le romancier accorde à son pays à travers le choix et la description d'un espace qui sert à traduire la psychologie des protagonistes. Nous étions intéressés à saisir la relation que l'espace fictionnel entretenait avec son espace référentiel à travers l'analyse des signes et les prestations des perceptions multiples sur la société algérienne. L'espace livresque finit par se projeter dans le monde réel, à refléter les états d'âmes des individus et leurs sentiments d'impuissance vis-à-vis d'une actualité qui domine. Son œuvre arrive à redessiner une cartographie d'une

région et la présence en force d'une religion. L'auteur, par ses romans, opère au niveau de la dérive d'un monde à partir du modèle algérien, il véhicule l'image d'un futur apocalyptique qui se concrétise dans son roman *La fin du monde*. Son écriture permet de présager l'effondrement du genre humain, le retour à la barbarie et à l'obscurantisme religieux. Une vision critique de la population musulmane que s'exprime ici en termes d'isotropie, une caractéristique d'un espace en proie de tensions et conflits. Par ce constat, il ne fait qu'alimenter systématiquement les peurs et les angoisses d'un avenir qui est par nature incertain. L'état tourmenté d'un présent et la volonté de le penser peut justifier cependant, la vision alarmiste de l'auteur. Néanmoins, il accompagne le travail quotidien des médias dans leurs représentations dramatiques de l'actualité. L'inconsolable Boualem Sansal, en étant dubitatif pour l'absolu apaisement de l'âme errante, enfreint le risque, encore une fois, de se retrouver dans une position délicate, celle d'un auteur passéiste qui médite pour la gloire d'un passé reculé faisant fi à la diffusion d'une communication positive qui aura pour objet de reculer le fatalisme et le désespoir.

Bibliographie

A. Corpus

.Le Serment des barbares, Paris, éd. Gallimard, « Folio », 1999.

.Harraga, Paris, éd. Gallimard, 2015.

.Le Village de l'Allemand ou Le Journal des frères Schiller, éd. Gallimard, 2008, grand prix de la 2008.

.Rue Darwin, Paris, éd. Gallimard, 2012.

B. Autres romans de l'auteur

.L'Enfant fou de l'arbre creux, éd. Gallimard, « Folio », 2000.

.Dis-moi le paradis, éd. Gallimard, coll. « Blanche », 2003.

.2084 : La fin du monde, éd. Gallimard, 2015.

C. Essais

Poste restante : Alger : lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes, éd. Gallimard, « Folio », 2006.

Petit éloge de la mémoire : quatre mille et une années de nostalgie, éd. Gallimard, « Folio », 2007.

Gouverner au nom d'Allah : islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe, éd. Gallimard, 2013.

L'Impossible Paix en Méditerranée, avec Boris Cyrulnik, dialogue animé par José Lenzini, éditions de l'Aube, 2017.

D. Articles de presse, entretiens, émissions radiophoniques, rencontres avec le public

(Classement par ordre chronologique)

Ali Ghanem, « L'actualité ça se vend, l'Algérie aussi Boualem Sansal au "Quotidien d'Oran", www.algeria-watch.org/farticle/tribune/sansal0.htm.

Caroline Broué, Grand entretien avec Boualem Sansal, France culture, <https://www.franceculture.fr> › Émissions › La Grande table (1^{ère} partie).

BROUÉ Caroline, Grand entretien avec Boualem Sansal, France culture, <https://www.franceculture.fr> › Émissions › La Grande table (2^{ème} partie).

AGSOUS Nadia, « *Retour à la Rue Darwin, entretien avec Boualem Sansal* » dans *La Une CED, Les Dossiers, Chroniques Ecritures Dossiers, Entretiens*, <https://lelitterairecom.wordpress.com/2012/.../entretien-avec-boualem-sansal-rue-darwin>.

