

Université de Montréal

Transgression et croisements : le cas de l'adolescent fugueur chez Leïla Sebbar

par
Louiza Aissani

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Septembre, 2011
© Louiza Aissani, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Transgression et croisements : le cas de l'adolescent fugueur chez Leila Sebbar

présenté par :
Louiza Aissani

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Ndiaye
Président-rapporteur

Josias Semujanga
Directeur de recherche

Martine-Emmanuelle Lapointe
Membre du jury

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de rendre compte d'une figure particulièrement dynamique dans l'écriture de Leïla Sebbar, celle de l'adolescent fugueur. Mohamed dans *Le Chinois vert d'Afrique* (1982) et Shérazade dans *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1984), personnifient une réalité autre que celle accolée aux jeunes descendants de l'immigration maghrébine (surtout algérienne), partagés entre les codes culturels du pays d'origine et ceux du pays de naissance. L'hybridité des personnages et leur mobilité aléatoire permettent de réévaluer les discours sociaux dominants émis en France, pays tiraillé entre les aspirations d'unité nationale et l'histoire coloniale.

Le premier chapitre fera état du contact des fugueurs avec la représentation picturale et sa place dans la constitution de leur identité. À la lumière de ces observations, la seconde partie du travail se penchera sur la prise de conscience du regard de l'Autre et le questionnement de l'image préconçue de l'adolescent de banlieue inculte en mal d'insertion sociale. La déconstruction de ce cliché permettra dans le troisième chapitre d'aborder la réappropriation de l'objet culturel par les fugueurs, procédant à une véritable démocratisation de la culture élitiste. Le quatrième chapitre sera enfin consacré au mouvement des fugueurs dans l'espace et dans le temps. Nous y verrons comment les fugueurs, intermédiaires entre la ville et sa banlieue mais aussi entre le paradis perdu du pays d'origine et le désarroi des parents immigrés, provoquent la relecture de l'histoire des générations passées tout en gardant un œil critique sur l'avenir.

MOTS-CLÉS

Leïla Sebbar, orientalisme, histoire coloniale, fugue, stéréotype, sociocritique, identité plurielle.

ABSTRACT

The purpose of this master's thesis is to study the dynamic figure of the runaway in the writing of Leïla Sebbar. Mohamed in "Le Chinois Vert d'Afrique" (1982) and Shérazade in "Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts" (1984), personifie a reality that the young descendants of the North African immigration must encounter, torn between the cultural codes of the country of origin and the country of birth. The blend of the characters' culture and their constant mobility reassess the dominant social discourse during a time when France was torn between the aspirations of a national unity and colonial history.

The first chapter examines the cultural blend of the runaways with the pictorial representation and its place in the formation of the young protagonists' identity. In light of these observations, the second part of the thesis will focus on the characters' awareness of the Other's perception. The stereotypical suburban teenager lacking culture resulting in the character feeling out of place is being questioned. The breakdown of the "cliché" in the third chapter will address the importance of culture by characters, allowing for a democratization of an upper class culture. The fourth chapter is devoted to the movement of the runaways in space and time. Between the city and its suburbs, the lost paradise that Algeria represents, and the distress of the parents that have left their beloved country, the last part of this study will focus on the characters' contribution to the rewriting of the history of past and future generations.

KEYWORDS

Leïla Sebbar, orientalism, colonial history, runaway, stereotype, sociocritic, plural identity.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE DE TITRE.....	i
IDENTIFICATION DU JURY.....	ii
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS ET MOTS-CLÉS.....	iii
RÉSUMÉ EN ANGLAIS ET MOTS-CLÉS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vi
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	1
PREMIER CHAPITRE : Le fugueur en images.....	13
a) La photographie, catalyseur de l'écriture mémorielle.....	13
b) La fin de l'orientalisme? Le cas de Shérazade, l'odalisque en fuite.....	23
DEUXIÈME CHAPITRE : Rencontre avec l'altérité ; rupture et repères.....	33
a) Jeux de regard.....	33
b) L'identité plurielle : entre assimilation et intégrité.....	42
TROISIÈME CHAPITRE : La démocratisation du bien culturel.....	49
a) La réappropriation de la culture.....	50
b) L'authentique et sa reproduction.....	61
QUATRIÈME CHAPITRE : Le mouvement spatio-temporel.....	69
a) Les flâneurs du XXe siècle et l'appropriation de l'espace urbain.....	69
b) Du vide générationnel à la géographie intime.....	79
CONCLUSION.....	86
BIBLIOGRAPHIE.....	92

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Carnets : Les carnets de Shérazade

Chinois : Le Chinois Vert d'Afrique

Fou : Le fou de Shérazade

Shérazade : Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tous ceux qui ont cru en mon projet et qui m'ont soutenue tout au long des derniers mois. Ma reconnaissance va tout particulièrement à ma famille et à mes amis, qui ont su trouver les mots pour me donner le courage de passer à travers le long processus qu'est celui de la rédaction. Merci à mon frère et meilleur ami Idir qui, malgré ses incessantes moqueries, a su me divertir et me permettre de voir en ces deux années difficiles un cheminement nécessaire à mon accomplissement personnel.

INTRODUCTION

Les fils de l'immigration sont inscrits dans le bitume de la ville. Ils sont la sécrétion la plus intime de ses pierres, les enfants de la prophétie.

Mounsi

Nous nous proposons dans ce mémoire de maîtrise de traiter de la figure récurrente dans l'écriture de Leïla Sebbar, écrivaine franco-algérienne, qu'est celle de l'adolescent fugueur. Les protagonistes de Sebbar sont le produit d'un double exil, celui des parents ayant immigré en France et le leur, au moment de l'abandon du foyer familial. Les heurts symboliques, les débats intérieurs et les affrontements issus du choc des cultures française et maghrébine sont cristallisés dans la constitution du personnage en fugue.

Nous étudierons cette figure dans deux romans où elle est particulièrement dynamique : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, premier tome d'une trilogie, paru en 1982, évoque les aventures de Shérazade, une fugueuse d'origine berbère, à travers Paris et sa périphérie. *Le Chinois vert d'Afrique*, publié en 1984, relate le parcours de Mohamed, douze ans, fugueur de descendance algérienne et vietnamienne. Notre étude des modalités de la fugue dans ces deux romans repose sur quatre axes principaux : le lien à faire avec la représentation picturale, la rencontre de l'altérité, la relation avec l'objet culturel et le mouvement spatio-temporel.

Les œuvres à l'étude, parues à quelques années d'intervalle, font état d'une transformation socioculturelle marquante pour la France de l'époque : l'émergence d'une génération marquée par une identité plurielle et en décalage, celle des

descendants de l'immigration maghrébine. C'est en juillet 1974 que des politiques favorisant le regroupement familial permettront à des centaines de travailleurs immigrés en sol français d'être rejoints par leurs familles restées au pays¹. Leurs enfants, qui seront scolarisés en France ou qui verront le jour sur la terre d'accueil en tant que Français, se feront entendre au tournant des années 1980, autant par le biais de la politique et de l'action sociale, que par celui de la création artistique.

La culture beur

La littérature française issue de l'immigration nord-africaine se développe au début des années 1980, avec l'émergence du terme *beur*, initialement créé par les médias en vue de désigner les jeunes d'origine maghrébine. En 1983, la célèbre Marche pour l'égalité et contre le racisme communément appelée la *Marche des Beurs* aura aussi contribué à la diffusion du vocable. Bien que les origines du mot demeurent discutables, un consensus s'établit autour d'une définition que Michel Laronde explicite dans son étude du corpus romanesque produit par cette nouvelle génération d'écrivains :

Le verlan est un argot codé dans lequel on inverse les syllabes des mots. Il est généralement admis que le terme « beur » provient du mot « arabe » inversé deux fois en verlan : arabe = rebeu = beur.²

L'ensemble de ces œuvres fait état d'une jeunesse partagée entre les codes de la culture hexagonale transmise par l'école, les références au pays natal léguées par

¹ Patrick WEIL, *La France et ses étrangers : L'aventure d'une politique de l'immigration 1938-1991*, Paris, Calmann- Lévy, 1991, p. 99.

² Michel LARONDE, *Autour du roman beur : Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 52.

l'éducation familiale, mais aussi la culture spécifique, ordinairement mal considérée, élaborée au jour le jour au milieu des cités.

Si Leïla Sebbar, née en 1941 en Algérie de père algérien et de mère française, ne figure pas pour l'histoire littéraire au nombre des écrivains de la «génération beure», elle *écrit* pourtant la vie de ces jeunes de la banlieue, tout en multipliant les références au pays d'origine. Bien qu'elle se distancie du corpus d'œuvres émis par ces écrivains, il nous est apparu fondamental de rapprocher les romans à l'étude de ces œuvres qui placent aussi l'adolescent au cœur des enjeux identitaires et sociaux. L'écriture sebarrienne traite des questionnements posés par ces jeunes partagés entre deux cultures et deux systèmes de valeurs distincts. Au carrefour de l'âge adulte et de l'enfance, ses protagonistes vont à la rencontre du monde, tout en s'interrogeant sur celui-ci. Comme Laurence Roulleau-Berger le souligne dans son étude de l'occupation de l'espace urbain par les jeunes,

La jeunesse, plus que jamais, se caractérise par son indétermination sociale. Il y a 15 ou 20 ans, les frontières entre la jeunesse et l'état adulte étaient bien marquées, la transition au monde des adultes signifiait discontinuité ou rupture. L'allongement de cet entre-deux-âges crée aujourd'hui une vaste zone d'incertitude mais aussi une plus grande flexibilité dans le façonnement des identités sociales et une plus grande souplesse dans les pratiques collectives et individuelles des jeunes³.

Sebbar met l'accent sur l'appartenance identitaire de ses personnages par l'évocation de leurs origines hybrides : *coupés, croisés, bicolores, travestis, sangs mêlés* sont quelques-uns des qualificatifs qu'elle emploie pour définir ses personnages qui évoluent en marge d'une société dont ils sont aussi issus. C'est à l'« entre-deux »

³ Laurence ROULLEAU-BERGER, *La ville intervalle : Jeunes entre centre et banlieue*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p.11.