F. Monographies, parties de monographies, thèses, articles et ouvrages collectifs consacrés à l'auteur

Chalet-ACHOUR Christiane, « *Noir le texte, noir le pays... Le serment des barbares de Boualem Sansal* », *Algérie Littérature/Action*, N°43-44, (septembre-octobre 2000), pp.117-127.

GHANEM A., « L'actualité ça se vend l'Algérie aussi » », *Quotidien d'Oran*, en ligne, <http://www.algeria-watch.org/farticle/tribune/sansal0.htm> (consulté le 08 mars 2015).

LACLAVETINE Jean-Marie, *BOUALEM SANSAL, Romans(1999-2011)*, Collection Quarto, Édition Gallimard, Paris, 2015.

LECOULTRE Cécile, « Boualem Sansal se fait prophète dans "2084" », <https://www.24heures.ch/culture/boualem-sansal-prophete-2084/story/19096841>.

LE TOUZET Jean-Louis, Boualem Sansal: « Nous sommes dans une société qui murmure, avec une incapacité à dire les choses », *Le monde*, http://www.liberation.fr/monde/2015/10/11/boualem-sansal-nous-sommes-dans-une-societe-qui-murmure-avec-une-incapacite-a-dire-les-choses_1402019.

ROMAIN Lisa, « Écrire la guerre civile algérienne : la mise en place d'un nouveau pacte de lecture dans *Le Serment des barbares* de Boualem Sansal »,

Dialogue francophone, Université Charles de Gaulle – Lille 3, France, Volume 21/2015, pp. 19-30.

II. Perspectives

A. Théorie et analyse littéraires

Monographies et essais

BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris : PUF, « Quadrige », 2005, 214 pages.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, préface de Michel Aucouturier. Paris : Gallimard, 1978.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 2005. Edward Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso Press, 1989.

GENETTE Gérard, *Figure III*, Seuil, 1972, 286 pages.

GRELL, Isabelle, *L'autofiction*, ARMAND COLIN, 128 pages.

GRELL, Isabelle, Arnaud Genon, *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Presses universitaires de Lyon, 2016, 381 pages.

LÉVY Clément, *Territoires postmodernes, Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2014.

MOKHTAR Atallah, *Etudes littéraires algérienne, Albert Camus-Ninas bouraoui- Boualem Sansal- Ahmed kalouaz*, Paris, Edition L'Harmattan, 2012.

MOKHTARI Rachid, *La graphie de l'horreur, Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Alger, Chihab éditions, 2002.

MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures européennes », 1998.

REDOUANE Nadjib, *Lecture(s) de l'œuvre de Rachid MIMOUNI*, Collection autour des écrivains maghrébins, L'Harmattan, Paris, 2012.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Presses universitaires de Vincennes, 2002, 178 pages.

WESTPHAL Bertrand (éd.), *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Pulim, 2001.

WESTPHAL Bertrand, *Pour une approche géocritique des textes*, SFLGC, Vox Poetica, 2005.

WESTPHAL Bertrand, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2011.

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.

WESTPHA Bertrand, *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2016.

WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade*. Paris : LGF/Livre de poche, RBiblio essais, 2008, 442 pages.

Ouvrages collectifs

L ÉVY Clément et Bertrand Westphal (éds.), *La Géocritique : État des lieux/Geocriticism: A Survey*, Limoges, Pulim, 2014.

GENON Arnaud et Grell isabelle, *Lisière de l'autofiction, Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Colloque de Cerisy 2012, Presse universitaire de Lyon, 2016, 381 pages.

GODIN JeanCléo, *Nouvelles écritures francophones vers un nouveau baroque*, Montréal : Presses de l'université de Montréal, 2001, 439 pages.

WESTPHAL Bertrand, FLABBI Lorenzo, *Espaces, tourisms, esthétiques*, Limoges, Pulim, 2010.

AURAIX- JONCHIERE Pascale et MONTANDON Alain, *Poétique des lieux*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, 348 pages.

Pour une littérature-monde, Collectif sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud. Gallimard. 2007. 237 pages. (cf. la Manifeste « Pour une « littérature-monde en français », publié dans le *Monde des Livres* du 16 mars 2007 par Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koff Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyon el Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.)

Articles (papier et Internet)

BERTRAND Denis, « De la topique à la figuration spatiale. Nouveaux Actes Sémiotiques » [en ligne]. Prépublications du séminaire, 2008 - 2009 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification. URL :

<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2759>

DOUDET Caroline, "Géocritique : théorie, méthodologie, pratique", Acta Fabula, Mai

2008 (Volume 9, numéro 5), URL :

<http://www.fabula.org/revue/document4136.php>

JOUBE Vincent, *Pour une analyse de l'effet-personnage, Forme, difforme, informe*, « Littérature », Université Paris III, 1992, 85, pp. 103-111.

HARZOUN Mustapha , « Le roman algérien et les identités meurtrières », hommes et migration, 1298 | 2012, 96-109.

MOHELLEBI Aomar, « anniversaire du décès de Rachid Mimouni, il y a 22ans Tombéza ... »[en ligne] dzspots.com/fr/anniversaire-du-deces-de-rachid-mimouni-il-y-a-22-ans-tombeza, (consulté le 28 février 2018).

VINCLAIR Pierre, « Ton islam ». Le dialogue avec le monde arabo-musulman de la Renaissance à nos jours », *Acta fabula*, vol. 19, n° 3, Essais critiques, (Mars 2018), URL : <http://www.fabula.org/revue/document10801.php>, page consultée le 10 mars 2018.

WESTPHAL Bertrand, *Pour une approche géocritique des textes*, SFLGC, Vox Poetica,30/09/2005. URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>

YVAN Frédéric. « [Non-] lieu de la mélancolie », *Savoirs et clinique* 2003-2 (n°3), p. 73-80. [En ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-2-page-73.htm>

Civilisations, cultures et sociétés

BOUDJEDRA Rachid, *Les contrebandiers de l'Histoire*, Pamphlet, Edition Frantz Fanon, Collection mise au point, Alger, 2017, p. 65

Histoire, géographie et urbanisme

GOODY Jack, *Le vol de l'histoire, comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, Gallimard, Folio Histoire, 2010.

PINET Jean-Marc, « Qu'est-ce qu'un fleuve ? Approche poétique », article disponible sur le site : http://fig-st-die.education.fr/actes/actes_2003/cafepinet/article.htm.

VIRILIO Paul, *L'Espace critique : essai sur l'urbanisme et les nouvelles technologies*,

Paris : Christian Bourgeois, 1993, 189 pages.

WACKERMANN Gabriel, *Les frontières dans un monde en mouvement*, Paris : Ellipses,

coll. « carrefours », 2003, 188 pages.

Philosophie, anthropologie

FREUD Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais*

de psychanalyse appliquée, trad. franc., Paris Gallimard, Coll. « Idées », 1970

Essais et articles

LIPOVETSKY Gilles, *L'aire du vide, essai sur l'individualisme contemporain*,

Paris :

Gallimard, 1983, 314 pages.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2000.

Références Internet

DELEUZE Gilles, *Confrontation de Whitehead avec Leibniz*, Cours à l'université de Vincennes. 17 mars 1987, [en ligne]. Consulté le 10/12/09. URL :

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=142&groupe=Leibniz&langue=1>

III. Viatiques

A. Littérature

Albert Camus, *L'Envers et l'Endroit*, Gallimard, Paris, 1937.

Albert Camus, *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1942.

Albert Camus, *Le Premier Homme*, Gallimard. Paris, 1994.

Albert Camus, *Carnets I, mai 1935-février 1942*, Paris, Gallimard, 1962.

Albert Camus, *Carnets II, janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964.

Albert Camus, *Carnets III, mars 1951-décembre 1959*, Paris, Gallimard, 1989.

Albert Camus, *Actuelles III, Chroniques algériennes, 1939-1958*, 1958.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1957.