évoqué par Roulleau et au caractère hybride de la composition des protagonistes que l'ensemble de cette recherche se consacrera, en posant les zones grises, les zones incertaines comme espace où se crée une image de l'adolescent de banlieue en rupture avec les clichés en constante évolution.

Laura Reeck évoque les rapprochements à établir entre l'errance dans le roman beur et le *bildungsroman*, récit dans lequel les jeunes personnages partent à la recherche de leur identité, accumulant les expériences à l'extérieur du foyer familial. Le *bildung* traditionnel est lu comme un parcours initiatique, se soldant par la découverte de soi en plus d'annoncer l'entrée dans le monde adulte et dans le monde public⁴. Pour les protagonistes beurs, l'issue de la narration ne s'annonce pas de façon aussi évidente ; elle suppose souvent de nouveaux commencements et ne garantit pas l'élucidation de soi. Aucune finalité n'est suggérée puisque l'écriture suppose aussi une réécriture. Nous retrouvons la même approche dans les récits à l'étude, dans la mesure où l'errance de Mohamed et Shérazade n'est pas stérile ; elle est posée comme une quête, apparentée à la « volonté et le libre choix qui fondent l'intégrité »⁵. La fugue est de ce fait formatrice et permet de tracer les frontières mouvantes d'une identité plurielle, en constante évolution.

⁴ Laura REECK, « De l'échec à la réussite dans le *bildungsroman* beur », dans *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 77.

⁵ *Id.*, p. 83.

Problématique

La fugue telle que présentée dans les romans à l'étude s'en tient-elle exclusivement à des enjeux d'ordre identitaire? Bien que les enjeux identitaires soient centraux dans notre approche des textes retenus pour le présent travail, il est de notre avis qu'ils permettent plus largement la réévaluation des discours sociaux dominants émis à l'époque, comme celui du récit historique de l'unité nationale. Initialement établis avec leur famille dans la banlieue parisienne, les fugueurs traversent différents milieux, de ce fait, différents discours émis autant à l'intérieur de la ville qu'au-delà de ses frontières. L'écriture de la fugue permet de revisiter les idéologies en place tout en permettant la réécriture de l'Histoire franco-algérienne. Il ne s'agit toutefois pas de démontrer en quoi les récits rejettent les discours dominants mais plutôt de s'interroger sur la façon dont ils dépassent les oppositions binaires pour procéder à un va-et-vient idéologique, caractéristique de l'écriture sebarrienne.

Cadre théorique : « Tout est idéologie⁶ »

Il nous a paru évident de choisir la perspective sociocritique pour analyser les motifs de la fugue et de voir dans le texte une « sémiologie critique de l'idéologie, d'un déchiffrement du non-dit, des censures, "des messages"⁷ ». Dans la même veine, le discours social tel que vu par Marc Angenot comme « les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible – le narrable et l'opposable – et assurent la division du

⁶ Marc ANGENOT, *1889 : Un état du discours social*, Montréal, Préambule, 1989, p. 18.

⁷ Claude DUCHET, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n°1, p. 14.

travail discursif⁸ » constitue la base de notre réflexion sur le motif de la fugue. L'étude des divers discours circulant dans la France des années 1980 et de leur degré d'acceptabilité au sein de la société est primordiale dans le but de comprendre comment les protagonistes y sont communément perçus. Il est de notre avis que les romans issus de l'immigration - comme c'est le cas pour les auteurs beurs et pour Leïla Sebbar - permettent, à partir de l'exposition des différents discours sociaux, un questionnement des conventions établies.

La fugue, dans le cas qui nous intéresse, engendre ces questionnements en conduisant Mohamed et Shérazade à la découverte de l'art et à la prise de conscience des clichés associés à l'Étranger. Les jeunes mis en scène dans les deux romans à l'étude sont présentés comme des êtres atypiques, en marge d'une société en réalité marquée par une inquiétude grandissante face à l'immigration⁹ et considérant tout remaniement de la culture française comme « une atteinte à la nation¹⁰ ». Leurs déambulations conduisent aussi à la déconstruction du stéréotype sur l'adolescent de descendance maghrébine. Pour mieux comprendre cette construction présente dans l'imaginaire français, Mireille Rosello, se penche d'abord sur l'image que la France des années 1950 se fait de leurs pères, ceux que l'on appelait dès lors les « travailleurs immigrés » :

⁸ Marc ANGENOT, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Il faut rappeler que l'aménagement des logements destinés aux travailleurs immigrés ne prévoient pas l'installation permanente de ceux-ci sur le territoire français. C'est lorsque des mesures sont entreprises dans le but de permettre le regroupement familial autour des années 1970 que l'on voit se former un discours à tendance xénophobe, qui représente l'individu d'origine étrangère comme une menace à l'unité nationale.

¹⁰ Maryse FAUVEL, « Traverses, croisements, métissages chez Leïla Sebbar », dans *Scènes d'intérieur : Six romanciers des années 1980-1990*, Birmingham, Summa Publications Inc., 2007, p. 179.

The typical Arab was male, single, separated from his family, and usually a construction worker or an employee of the Régie Renault, the car manufacturer that came to symbolize the links between French industries and immigration [...]¹¹.

Les enfants de ces travailleurs restent stigmatisés par cette image réductrice et sont globalement considérés comme des délinquants juvéniles¹² et incultes. L'intérêt que développent Mohamed et Shérazade pour les arts conduira à une définition beaucoup plus dynamique de l'adolescent de banlieue, pour poser l'objet culturel comme élément central d'une ouverture sur le monde et sur sa représentation. La fugue permet aussi la réactualisation des mémoires culturelles, ainsi que la transformation de l'«enclavement» des cités pavillonnaires en un lieu d'où soit possible une déconstruction des idées préconçues associées aux jeunes d'origine maghrébine.

Points de départ

Quels sont ces discours que Sebbar s'applique à écrire à partir de la fugue ? L'histoire coloniale de l'Algérie constitue l'un des principaux thèmes en lien avec les récits des deux adolescents. Mohamed et Shérazade sont en symbiose avec le passé de l'Algérie et son combat pour l'indépendance, traduit par le rappel constant de cette période trouble, autant pour la France que pour l'Algérie. La lutte sanglante du peuple algérien pour la libération du pays relève de l'événement traumatique, ayant teinté tout un pan de la littérature issue du Maghreb mais aussi de la France. L'entreprise

¹¹Notre traduction : L'Arabe typique était un homme célibataire, séparé de sa famille, qui travaillait habituellement dans la construction ou était un employé de la Régie Renault, le manufacturier automobile, symbole des liens entre l'industrie française et l'immigration [...].

Mireille ROSELLO, *Declining the stereotype*, London, University Press of New England, 1998, p. 2.

¹² *Id.*, p. 41.

coloniale, légitimée par la supériorité du colon européen sur le colonisé constitue un thème récurrent dans les littératures francophones. C'est à partir de cette prémisse qu'Albert Memmi développe son *Portrait du colonisé*, en faisant état du regard du colonisateur sur le colonisé. L'essai décrit aussi la perception du territoire et du colonisé par le citoyen français moyen de l'époque coloniale :

Il savait, bien sûr, que la colonie n'était pas peuplée uniquement de colons ou de colonisateurs. Il avait même quelque idée des colonisés grâce aux livres de lecture de son enfance ; il avait suivi au cinéma quelque documentaire sur certaines de leurs mœurs, choisies de préférence pour leur étrangeté. Mais ces hommes appartenaient précisément aux domaines de l'imagination, des livres ou du spectacle. Ils ne le concernaient pas, ou à peine, indirectement, par l'intermédiaire d'images collectives à toute sa nation [...] ¹³.

Comme le souligne Memmi, c'est à partir d'images cristallisées dans des clichés sur le colonisé que le colonisateur oriente sa vision sur celui-ci. La transmission de ces idées figées, permise par différents médias, notamment le cinéma et la littérature, a entraîné une construction idéologique de la colonie qui persistera dans l'imaginaire collectif français contemporain.

La conceptualisation du colonisé et de sa culture telle qu'expliquée par Memmi trouvera écho dans ce qu'Edward Saïd développera à son tour dans son célèbre essai *L'Orientalisme*. Paru en 1978, l'ouvrage porte sur le questionnement du regard de l'Occident sur l'Orient en proposant l'orientalisme comme

[...] l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient ¹⁴.

¹³ Albert MEMMI, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985, p. 33.

¹⁴ Edward SAÏD, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 15.

L'orientalisme constitue ainsi un champ intellectuel au cœur des préoccupations anthropologiques et sociopolitiques de la fin du XIX^e siècle en Europe. Pour mieux illustrer les propos de Said, examinons ce que Prosper Guerrier de Dumast, en 1854, avait à dire au sujet de l'état de la question orientaliste en France :

Sous la Restauration, et même pendant les premières années de la monarchie de Juillet, nous étions, pour l'orientalisme, à la tête de l'Europe : nous sommes presque actuellement à la queue. [...] Comme si nous avions dû être invincibles, nous nous sommes naïvement endormis sur nos lauriers [...] Or vingt années ont suffi pour que les autres Nations, vivement stimulées ou par leurs gouvernements ou par des patronnages éclairés et généreux, nous aient successivement rejoints d'abord, puis dépassés en partie. Maintenant débordés à l'envi, par les Anglais, par les Russes, par les Gènesois [...] nous sommes surtout laissés en arrière par les Allemands [...] ¹⁵.

L'auteur souligne l'avancement des autres nations européennes en matière de connaissances en lien avec l'Orient, notamment celles de la langue sanscrite. Il déplore le retard de la France à ce sujet, d'où sa prise de position sur cette question « orientaliste ». Le discours de De Dumast fait état d'une *mission* européenne, celle de *maîtriser* les éléments inhérents à la culture appartenant à l'espace oriental, s'étalant de l'Afrique du Nord jusqu'à l'Extrême-Orient. La critique a vite démontré les limites d'une telle construction, qui ne constitue en fait qu'une définition partielle (et partiale) de l'Orient à des fins de domination politique :

On a depuis longtemps souligné les limites de ces disciplines créées par l'Occident en montrant notamment qu'elles ne révélaient qu'un aspect parcellaire de l'Orient et de l'Afrique, celui justement que l'Occident avait intérêt à mettre en évidence en fonction de son projet de domination ¹⁶.