MIMOUNI Rachid, Collection « Autour des écrivains maghrébins », Sous la direction de Nadjib REDOUANE, Les éditions La Source, Canada, 2000, 427 pages.

Le Culte du MOI dans la littérature francophone, sous la coordination de Mokhtar ATALLAH, Université Abd el Hamid ibn Badis, Mostaganem, Office des publications universitaires

C. Dictionnaires, encyclopédies

BÉNAC Henri. *Le Dictionnaire des synonymes*. Paris : Hachette, 1994.

Dictionnaire historique de la langue française (édition en petit format), sous la direction d'Alain REY. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998.

Encyclopédie Universalis [CD-ROM], 1998, France : Encyclopaedia Universalis France.

Centre National de Ressources Textuelles et Littéraires (CNRTL). URL :

Lexique

Chronotope : La notion temps-espace, appliqué à l'origine en physique dans la conception de la relativité développée par Einstein, est introduite par Bakhtine dans la critique littéraire en 1920, elle devient une notion indécomposable et soulève la fonction métaphorique dans la fiction romanesque. Michael bakhtine le définit ainsi « *nous appelons Chronotope ce qui traduit, littéralement par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels* » dans *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « tel », p. 237.

Analepse : c'est interrompre l'ordre chronologique du récit et marquer une rupture dans la temporalité par un retour au passé par opposition à la prolepse qui se dit lorsque l'auteur annonce le futur des personnages.

Territorialité : la territorialité sera considérée comme l'interaction dans l'Histoire entre l'homme, la société et le territoire. Elle devient par conséquent, l'analyse des forces corrélatives qui animent un territoire et le mène à changer constamment de place, de nature et de frontières.

Territoire : *la spatialisation d'un ensemble politico-institutionnel tenu pour homogène.*

Diégèse : Se dit de l'espace-temps d'une fiction, elle évoque une partie d'un monde dans lequel se déploie l'histoire racontée.

Espace de vie : il comprend des lieux fréquentés par le personnage et leur pratique comme la maison, le lieu de travail, les lieux où il a l'habitude de s'y rendre ou les endroits qu'il a l'accoutumance de visiter. Il comprend la quantité de petits faits qu'il apprend et qu'il réalise de routine.

Espace social : quand l'espace de vie tend à accroître des interrelations sociales, il devient un espace social.

Espace vécu : quand l'espace de vie et l'espace social procurent une charge émotionnelle qui s'imprègne à la mémoire et produit un jugement subjectif qui varie d'un sujet à un autre des lieux, c'est l'espace vécu.

Espace lisse : c'est un espace hétérogène qui suppose changement et interaction, *il est l'espace nomade marqué par l'effacement des frontières et la mobilité des territoires.*

Espace strié : c'est l'espace qui se veut homogène, il désigne en premier lieu *l'espace sédentaire caractérisé par des clôtures, des frontières et une société policée*

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS

RÉSUMÉ

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	10
I : Boualem Sansal, la parole à l'œuvre.....	13
1) :Fiction, espace de métamorphose.....	14
2) : L'impact immédiat d'une nouvelle écriture.....	17
3) : Critiques, entre apologie et diatribe.....	21
4) : Lecture et motivation	25
II :Une approche « géocentrée » sur les romans de Sansal.....	28
1) : Esquisse terminologique de la géocritique.....	31
2) : Pour une problématique géocritique.....	33
3) : les romans du corpus	36
PREMIÈRE PARTIE : Territorialité évolutive dans le dynamisme de l'espace.38	
Chapitre I : La nouvelle géographie de l'espace	39
Introduction.....	40
I.1. 1 . L'espace de vie	42
I.2..2. L'espace social	47
I.3. .3.L'espace vécu	49
I.4. .4.Les hauts-lieux de l'espace sansalien.....	54
I.5.	
Conclusion.....	60
Chapitre 2 : Territoire et dynamisme.....	61
Introduction.....	62
I.2.1. L'espace sansalienentre « lisse » et « strié ».....	65
I.2.2. Hétérogénéité et nomadisme.....	68
I.2.3. L'«ethnotypicité » des personnages sansaliens et le contre- discours.....	71
I.2.4.Pour une transgression problématique d'un espace à un autre.....	76
Conclusion.....	78