¹⁵ Guerrier de Dumast, Auguste-Prosper-François (Baron), *L'Orientalisme rendu classique, dans la mesure de l'utile et du possible, suivi d'une lettre à M. Jules Mohl sur la langue perse*, Paris, B. Duprat, 1854, p. 39.

¹⁶ Bernard MOURALIS, « Orientalisme et africanisme : réflexion sur deux objets » dans *Littératures et sociétés : regards comparatistes et perspectives interculturelles*, sous la direction de Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink, 1984, p. 17.

L'orientalisme, au-delà de la dimension artistique et intellectuelle qui lui est rattachée, constitue, selon Said, le dessein colonial du siècle dernier par l'exercice des puissances européennes sur l'Étranger, ainsi que celui des puissances actuelles sur l'image qu'elles entretiennent des pays du Moyen-Orient. Les frontières géographiques sont ainsi transposées à la perception de l'Orient à partir de l'expérience souvent biaisée des auteurs européens¹⁷.

La dimension historique caractérisée par l'entreprise coloniale se manifeste indubitablement dans l'espace parisien au cœur des récits à l'étude. Michel Laronde explique d'abord l'importance de la capitale française dans la représentation symbolique de l'espace dans le roman moderne :

Most novels used Paris and its region as the dominant representation of space symbolism. [...The] visualization of European cities as a concentric architectural pattern organized around a core is very clearly exemplified by Paris (as a centre) and its *banlieues* (as its surrounding conurbation)¹⁸.

L'histoire coloniale de la France aura ses répercussions sur l'aménagement urbain et la répartition des populations d'origine maghrébine sur le territoire. Laronde propose la configuration de l'espace comme élément constitutif du discours social. L'aspect concentrique de la ville aurait, selon l'auteur, un rôle symbolique fondamental dans l'émission et la diffusion du discours. Le centre représenterait le

¹⁷ Il n'y a qu'à penser aux récits de voyage de Théophile Gautier, Gustave Flaubert ou encore Pierre Loti. Voir à ce sujet la thèse de doctorat de Nadia Chafik, « Une autre lecture du Maghreb à travers l'art scriptural et pictural français du 19^e siècle », Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 1998, 346 p.

¹⁸ Notre traduction : [La plupart des romans se sont servi de Paris et sa région comme représentation dominante du symbolisme spatial. [...La] visualisation des villes européennes comme une architecture concentrique organisée autour d'un noyau central est clairement illustrée par Paris (comme le centre) et ses banlieues (comme sa périphérie)].

Michel LARONDE, « Urbanism as a Discourse of Cultural Infiltration in Post-colonial Fiction in France », *Nottingham French Studies*, « Errances urbaines », vol. 39, n°1 (printemps 2000), p. 66.

discours officiel alors que ce qui est communément appelé la banlieue ferait figure de contre-discours¹⁹. Initialement établis dans la périphérie de la capitale, les jeunes traversent et transgressent l'espace jusqu'au centre de la ville. Le terme « transgression » est tout indiqué pour définir les déplacements des fugeurs puisque ceux-ci établissent un parcours d'abord marqué par l'illégalité. L'abandon du foyer familial suivi par l'élection d'abris de fortune tels que le *squat* pour Shérazade ou la cabane des jardins ouvriers pour Mohamed justifient en effet notre observation. Cette transgression symbolise la prise de position face au discours dominant : la déconstruction de celui-ci par l'entremise de l'appropriation de l'espace.

Le premier chapitre du présent travail se concentrera sur la rencontre des fugeurs avec la représentation picturale. La photographie de guerre et la peinture orientaliste sont deux éléments fondamentaux dans les récits de fugue à l'étude. Il s'agira, par l'analyse des différents éléments des textes, de dégager les discours auxquels ils se rattachent pour évaluer leur place dans la composition des jeunes protagonistes. À la lumière de ces observations, le second chapitre fera état de la prise de conscience du regard de l'Autre et de son impact sur la définition de soi. La construction des clichés sur l'adolescent de banlieue par le discours dominant sera aussi au cœur de cette analyse. Nous verrons ainsi de quelle façon Mohamed et Shérazade se distinguent des autres jeunes qu'ils côtoient par leur intérêt marqué pour les arts et l'histoire. Cette constatation permettra dans le troisième chapitre d'aborder

¹⁹ Il faut ici prendre en considération l'histoire de l'aménagement de Paris depuis l'arrivée des premiers immigrants maghrébins au tournant des années 1950. Les immigrés étaient alors placés dans des bidonvilles détruits aux milieux des années 1960 pour faire place à des cités modernes, aménagées pour les travailleurs et leurs familles. D'abord annoncées comme habitations de transit, ces immeubles constituent l'espace encore majoritairement occupé par les immigrés maghrébins, placés en périphérie des grands centres urbains.

la notion de démocratisation du bien culturel en plaçant le rapport qu'entretiennent les fugeurs avec la culture comme « l'avenir des rapports de force entre le visuel et l'écrit, entre culture populaire, culture de masse et culture élitiste²⁰. » Le quatrième chapitre sera enfin consacré à la dimension spatio-temporelle, par l'analyse des déplacements des protagonistes, figures fondamentales du mouvement entre l'espace métropolitain et la banlieue mais aussi de celui entre la mémoire des ancêtres et sa survivance dans la contemporanéité.

²⁰ Maryse FAUVEL, *op. cit.*, p. 191.

Chapitre I : Le fugueur en images

Les romans de Sebbar évoquent symptomatiquement le passé de l'Algérie coloniale et ses répercussions sur les citoyens maghrébins de la France actuelle. Cette époque est marquée par le traumatisme de la décolonisation et de l'indépendance pour les deux pays. Le souvenir trouble que caractérise l'histoire coloniale se matérialise dans le corpus à l'étude à partir de diverses représentations, notamment la photographie et la peinture. La peinture orientaliste ayant marqué l'Europe du XIX^e siècle imprègne fortement l'évolution de leur parcours, surtout celui de Shérazade, dont l'image est constamment substituée à celle des odalisques de Delacroix, Matisse ou Fromentin, pour ne nommer que ceux-là.

Le but de ce premier chapitre sera d'évaluer la place de la représentation picturale dans la constitution d'un espace identitaire nouveau, basé sur le questionnement du passé historique. La première partie traitera de la photographie comme catalyseur de l'écriture mémorielle. La seconde s'attardera à l'imagerie orientaliste, surtout présente dans *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, en vue d'illustrer le paradigme inhérent à la représentation du sujet étranger par le discours occidental. Nous verrons de quelle manière les paramètres de la fugue chez Shérazade permettent à celle-ci d'échapper à l'encadrement de son identité dans une figure figée dans l'imaginaire collectif.

a) La photographie : catalyseur de l'écriture mémorielle

La photographie est un élément récurrent dans les romans à l'étude. Les photos datant de l'époque coloniale prennent une grande place dans la définition

identitaire des fugueurs. Vestiges d'un passé abstrait, elles constituent à première vue quelque chose de désuet, appartenant à un temps révolu. Dans un monde dominé par la musique pop et le cinéma américain, les photographies présentées aux fugueurs sont anachroniques ; elles sont le reflet d'une époque tourmentée ressurgissant dans le présent par fragments. Régine Robin, dans une étude sur l'écriture mémorielle, propose comme symbole fondamental de l'inactualité la figure du spectre. Comme Robin le précise dans *La mémoire saturée*, le spectre englobe l'ensemble des connotations du refoulé, toutes

[...] les voies non empruntées par l'histoire, les vaincus, les solutions abandonnées, les illusions étouffées. Le spectral, ici, est l'espace tiers qui va permettre de transmettre une part de l'héritage, le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire.¹

Dans le même raisonnement, la photo d'époque dans le roman sebbarien montre une autre vision de l'Histoire, en présentant les récits délibérément mis de côté par les instances officielles². La photographie devient l'espace tiers énoncé par Robin ; c'est en effet par l'entremise de l'image qu'une brèche temporelle est entamée, permettant aux protagonistes de se projeter dans un passé qu'ils n'ont pas vécu, en vue de mieux se définir dans le présent.

Les photographies mises en scène dans les récits agissent de deux façons distinctes sur les fugueurs : elles constituent tout d'abord le catalyseur premier de la mémoire collective marquée par l'histoire coloniale en permettant la réincarnation

¹ Régine ROBIN, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 56.

² Voir à ce sujet l'étude de Mireille Rosello sur l'encontre spectrale dans les romans d'Assia Djebar, Mehdi Charef et Yamina Benighi. En prenant comme point de départ l'anthologie de Jacques Derrida explicitée dans *Spectres de Marx*, Rosello tente de montrer l'apport du spectre (les morts au sens littéral) dans une lecture autre de l'histoire qui unit la France et l'Algérie. Mireille ROSELLO, *Encontres méditerranéennes : Littératures et cultures France-Mahgreb*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 165-209.

d'un passé commun, propre aux peuples des anciennes colonies. Dans les romans à l'étude, la photo relate des événements ponctuels déterminants, ne figurant pas dans l'histoire officielle. Les diverses représentations de la colonisation présentes dans l'imaginaire de Sebbar suggèrent l'émergence d'une mémoire historique refoulée.

Prenons comme point de départ la photo au cœur de la narration du *Chinois vert d'Afrique*. Élément central dans l'évolution du jeune garçon, elle ponctue de manière rituelle le texte en entier. Dans la cabane des jardins ouvriers où il a élu domicile, le garçon voue un culte mystérieux à une photographie prise durant la guerre d'indépendance de l'Algérie. L'image représente un cortège funéraire indigène³ surveillé de loin par un soldat français : « À gauche, au premier plan, de dos, la silhouette d'un soldat français, la rondeur du casque de fer. Il tient un fusil mitrailleur qu'on ne voit pas. » (*Chinois*, p.31). L'image, qui n'est décrite que partiellement, est complètement dévoilée une vingtaine de pages plus loin :

Dans l'eau de l'oued, peut-être à cause de cette lumière de la bougie sur la photographie, on aperçoit les silhouettes troubles des hommes en marche. D'abord leurs pieds puis une partie de l'habit avant la taille, parce que la rivière n'est pas large. [...Un] soldat français est posté comme celui qui leur fait face depuis le promontoire, pour lâcher une rafale sur l'homme qui le premier tenterait de s'écarter du chemin tracé derrière le corps. (*Chinois*, p.59)

La mystérieuse photographie sera plus tard révélée au garçon lorsque l'histoire de celle-ci lui sera racontée par ceux qui se trouvaient sur le cliché. Mohamed apprend en effet que le cortège funèbre avait jadis servi de moyen aux résistants algériens pour échapper à la répression dans un village surveillé. La photo fait rejaillir la période trouble de la guerre pour l'indépendance de l'Algérie par la réactivation des

³ *Indigène* est le vocable employé par les colons français pour désigner les peuples des colonies.

événements vécus par nul autre que les actants de la scène. Elle met en scène l'histoire illégitime, qui ne figure pas dans le discours officiel admis par la France, comme l'indique la tirade d'un des hommes en voyant l'intérêt du jeune garçon pour son récit : « On a gagné ce jour-là » (*Chinois*, p.172). C'est de cette manière que la photo véhicule aussi un discours, une prise de position ; lorsque Mohamed voit la photo exposée dans une librairie du quartier, il somme les gérantes du commerce d'ôter l'image de leur vitrine, sous prétexte que « c'est pas une photo pour les Français » (*Chinois*, p.222), qu'il veut qu'on l'enlève « à cause des Frères » (*Chinois*, p.222). Le refus catégorique du jeune de rendre accessible la photo du cortège « surveillé » au regard des Français illustre bien sa position face aux événements issus de la colonisation et de la guerre pour l'indépendance. Par le retrait de la photo dans la vitrine, Mohamed subvertit l'histoire clamée par les instances officielles dans le but de préserver l'image d'une Algérie insoumise.

La photo met en évidence les cicatrices d'une histoire collective marquée par les violences de la colonisation. Dans le cas de *Shérazade*, les célèbres clichés de Marc Garanger transmettent à la jeune fille une part du passé de son peuple. En 1960, dans le but de contrôler l'identité de la population algérienne, Garanger reçoit l'ordre de saisir le portrait d'hommes et de femmes de plusieurs villages. Deux mille femmes environ furent ainsi dévoilées et photographiées. Vingt ans plus tard, Garanger rassemble une cinquantaine de ces portraits dans un album qu'il publie sous le titre *Femmes algériennes 1960*. La courte description du recueil de photos présenté à travers les yeux de Shérazade nous éclaire justement sur le rôle de la photographie dans la révélation de l'histoire algérienne :

[...] ces visages avaient la dureté et la violence de ceux qui subissent l'arbitraire mais qui savent qu'ils trouveront en eux la force de la résistance. Devant l'objectif-mitrailleur, ces femmes qui parlaient la langue de sa mère avaient toutes le même regard, intense, farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer. (*Shérazade*, p.211)

Les termes « soldat-photographe » et « objectif-mitrailleur » employés par Sebbar replacent le lecteur dans le contexte sociopolitique de l'Algérie marqué par la violence et l'oppression. Garanger rappelle lui-même la force du regard féminin, motif central de l'assemblage de l'album : « J'ai reçu leur regard à bout portant, premier témoin de leur protestation muette, violente. Je veux leur rendre témoignage⁴ ». L'objectif-mitrailleur change d'épaule, rendant compte de l'histoire coloniale d'une toute autre manière ; l'entreprise de Garanger ainsi dépeinte met l'accent sur la résistance des femmes exposées contre leur gré. Karine Eileraas commente l'entreprise du photographe après la publication des clichés :

An evolving consciousness spurred Garanger to work feverishly during his two-year tenure to create a portfolio of images that would memorialize colonial injustice. Although photography constituted Garanger's official duty relative to the French nation, it also offered a tool with which to record his opposition to colonial practice⁵.

Le même procédé est employé dans l'écriture de *La Seine était rouge*, court roman publié en 1991, relatant le massacre d'octobre 1961 à Paris. C'est le 5 octobre 1961 que le préfet de police Maurice Papon impose un couvre-feu pour les Français

⁴ Marc GARANGER, *Femmes Algériennes 1960*, Paris, Contrejour, 1982, p. 5.

⁵ Notre traduction : [Une prise de conscience stimule Garanger à travailler d'arrache-pied pendant son mandat de deux ans en vue de créer un portfolio d'images commémorant l'injustice coloniale. Bien que la photographie constitue la tâche officielle de Garanger assignée par la nation française, elle lui a également offert un outil dont il s'est servi pour rendre compte de son opposition aux pratiques coloniales.]

Karina EILERASS, « Disorienting Looks, Écarts d'identité : Colonial Photography and Creative Misrecognition in Leïla Sebbar's *Shérazade* » dans *After Orientalism : Critical Entranglements, Productive Looks*, sous la direction d' Inge E. Boer, Amsterdam – New York, Rodopi, 2003, p. 29.

musulmans d'Algérie dans « le cadre des mesures prises pour neutraliser le terrorisme algérien⁶ et accroître la protection des personnels de police⁷ ». La répression d'une manifestation organisée par le FLN (Front de Libération Nationale algérien) contre le couvre-feu imposé aux Algériens durant la guerre fit des centaines de morts. Plusieurs corps furent jetés dans la Seine, ce qui explique évidemment le titre choisi par Sebbar. Le texte est construit autour du projet d'Amel, une jeune adolescente d'origine algérienne, celui de reconstituer les événements que sa mère et sa grand-mère ont vécu trente-cinq ans plus tôt. Encore une fois, le recours à la photo d'époque constitue le leitmotiv principal du texte, qui repose sur l'archivage compulsif des photos liées aux événements par Louis, cinéaste français dont le but est de réaliser un film sur l'événement. Dans le documentaire basé sur ces photographies et les témoignages de sa mère et de celle d'Amel réside une part de vérité que la jeune fille tente activement de s'approprier. La quête d'Amel – qui, elle aussi, finira par quitter sa famille pour partir à l'aventure – a pour but de réactiver le passé encore nié par les instances officielles, comme inaccessible puisque même les livres d'histoire n'en font pas mention⁸. Comme le précise Robin, « [l]es trous de mémoire en histoire ne sont pas seulement des lacunes de la documentation, ils relèvent également de l'amnésie individuelle et collective, du tabou, de la censure, du silence volontaire ou

⁶ Référence directe au Front de libération nationale (FLN), mouvement pour l'indépendance de l'Algérie.

⁷ Extrait de l'ordre du jour annoncé le 5 octobre 1961 par le préfet de police Maurice Papon cité par Jean-Luc EINAUDI dans *La bataille de Paris : 17 octobre 1961*, Paris, Seuil, 1991, p. 299.

⁸ Jean-Luc Einaudi, dans son ouvrage portant sur les événements d'octobre 1961, déplore l'oubli cultivé par le pouvoir en place et la volonté de minimiser ce qui s'est passé. Pour ce faire, il va même jusqu'à citer un manuel d'histoire publié en 1990 (29 ans après les événements) dans lequel on peut lire que « [...] Le 17 octobre 1961, les forces de l'ordre tuent à Paris près d'une centaine d'Algériens. »

involontaire⁹». Tout comme dans le cas de Mohamed et de Shérazade, l'intrigue de *La Seine était rouge*, modulée par la quête d'une jeune fugueuse à la recherche de la vérité, passe par la photographie, qui réactive les représentations du passé refoulé afin de permettre l'écriture d'une mémoire autant personnelle que collective.

De la photographie d'époque jaillit aussi l'écriture de la mémoire personnelle ; elle « réveille » le passé affectif des fugueurs, leur permet d'élucider une part de leur identité, qui y trouve sa source fondamentale. À partir de la photo, le regard passe de la représentation d'une époque et d'un contexte donnés à la représentation de soi. Ces images déclenchent le souvenir d'une époque passée, mais toujours bien présente. Dans *Le Chinois vert d'Afrique*, la photo des grands-parents exprime clairement cette réalité, dans la mesure où elle élucide une partie de l'identité de Mohamed en lui livrant en quelque sorte sa propre genèse :

On la voyait dans une rue de Saigon, au bras de Mohamed. [...] Sur la photo, ils sortaient du restaurant où Mohamed était venu la chercher pour une promenade dans un jardin. Il faisait beau. Mohamed n'était pas habillé en soldat. [...] Sur la photo, Minh le regardait, le visage levé vers lui, et lui avait tourné la tête vers elle ; il souriait à Minh. (*Chinois*, p.68)

L'introduction de cette photographie dans la narration est suivie par une longue digression expliquant l'histoire de Minh, la grand-mère vietnamienne et Mohamed, le grand-père algérien. La longue analepse bouleverse le temps de la narration, mais met surtout en évidence les liens à faire entre le passé et le présent. Elle permet ainsi de retracer l'histoire coloniale de l'empire français, de l'occupation des divers territoires

⁹ Régine ROBIN, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Préambule, 1989, p. 21.

coloniaux à la guerre d'Indochine, qui explique, dans le cas qui nous intéresse, la présence du grand-père algérien au Vietnam.

La photographie du cortège funèbre dont il a été question plus tôt constitue aussi un élément fondamental au procédé d'identification. La description faite de la scène laisse sous-entendre ce qui aurait pu potentiellement se produire lors de la prise de la photo. Elle ne présente jamais un tout mais plutôt une série de fragments, révélant ainsi les facettes multiples de la réalité. L'origine de l'image idolâtrée par le jeune adolescent, comme il en a été question plus tôt, sera révélée au garçon, qui se surprendra à suivre l'histoire de ses actants dans un bistrot de la ville. Sous les yeux attentifs de l'adolescent, la scène se matérialise :

À cause des chants funèbres, à cause de la mort et du mort dans son linceul (on voyait ses pieds sous le drap et la forme de son corps), par respect pour un convoi de croyants, on ne saura jamais, les soldats français sont restés à leur poste, fusil-mitrailleur au poing. Ils n'ont pas arrêté le cortège, ils n'ont fouillé personne. (*Chinois*, p.171)

La photographie devient le lieu d'une réminiscence, permettant ainsi la matérialisation de l'objet photographié dans le temps présent. L'image d'archive, à la base anonyme et vide de toute subjectivité, se voit investie d'une charge émotive indéniable. S'enclenche alors un processus d'identification profonde avec les hommes du bistrot, créant ainsi « a feeling of community and belonging in the midst of the fragmentation of exile¹⁰ ». Mohamed, devant la révélation que le corps placé dans le linceul était celui d'« un jeune garçon, un peu plus vieux que [lui] » (*Chinois*, p.171), s'effondre en larmes. La photographie et l'histoire qu'elle sous-entend

¹⁰ Notre traduction : [un sentiment de communauté et d'appartenance dans la fragmentation de l'exil.] Anne DONADEY, *Recasting Postcolonialism : Women Writing Between Worlds*, Portsmouth, Studies in African literature, 2001, p. 35.

constituent chez le jeune garçon l'ancrage de sa propre subjectivité dans la mouvance que commande son exil.