Chapitre 3: La territorialité et l'allégorie d'une territorialisation	80
Introduction.....	83
I.3.1. Le symbolisme des murs, des fantômes et de la mort.....	84
I.3.1.1. Les murs et le parallélisme des vies.....	85
I.3.1.2. La mort.....	88
I.3.1.3. Les fantômes.....	90
1.3.2. À la lisière de la fiction.....	91
I.3.3. La dimension « multiscalaire » de l'espace algérien.....	95
Conclusion.....	101
DEUXIÈME PARTIE : Les caractéristiques scripturales d'une spatio-temporalité	
postmoderne dans l'œuvre de Sansal	103
Chapitre I : Pour une perception éclatée du présent postmoderne	104
Introduction.....	105
II.1.2. Le postmodernisme et la géocritique.....	108
II.1.2. Un temps labyrinthique.....	109
II.1.3. L'éternel retour.....	113
Chapitre II : Stratégies d'écriture et dérouté de lecture	116
Introduction	117
II.2.1. Le nouveau réalisme et la stratégie d'écriture de l'auteur	118
II.2.2. La description d'une « paratopie spatiale ».....	125
II.2.3. La dérouté d'une écriture subversive.....	128
Conclusion.....	134
Chapitre III : Pour une réflexion « géopoétique » de l'espace	136
Introduction	137
II.3.1. Le pays, un État d'exil.....	140

II.3. 2. La ville, un champ de bataille.....	144
II.3. 3. Le village, au retour des sources.....	151
II.3.4.Le quartier, à la croisée des chemins.....	155
II.3.5.La maison, l'espace maternel et onirique	157
TROISIÈME PARTIE : la transgressivité dans l'œuvre de Boualem Sansal.....	164
Chapitre 1 :Transversalité des espaces hétérogènes dans l'identité algérienne.....	165
Introduction.....	166
I.1.1. Transversalité des identités périphériques	168
I.1.2. De la transgression à l'état de transgressivité.....	174
I.1.3. L'achèvement d'un voyage transfrontalier dans l'espace et le temps.....	180
Conclusion.....	182
Chapitre 2 : La fantasmagorie dans la quête identitaire des personnages.....	188
Introduction.....	189
III. 2.1:Les fantômes de Sansal et l'envoûtement des origines	189
III.2.2. Les personnages sansaliens entre anti-héros et héros inachevés.....	195
III.2.3. La transgression de l'espace féminin	205
Conclusion.....	216
Chapitre 3 : La transgression des genres.....	217
Introduction	218
III.3.1. L'écriture autobiographique, au plus près de soi.....	219
III.3.2. L'autofiction, au plus près de l'autre.....	233
III.3.3. La transgression de la langue.....	241
Conclusion.....	249
Quatrième Partie : Référentialité , entre mythe et intertextualité	252

Chapitre 1 : Le mythe dans le roman de Boualem Sansal	253
Introduction	254
VI.1.1. Le mythe de Lucifer ou le diable déchu.....	256
VI.1.2. Le mythe du juif errant dans l'œuvre de Boualem Sansal.....	259
Conclusion	262
Chapitre 2 : Entre instabilité et statisme de l'espace	263
Introduction.....	264
VI.2.1. L'instabilité de l'espace dans Harraga.....	265
VI.2.2. « <i>Partir</i> » dans le dynamisme d'un espace.....	272
Chapitre 3 : L'espace au pluriel chez Boualem Sansal et Albert Camus	276
Introduction.....	277
VI.3.1. Le mythe des origines.....	277
VI.3.2. Alger et la ville idéalisée	279
VI.3.3. Entre la mère de Meursault et la mère de Yazid	282
Conclusion	283
Conclusion générale	285
Bibliographie	291
Lexique.....	299
Tables des matières	301