Dans *Shérazade*, l'écriture de la mémoire culturelle se fait à partir des représentations de l'imaginaire occidental sur le monde oriental. La jeune fugueuse d'origine berbère tente de se raconter l'histoire de son pays d'origine à travers les odalisques de la période orientaliste et les photos du « soldat-photographe », Marc Garanger. La scène où la jeune fille feuillette le recueil constitue un moment clé de la narration ; de cette rencontre en images résulte la matérialisation de sa propre histoire. Un lien inébranlable de solidarité se forme alors entre la jeune fugueuse et ces femmes photographiées contre leur gré. Ces photographies déclenchent chez la jeune fille une prise de conscience de l'héritage culturel, de l'origine révélée à travers le visage de femmes « qui parlaient la langue de sa mère » (*Shérazade*, p.211). Les racines, les origines se prononcent à partir de ces représentations et viennent toucher la jeune fille au plus profond d'elle-même. Elles incarnent à cet instant précis la figure maternelle qu'elle a dû abandonner dans le but de se définir en dehors du cadre familial et traditionnel. La réaction enjointe à la découverte des photos montre cependant l'attachement indéniable de la jeune fille à sa culture d'origine.

À la toute fin du roman, lors de sa dernière visite au musée, Shérazade fait la rencontre de *La Liseuse* d'Henri Matisse, peinte en 1939. La jeune fille, à la vue du tableau, ressent une forte émotion sans pouvoir se l'expliquer. La même réaction est observée lorsqu'elle voit *L'Odalisque à la culotte rouge*, qui déclenchera son départ de Paris pour l'Algérie. La fugueuse envoie à ses amies Zouzou et France une carte postale représentant la toile sur laquelle elle inscrit une note que les deux filles

peinent à déchiffrer : « C'est à cause d'elle que je m'en vais » (*Shérazade*, p.231-232). Cette odalisque, que Shérazade trouve « plutôt laide » (*Shérazade*, p.231), influence la jeune fille dans sa volonté de partir. Les peintures de Matisse agissent - un peu à la manière des *Femmes algériennes* – comme une mise en abyme¹¹ de l'existence même de Shérazade. Cette mise en abyme déclenche chez la jeune fille le réexamen de sa propre évolution, lui permettant ainsi d'aller de l'avant et de s'affranchir à l'extérieur du cadre qui lui était jusqu'alors imposé.

L'iconographie de la guerre d'indépendance algérienne comme elle a été abordée dans cette première partie ne saurait définir à elle seule la remise en question d'un discours hégémonique figé dans le temps. Le rapport France-Algérie est autrement abordé dans *Shérazade*, où la place faite aux odalisques de la période orientaliste introduit l'image d'un Orient fantasmé par l'œil occidental. La jeune fille, consciente de la portée de son prénom et du mythe qu'il représente, use de diverses stratégies pour demeurer intègre face au regard occidental qui tente de l'enfermer dans les stéréotypes liés à l'Orient des *Mille et une nuits*. Il s'agira donc dans la seconde partie de ce chapitre de rapprocher la mobilité physique de la jeune fugueuse de la mobilité que commandent les frontières mouvantes de son identité et des images qu'elle entreprend de générer au gré de ses errances. Nous verrons de ce fait comment la Shérazade de Sebbar devient la première odalisque à passer les portes du harem.

¹¹ Terme employé par Jean-Louis Hippolyte dans « Storytelling on the Run in Leïla Sebbar's *Shérazade* » dans *Maghrebian Mosaic : A Literature in Transition*, sous la direction de Mildrer Mortimer, Boulder, Lynne Rienner, 2001, p. 293.

b) La fin de l'orientalisme? Le cas de Shérazade, l'odalisque en fuite

L'incipit du premier tome des aventures de Shérazade pose tout de suite la jeune fugueuse en relation avec son prénom mythique :

- Vous vous appelez vraiment Shérazade?
- Oui.
- Vraiment? C'est... c'est tellement... Comment dire? Vous savez qui était Shéhérazade?
- Oui.
- Et ça ne vous fait rien?
- Non.
- Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade comme ça?
(*Shérazade*, p. 9)

On insiste en effet dès les premières lignes sur le prénom, qui évoque sans contredit l'histoire de Shéhérazade, la légendaire princesse du conte des *Mille et une nuits*. La valeur sémantique du prénom est importante, compte tenu des innombrables images auxquelles le nom de la fameuse princesse fait référence. Julien, l'homme qui l'aborde (et avec lequel elle entretiendra par la suite une relation amoureuse) la compare tout de suite à Aziyadé, « une très belle Turque de Stamboul que Pierre Loti a aimée, il y a un siècle » (*Shérazade*, p.9). Aziyadé, comme Shérazade, personnifie les clichés orientalistes dépeignant la femme orientale comme « une femme mystérieuse, soumise et sensuelle¹² ». Shérazade devient ainsi la muse du jeune homme en incarnant le fantasme des odalisques, qu'il s'amuse à collectionner. Consciente de l'imaginaire associé au prénom qu'elle porte, la fugueuse n'est toutefois pas dupe ; elle se complait dans l'image de la princesse des *Mille et une nuits* sans pour autant être prisonnière de cette construction. Lorsque Julien la prend

¹² Typhaine LESERVOT, *Le corps mondialisé : Marie Redonnet, Maryse Condé, Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 168-169.

en photo par exemple, la jeune fille rejette sans cesse les directives du photographe : « [...] Elle] le laissait faire mais n'obéissait jamais lorsqu'il s'aventurait à lui demander : "Lève la tête, regarde-moi, reste debout..." » (*Shérazade*, p.141). Shérazade ira aussi à l'encontre de la fétichisation de son image lorsqu'elle se mettra à déchirer systématiquement les photos collectionnées avec soin par Julien en proclamant : « Je ne suis pas une odalisque » (*Shérazade*, p.197).

Outre le discours entourant le passé historique français au sujet de la colonisation de l'Algérie, celui de l'orientalisme proposé par Edward Saïd prend une place centrale dans l'évolution du texte à l'étude. Nous employons le terme « orientalisme » pour évoquer le courant artistique du XIX^e siècle mais aussi pour rendre compte de la pensée de Saïd en matière d'analyse discursive du rapport entre l'Orient et l'Occident. Margaret Majumbar résume en quelques lignes la pensée de l'auteur à partir de la relation entre l'orientalisme et l'entreprise coloniale :

Le propre de l'orientalisme [il est question du courant artistique] était de poser l'Orient en objet du regard occidental ; c'est l'Orient vu du dehors par l'Occidental [...]. Le texte orientaliste type suppose donc, de la part de cet Occidental, un voyage en Orient – voyage qui suppose à son tour toute l'entreprise impérialiste du colonisateur¹³.

Dans *Shérazade*, les odalisques en peinture ne sont pas le seul mode d'expression reconduisant les clichés et les stéréotypes sur l'Orient. Le monde de la mode et des autres métiers de la représentation (comme la publicité, centralisée à Paris) émettent d'une façon plus contemporaine un discours réducteur sur l'Orient. Nous n'avons qu'à nous rappeler la campagne de publicité des aliments Saupiquet dans les années

¹³ Margaret A. MAJUMBAR, « Salman Rushdie ou la fin de l'orientalisme » dans *Littérature des immigrations 2 : Exils croisés*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 177.

1980 pour le couscous aux légumes, reconduisant les clichés d'un Orient où règnent sultans, chameaux et danseuses du ventre. Le même procédé est employé pour le chocolat en poudre Banania, qui fit du tirailleur sénégalais souriant sur les boîtes un « cultural icon branded with the same intensity into the minds of white and black French and Francophone people¹⁴ ». Ce type de clichés, reconduits dans les publicités de l'époque, sont ridiculisés notamment dans *Shérazade*, lorsque Julien propose à la jeune fugueuse - pour le film qu'il veut faire avec elle – de tourner dans une serre exotique de la ville :

- C'est tellement beau qu'on voit ça tout le temps dans les pubs de mode, les boutiques ou les films publicitaires genre Club Méditerranée couleur locale... [...]
- Tu penses cent ans en arrière, alors bien sûr... (*Shérazade*, p.191)

Comme le montre ce bref extrait, *Shérazade* ne supporte pas les conceptions orientalistes véhiculées par le monde des médias, qu'elle considère comme obsolètes et stériles.

La capitale agit aussi comme un agent centralisateur dictant les codes en vigueur dans le monde de la mode. Le milieu n'est pas non plus sans avis sur les descendants de l'immigration, qui y sont décrits comme de « jeunes excentriques, insolents et séducteurs, nés pour la plupart dans le béton des blocs de banlieue [...] » (*Shérazade*, p.109). C'est dans ce contexte que *Shérazade* s'amusera à faire des photos avec Zouzou et France, deux collègues d'origine tunisienne et antillaise. Les

¹⁴ Notre traduction : [l'icône culturelle ayant marqué avec autant d'intensité l'esprit des Français et des francophones, qu'ils soient Noirs ou Blancs.]
Mireille Rosello, *Declining the Stereotype*, p. 5.

trois filles sont repérées par un photographe lors d'une soirée parisienne, dans un décor reproduisant les divers éléments associés aux pays du Sud de la Méditerranée:

Elles s'étaient assises sur les coussins soyeux disposés autour du palmier central, un vrai palmier à larges palmes très vertes, sans dattes, il s'ouvrait vers les balcons intérieurs de la loggia qui faisait le tour d'une immense pièce carrée, comme dans une cour mauresque. (*Shérazade*, p.116)

L'absence de dattes dans le palmier peut, dans une certaine mesure, traduire la stérilité du décor et insister sur son aspect factice. Les trois filles, conscientes de cet environnement et de l'attention qui se dessine autour d'elles, jouent le jeu et deviennent le centre d'un spectacle improvisé au milieu des autres invités qui « les regardaient [...] formaient un cercle aussi dense que ceux de l'esplanade de Beaubourg autour des tambours africains ou marocains [...] » (*Shérazade*, p.116). Ce passage du texte montre bien le regard porté sur l'Étranger, perçu comme un objet de curiosité et de convoitise. D'un autre point de vue, la scène permet un renversement des rôles, posant les spectateurs – déjà aliénés par les clichés associés à la bourgeoisie parisienne – comme des individus primitifs et aliénés quand l'un d'eux « fit remarquer qu'ils avaient l'air de touristes ou de provinciaux en goguette » (*Shérazade*, p.116). Les trois jeunes filles se prêtent ainsi à la mascarade pour, plus tard, pousser le jeu à son extrême, lorsqu'on leur propose beaucoup d'argent en échange d'une séance de photographies osées dans un décor rappelant la jungle :

France et Shérazade étaient prêtes, l'une tigrée en jaune et noire à rayures régulières [...] l'autre zébrée en blanc et noir à rayures irrégulières et en short ultra-court, elles avaient des bas résille noirs, les épaules dégagées, les cheveux ébouriffés en crinière [...] (*Shérazade*, p.146)

Le tableau de ces trois jeunes femmes, représentées comme de simples objets sexuels, sans rappeler le caractère bestial de la scène, en vient à reproduire l'image des

odalisques, auxquelles on associe « la lascivité, la séduction des femmes orientales » (*Shérazade*, p.182).

Revenons à la définition de l'orientalisme de Said, qui évoque le questionnement du discours occidental sur l'Orient, en le déconstruisant sur tous ses aspects. Bien qu'il propose des points fondamentaux au sujet de la compréhension du rapport Orient-Occident, on lui a souvent reproché de ne produire à son tour qu'un discours, une vision binaire de la réalité¹⁵. Shérazade s'oppose certes à la représentation issue du discours hégémonique sur la femme orientale, mais de façon clairement plus nuancée. Anne Donadey présente deux moyens de résistance employés par les groupes ayant – tout comme Shérazade et la communauté qu'elle représente – été assujettis à la domination d'une idéologie hégémonique. La première consiste en la négation totale du discours dominant en vue de glorifier l'identité du sujet colonisé¹⁶, qui puise sa source dans la nostalgie et l'idéalisation du monde avant la domination. Ce moyen de résistance présente cependant ses limites, dans la mesure où il ne constitue que le négatif du discours à l'origine de la résistance. Cette vision manichéenne du monde n'est pas celle véhiculée dans les récits de la fugue sebarriens, qui représentent un monde, un discours basé sur le croisement, l'échange, et la réappropriation. Donadey suggère aussi la subversion du discours dominant plutôt que sa négation pure et simple :

The other strategy of resistance involves the realization that the hegemonic dominant uses its power to enforce what gets transmitted and what gets

¹⁵ Un peu à la manière des discours issus de la colonisation et de l'esclavage en Afrique comme celui de la Négritude. Voir à ce propos Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme, suivi de Discours sur la Négritude*, Paris, Présence africaine, 2004 (1955), 92 p.

¹⁶ Anne DONADEY, *op. cit.*, p. 117.

forgotten. This hegemonic discourse can be subverted, but not ignored. Therefore, this strategy, which is more historical than mythological, involves *reappropriation*. Instead of creating new myths, it exposes the old ones for what they are: ideological constructs and not objective truths.¹⁷

Shérazade est tout à fait consciente du regard qui tente de la réduire à un objet de curiosité et de convoitise. Elle ne personnifie cependant pas le cheval de bataille qui s'élèvera contre les constructions orientalistes ; la jeune fille s'approprie plutôt le discours, le façonne selon sa vision personnelle du monde. La relation qu'elle entretient avec Julien dépasse aussi celle de la muse et de l'artiste. Un véritable échange culturel s'opère entre les deux amants : Julien apprend à Shérazade l'arabe classique – l'arabe de l'école – alors qu'elle lui transmet « des histoires populaires algériennes qu'il ne connaissait pas » (*Shérazade*, p.139). Plus qu'un objet de regard et de représentations, Shérazade fait figure de pont entre l'Algérie que Julien a quittée jeune et ses connaissances « académiques », accumulées à travers l'étude de l'arabe et de la peinture orientaliste. Le recours aux images orientalistes dans le récit de *Shérazade* vise, dans un premier temps, à désamorcer le discours hégémonique. Shérazade, comme l'indique Karina Eileraas,

does not oppose Orientalist imagery, but simultaneously integrates and destabilizes its embedded fantasies of female identity. By so doing, [Shérazade] interweaves complicity and resistance, and dis-members the Oriental gaze.¹⁸

¹⁷ Notre traduction : [L'autre stratégie de résistance implique la prise de conscience de l'usage de l'entité hégémonique dans la sélection de ce qui se transmet et de ce qui est oublié par les voix officielles. Ce discours hégémonique peut être subverti, mais pas ignoré. Ainsi, cette stratégie, plus historique que mythologique, commande la *réappropriation*. Plutôt que de créer de nouveaux mythes, la réappropriation expose les mythes existants pour ce qu'ils sont, à savoir des constructions idéologiques plutôt que des vérités objectives.] *Ibid.*, p. 118.

¹⁸ Notre traduction : [ne s'oppose pas à l'imagerie orientaliste mais intègre et déstabilise simultanément les fantasmes en lien avec l'identité féminine. Ce faisant, [Shérazade] joint complicité et résistance, pour déconstruire le regard oriental.] Karine EILERAAS, *op. cit.*, p. 38.

La fugueuse n'est pas, comme on a pu le voir en début de chapitre, prisonnière du regard colonial, et va même jusqu'à user de cette ambiguïté pour contrôler la portée de sa propre image.

Shérazade ainsi que Zouzou et France ne sont pas posées comme des victimes de ce système sémantique dans la narration. Bien qu'elles adoptent les codes du milieu, les trois jeunes filles sont conscientes du regard de l'Autre, l'adoptent en vue de le déconstruire, de renverser les rôles. Tel est le cas lorsque le photographe qui les avait remarquées se trouve pris à son propre jeu lorsque les trois acolytes renversent la vapeur en présentant les armes qu'elles avaient jusqu'alors dissimulées. Elles en viennent même à citer la loi pour renforcer leur pouvoir sur l'homme médusé : « Si vous ouvrez votre gueule on porte plainte pour incitation à la prostitution, proxénétisme caractérisé, on a des preuves [...] » (*Shérazade*, p.149). Lors de la soirée où elles sont remarquées, Shérazade s'attaque à un autre photographe qui tentait de prendre quelques clichés et casse son appareil, procédant ainsi à une castration symbolique et à la prise de contrôle de sa féminité.

À partir de cette prise de contrôle sur sa propre image, Shérazade contribue à la constitution d'un orientalisme nouveau et permet de revisiter les rapports entre les descendants de l'immigration et le territoire qui les a vus grandir. Un premier glissement vers cette vision se manifeste lorsque Julien lit à Shérazade un passage de *Voyage pittoresque en Algérie* de Théophile Gautier, paru en 1845 :

« Nous croyons avoir conquis Alger, et c'est Alger qui nous a conquis. Nos femmes portent déjà des écharpes tramées d'or, bariolées de mille couleurs qui ont servi aux esclaves du harem, nos jeunes gens adoptent le burnous en poil de chameau. Pour peu que cela continue, dans quelques temps d'ici, la

France sera mahométane et nous verrons s'arrondir, sur nos villes, le dôme blanc des mosquées, et les minarets se mêler aux clochers, comme en Espagne au temps des Mores... » (*Shérazade*, p.182-183)

Gautier anticipe une France contemporaine imprégnée de la culture du colonisé que représente la capitale algérienne. L'émission compulsive des stéréotypes sur l'Orient en serait venue – selon les prédictions de Gautier – à changer complètement le paysage culturel parisien, qui se serait pris à son propre jeu, en adoptant les signes culturels qu'il prête à l'Oriental. Dans le récit de Sebbar, les vestiges du discours orientaliste se régénèrent aussi dans un nouveau discours que Laronde définira comme le néo-orientalisme :

Il m'est possible de fondre les deux aspects du discours orientaliste (classique, moderne) en un seul, que j'appelle l'orientalisme classique (celui généré par l'Occidental) et de l'opposer au néo-orientalisme, quand les bases du discours sont modifiées du fait que le discours est généré par l'Oriental en position interne à l'Occident¹⁹.

Shérazade se complaît ainsi dans la perception occidentale tout en exerçant un contrôle sur son image. De ce fait, la jeune fugueuse ne reproduit pas totalement les discours idéologiques issus de l'orientalisme classique énoncé par Said ou du discours social français sur les jeunes d'origine maghrébine. Shérazade, en personnifiant l'image d'une « odalisque en fuite », s'écarte de cette représentation manichéenne du rapport de l'Orient à l'Occident. Le prénom même de la jeune fille représente cette situation ; dans le troisième tome, la jeune fille rencontre une Libanaise qui déplore le fait qu'elle se soit débarrassée du « h » de son prénom, qui constitue la « syllabe la plus suave, la plus orientale de son prénom » (*Fou*, p.164). Là où Donadey voit en cette omission phonétique « the perfect metaphor for France's

¹⁹ Michel LARONDE, *op. cit.*, p. 183-184.

assimilation policy with regard to immigrants²⁰ », nous voyons un compromis entre culture orientale et occidentale, à partir duquel Shérazade symbolise le croisement des deux espaces idéologisés.

La définition de l'identité ne peut donc être réduite à une série de références extérieures comme dans la conception occidentale de l'Étranger proposée par Said. Les fugueurs parviennent à inverser les rôles, permettant de questionner l'autorité exercée par le discours hégémonique. La mise en images d'une mémoire collective et personnelle, et de l'identité propre à Shérazade nous permet de dénoter la porosité identitaire dont s'investissent les fugueurs. Constituée d'échanges entre la culture française et celle héritée des parents, elle demeure, selon Christiane Albert « indissociable de la découverte de l'altérité vécue comme un exil intérieur doublé de son corollaire qui est le désir d'intégration et d'enracinement²¹. » Mohamed et Shérazade, de par leur bagage identitaire, engendrent les questionnements inhérents à la perception de l'Autre sur l'Étranger à partir de l'examen des divers discours présents dans le tissu social.

²⁰ Notre traduction : [la métaphore parfaite des politiques d'assimilation françaises au sujet des immigrants] Anne Donadey, *op. cit.*, p. 132.

²¹ Christine ALBERT, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 113.

Chapitre II : Rencontre de l'altérité ; ruptures et repères

L'objectif de ce chapitre est de montrer en quoi la fugue entraîne la prise de conscience du regard de l'Autre chez les jeunes protagonistes. Les fugeurs font l'objet de l'étude minutieuse des différents personnages présents dans les textes, qui à leur tour représentent chacun des discours bien distincts. On tente de les définir selon les stéréotypes composant l'imagerie orientale (et extrême-orientale dans le cas de Mohamed), sans compter ceux qui circulent au sujet des jeunes de la banlieue.

Le thème du visuel est central dans l'écriture de Sebbar, qui s'apparente à une écriture « [...] de l'observation, d'un regard en sentinelle qui scrute l'univers de l'autre qu'elle élit¹ ». Ainsi, nous nous intéresserons en premier lieu aux différents positionnements du regard à partir des rapports qu'entretiennent les personnages centraux avec ceux qu'ils côtoient au gré de leurs déambulations. Il sera question en second lieu de la mouvance des frontières identitaires propres aux fugeurs à l'étude, qui gèrent leur identité en fonction des situations dans lesquels ils se retrouvent.

a) Jeux de regard

Christiane Chaulet-Achour évoque l'idée de « vision du dehors » pour définir l'écriture de Sebbar, fortement marquée par une volonté de dire et de décrire sans compromettre la voix narrative dans une implication plus intime². Le thème du visuel, central dans les textes de Sebbar, sert le motif de la quête de soi par la prise de

¹ Christiane CHAULET-ACHOUR, « La position de l'observatrice : Étude de la photographie chez Leïla Sebbar dans *Leïla Sebbar*, sous la direction de Michel Laronde, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 123.

² *Idem*.

conscience du regard de l'Autre. Cet Autre, comme le souligne Sartre, est l'élément inhérent à la définition de soi, qui n'est possible qu'à partir du regard d'autrui :

Et lorsque je pose naïvement qu'il est possible que je sois, sans m'en rendre compte, un être objectif, je suppose implicitement par là même l'existence d'autrui, car comment serais-je objet si ce n'est pour un sujet ? Ainsi autrui est d'abord pour moi l'être pour qui je suis objet, c'est à dire l'être *par qui* je gagne mon objectivité. [...] Et dans l'épreuve du regard, en m'éprouvant comme objectivité non révélée, j'éprouve directement et avec mon être l'insaisissable subjectivité d'autrui.³

Sartre évoque le rapport d'interdépendance entre l'objet et le sujet du regard. Il est, selon lui, impossible de se proclamer « sujet », de s'auto-identifier sans l'existence de l'Autre. La fugue, pour Mohamed et Shérazade, permettrait dans un premier temps cette conscientisation, posant l'Autre comme celui qui trace les limites de l'identité. Il est cependant aisé de constater que le rapport des protagonistes aux autres personnages dans les récits étudiés dépasse rapidement ce simple cadre.

Reprenons d'abord l'idée d'« objet » pour déterminer le rapport à établir entre la fugue et les jeux de regard. Les traits exotiques des adolescents mis en scène traduisent d'abord leur altérité face aux personnages qu'ils croisent au fil de leurs rencontres. Mohamed surprend par la combinaison des cheveux frisés et des yeux bridés : « Mohamed était le seul à avoir des cheveux si noirs et si bouclés, le seul des sept enfants à avoir les yeux si bridés, les yeux de sa grand-mère du Vietnam, Minh » (*Chinois*, p.37). Cette étrangeté est aussi illustrée par la discordance des traits caractéristiques du jeune garçon : Le mélange des traits asiatiques et maghrébins étonne, comme il en est question au moment où Mohamed est interpellé par des vieux ouvriers dans un café de la ville :

³ Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976, p. 309-310.

- Comment tu t'appelles?

- Mohamed. [...]

Momo comprit, aux mimiques des hommes qu'ils s'étonnaient de ses yeux. Il dit :

- Ma grand-mère paternelle vient de loin. (*Chinois*, p164)

L'aspect inusité du jeune garçon n'est cependant pas considéré comme un repoussoir pour les vieux habitués du café. Un lien se tisse entre les hommes et le garçon, bien que « cet enfant-là » ne corresponde pas à l'image qu'ils s'en étaient initialement fait. Les ouvriers ont d'ailleurs commencé à s'intéresser à lui au moment où celui-ci exprime le désir de manger de la galette. La galette symbolise le vieux pays, le « bled », d'où la surprise des hommes au moment où ils étudient le visage du jeune garçon. Mohamed personnifie les mélanges et les croisements issus de la colonisation française, tout en faisant référence à la guerre d'Indochine, à laquelle beaucoup de Maghrébins ont participé au nom de la France. Les hommes du café se rappellent d'ailleurs

[...] un village oranais et même un quartier d'Oran où les enfants ressemblaient à cet enfant-là. [...] Des Algériens qui avaient fait la guerre d'Indochine étaient revenus en Algérie, dans leur région natale avec des femmes vietnamiennes. Ils avaient eu des enfants aux prénoms asiatiques ou algériens qui parlaient l'arabe et le français comme tous les enfants algériens. (*Chinois*, p. 164)

Le double mouvement d'identification (le jeune s'intéresse à leurs histoires et partagent avec eux quelques traits culturels) et de dissociation (puisqu'il n'est le fils d'aucun d'eux), permet quand même au jeune adolescent de faire corps avec ces hommes, ses amis « qu'il connaît depuis qu'il a quitté la maison de sa mère » (*Chinois*, p.162). Le même scénario se présente lorsqu'il se met à fréquenter le bistro *Kader et Simone*, appartenant à un couple dont les enfants sont aussi « des *croisés*

[...] ou des *coupés* » (*Chinois*, p. 120), symbole de l'union de la France et de l'Algérie. Simone, la tenancière du bistro, le prend tout de suite sous son aile, se substituant à la figure maternelle que le jeune garçon a laissée derrière lui. La part d'étrangeté dont le jeune garçon est investi ne l'empêche donc pas d'évoluer dans un monde marqué par la diversité culturelle mais aussi par la xénophobie et la peur de l'Autre.

Dans le cas de Shérazade, c'est la couleur de ses yeux qui engendre le questionnement sur son identité. Ses yeux verts ne correspondent pas au type « oriental » dont la jeune fille est investie, comme il est en question dans le deuxième tome de la trilogie, lorsque Gilles, le routier, la surprend endormie dans son camion et imagine la couleur de ses yeux : « On voit mal sa bouche renflée à cause de la position du visage sur le skaï du siège molletonné. Elle a de longues paupières bistre, orientales. Ses yeux seront noirs » (*Carnets*, p.13). Le discours rapporté du camionneur est marqué par ce décret à propos de la couleur des yeux ; l'homme se base ici sur leur forme « orientale », pour déduire systématiquement qu'ils seront noirs. Dans le premier tome, les yeux verts de la jeune fille captent dès les premières pages l'attention de Julien, qui décide d'aborder Shérazade en lui faisant remarquer sa ressemblance avec Aziyadé, l'odalisque turque : « Elle avait des yeux verts, comme vous » (*Shérazade*, p.10). Il apparaît clair que les fugueurs ne correspondent donc pas aux présomptions de ceux qui les regardent. L'association entre les traits physiologiques et l'origine géographique faite par les autres est remise en question, sème le doute. Mohamed et Shérazade deviennent des objets de curiosité, constituent une sorte d'aberration au sein de la norme. Ils deviennent, à un moment ou un autre

de la narration, objet du regard ; ils sont étudiés par les autres personnages, qui voient en eux les signes d'une culture lointaine et mystérieuse.

Au-delà de leur apparence physique inusitée, les fugueurs sont aussi posés comme objets du regard face à la loi, puisque leur fugue se fait dans l'illégalité. Le titre même du roman, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* fait référence au signalement de la disparition de la jeune fille par son père. Mohamed, quant à lui, est recherché par l'inspecteur Laruel dans le cadre de *L'affaire des jardins ouvriers* (la police est à la recherche d'un jeune ayant élu domicile dans les jardins de la cité) et par une milice de voisins racistes qui tente de régler le problème d'eux-mêmes. Michel Foucault, ayant développé la dynamique du regard dans le rapport hiérarchique du pouvoir étatique sur ses concitoyens, soutient que :

L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard ; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui il s'applique⁴.

La projection du *Panopticon*⁵ dans sa pensée des relations entre le Pouvoir et le public nous permet aussi de nous interroger sur la notion du regard que pose la loi sur les jeunes fugueurs. La configuration de l'espace urbain dans lequel les jeunes évoluent emprunte, selon Laronde, le modèle panoptique proposé par Foucault :

La figure architecturale du Panopticon a pour principe une tour centrale ouverte sur des bâtiments périphériques percés de fenêtres de part et d'autre [...] dans l'axe de l'œil central (la tour), et qui permettent au *Regard* produit par l'œil central d'être centrifuge, donc de s'exercer sur la périphérie; mais la tour étant protégée du regard externe [...], le regard excentré ne peut en

⁴ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 201.

⁵ Terme que l'on doit au philosophe britannique Jeremy Bentham. *Le Panopticon*, qu'il publie en 1791, présente sa vision de la prison où règne la visibilité absolue, dans laquelle un seul homme est en mesure d'observer tout les autres sans être vu.

contrepartie être centripète, ne peut donc s'exercer de la périphérie (l'anneau) vers le centre (la tour)⁶.

L'aménagement concentrique de l'espace parisien - sans compter le profilage racial à la source de nombreux contrôles d'identité engendrés par les forces de l'ordre – adopte en tout point la vision décrite par Foucault. Il est cependant clair que les fugueurs ne se soumettent pas à cette position du regard panoptique et qu'ils renversent les rôles en échappant constamment à celui-ci. Puisque l'issue des romans nous permet de constater que les fugueurs sont toujours en cavale, nous estimons en effet que les jeux de regard dans les récits sebarriens présentent un rapport beaucoup plus dynamique. Comme le souligne Azouz Begag, la visibilité de l'Étranger dans l'espace urbain est une caractéristique fondamentale du vécu de la migration⁷. L'Étranger y est perçu comme un agent perturbateur qui n'inspire pas la confiance, provoquant ainsi chez celui qui le regarde l'inconfort et l'inquiétude. Kristeva note cependant que l'Autre, celui duquel on semble se dissocier sur tous les points, constitue

la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés [...]⁸

Tel est le cas notamment pour Laruel, qui, à force d'accumuler les traces du jeune délinquant, se surprendra à s'identifier à celui-ci. L'inspecteur exprime dès les

⁶ Michel Laronde, *op. cit.*, p. 95.

⁷ Azouz BEGAG et Abdellatif Chaouite, *Écarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990, p. 55.

⁸ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* ; cité par Jean-Louis Hippolyte dans « Storytelling of the Run in Leïla Sebbar's *Shérazade* », dans *Maghrebian Mosaic : A Literature in Transition*, sous la direction de Mildred Mortimer, Boulder, Lynne Reinner, 2001, p. 294.

premières pages du roman son envie de voir celui qui a élu domicile dans les jardins en périphérie de la métropole : « - Génial... votre sauvage est génial. Si vous le retrouvez vivant, je veux le voir, absolument » (*Chinois*, p.14). Mohamed échappe systématiquement à l'identification, brouille les pistes par l'accumulation d'objets appartenant à plus d'une culture. Lorsque le policier croit avoir affaire à un Arabe, – après avoir retrouvé des inscriptions en arabe dans la petite cabane des jardins – l'inspecteur se retrouve à faire l'examen de son propre passé, en se remémorant le temps qu'il a passé en Algérie durant la guerre et la femme qu'il a dû quitter. La description du personnage dans le corps du roman laisse aussi supposer que l'inspecteur se marginalise au sein de son équipe ; il travaille seul et ne s'identifie pas à ses lieutenants Bonin et Mercier, décrits avec beaucoup moins de profondeur dans le roman. Le lien unissant Laruel à Mohamed est indéniable et vient appuyer la pensée de Kristeva au sujet de la place de l'Autre dans la construction individuelle de l'identité.

Dans un autre ordre d'idées, la milice organisée par les voisins xénophobes ne parvient pas à traquer le jeune fugueur qui, conscient de leurs efforts acharnés pour le rattraper, inverse les rôles en se mettant à observer les habitants du quartier. C'est ainsi qu'il fera la connaissance de Myra, une jeune croisée comme lui, qui ne verra jamais celui avec qui elle entretiendra une correspondance. La dynamique observant/observé fonctionne à contre-sens dans le récit de Mohamed ; elle constitue, comme le souligne Laronde, une forme de résistance face aux constructions

institutionnelles, posant le fugueur comme un *infiltrateur*⁹ capable de questionner les instances discursives qui tentent de l'enfermer (autant au sens propre qu'au sens figuré) et de le régulariser face à la loi.

Shérazade échappe au regard de la loi non pas en dissimulant son existence comme le fait Mohamed. La jeune fille use de l'ambiguïté de son identité pour déjouer les différents systèmes qui tentent de la soumettre à l'autorité paternelle qu'elle a quittée en fuguant. Contrairement à Mohamed, Shérazade n'est pas issue de deux cultures distinctes, puisque son père et sa mère sont tous deux originaires de l'Algérie. Elle joue plutôt sur son identité en substituant son prénom à d'autres, marqués par leur consonance occidentale, de manière à se fondre dans la masse. La fiche signalétique « brune, les yeux verts » ainsi que le prénom mythique font de la jeune fille une cible facile pour ceux qui sont à sa recherche. Elle se procure donc une fausse carte d'identité pour se permettre de circuler librement, que ce soit à Paris ou à l'extérieur de la ville : « J'ai pas encore ma fausse carte d'identité [...] Rosa, je m'appellerai Rosa Mire, étudiante en psycho, née à Paris XIV^e, 18 ans, je serai majeure, tu comprends. » (*Shérazade*, p.171). Toujours selon Laronde, l'émission de la fausse carte d'identité peut dépasser le champ politico-légal pour entrer dans le champ culturel et psychologique¹⁰. Cette avenue nous intéresse particulièrement dans l'étude de la fugue car l'action entreprise par Shérazade nous permet de constater l'influence de l'Autre dans la définition de soi ; dans le but de conserver un statut « régulier » aux yeux de la loi et des individus qu'elle rencontre au gré de ses

⁹ Michel Laronde, *loc. cit.*, p. 65.

¹⁰ *Id.*, *Autour du roman beur*, p. 116.

errances, la jeune fille doit se convertir : Camille ou « Rosa, ça dépend avec qui je suis » (*Shérazade*, p.171). La jeune fille use de ses traits, caractéristiques aux Berbères (yeux et peau clairs) et s'apparentant aux traits occidentaux en plus de se vêtir d'un prénom d'origine européenne.

Pour revenir au paradigme observant/observé, un habile procédé est mis en place par la fugueuse qui, en adoptant les codes d'identification du pouvoir dominant, réussit à s'y infiltrer pour inverser la dynamique et « prendre l'initiative de saper les mécanismes de la chaîne du pouvoir, d'en détruire le fonctionnement unilatéral¹¹ ». Le regard de l'Autre, celui du pouvoir, ainsi que les stéréotypes culturels sont dépassés par ce jeu sur l'identité. Pour Mohamed, la prise de conscience de son altérité n'est pas non plus perçue comme un désavantage mais bien comme une opportunité de faire entendre sa voix, de refuser le pouvoir déterminant des forces de l'ordre ou de la voix coloniale, encore très présente dans la France des années 1980. Mohamed refuse le regard de l'Autre en plus d'inverser les rôles pour devenir celui qui observe. Shérazade se complait dans ce rapport d'observant/observée pour tromper les instances légales et circuler librement dans Paris, à travers la France et le reste du monde. L'identité des fugueurs est vécue comme « une configuration à géométrie variable, pourvue de repères peu stables qu'il[s] active[nt] successivement selon le contexte¹² », de laquelle résulte une incapacité pour l'Autre de les définir intégralement.

¹¹ Michel LARONDE, *op. cit.*, p. 117.

¹² Christiane ALBERT, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, p. 125.

b) L'identité plurielle : entre assimilation et intégrité

L'intérêt principal de la présente étude consiste en cette prise de conscience d'une identité à la fois en décalage et en harmonie avec le milieu dans lequel elle évolue. Cette réalité, illustrée par la composition des personnages de Mohamed et de Shérazade, vient appuyer le rapport ambivalent qu'entretiennent les enfants de l'immigration avec la culture des parents et celle qu'ils acquièrent à l'extérieur du foyer familial. Il est inévitable de comparer les jeunes fugueurs de Sebbar aux protagonistes des romans beurs de l'époque. Bien que nous voulions nous distancier de ce terme pour définir l'écriture de Sebbar, il demeure que les récits qu'elle propose écrivent la vie de ces jeunes. Comment alors penser le rapport à soi chez les Beurs dans la littérature de l'époque? Habiba Sebkhî, dans une étude sur la littérature beur et son contexte d'écriture, s'interroge à ce sujet :

Si les parents n'avaient pas été analphabètes, aurait-il été possible au Beur d'écrire son histoire et celle des siens avec « aussi peu de pudeur »? [...] Le Beur aurait-il pu ainsi mettre en « vitrine » le malaise de ses origines, sa honte (et sa honte d'avoir eu honte), sa misère et surtout celle de ses parents¹³?

Nous insisterons ici sur l'évocation du « malaise des origines » pour décrire le vécu des jeunes protagonistes, malaise qui réside dans l'aliénation mais aussi dans le rejet du sujet beur par un discours social centré sur l'unité identitaire, celui de *la France aux Français*¹⁴.

¹³ Habiba SEBKHI, « Une littérature naturelle : le cas de la littérature beur », *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1^o semestre 1999, p. 38.

¹⁴ Le slogan popularisé dans les cercles xénophobes représente en tout point « le dégoût viscéral de côtoyer des gens dont le physique et les mœurs sont différents » Marc Angenot, 1889 : *Un état du discours social*, p. 261.

Quelle est alors la place des jeunes issus de l'immigration au sein d'un système niant la légitimité de leur existence? Laura Reeck évoque les principes d'*intégration* et d'*intégrité* pour parler d'échec ou de réussite au sein de la société dans laquelle les jeunes Beurs évoluent. L'intégration aurait pour conséquence l'« échec se produi[sant] souvent au moment où les protagonistes tentent de faire corps avec le monde social les entourant¹⁵ ». Dans *Shérazade*, le personnage de Basile illustre cette réalité d'une façon particulière ; au lieu de se conformer aux codes identitaires français, il se plie aux stéréotypes issus du discours racial sur le Noir. Le jeune Antillais, abonné aux soirées sélectes parisiennes, se prend au jeu de la représentation en se faisant passer pour « Louis ou Bob : [...] Comme Armstrong ou comme Marley... » (*Shérazade*, p.54). Il se complait ainsi dans le cliché du musicien noir auquel l'associent les femmes qui le draguent. S'opère alors le procédé d'intégration au moment où le jeune homme tente de correspondre à l'image réductrice que l'on se fait de lui, dans l'espoir de goûter à la vie luxueuse du gratin parisien. Basile joue la comédie et n'hésite pas à reproduire les clichés que l'on prête aux hommes noirs. Mireille Rosello, dans son étude des stéréotypes circulant en France au sujet des Arabes et des Noirs, fait la remarque suivante :

Now French citizens of North African origin see their identity imagined and projected onto imaginary and real screens as a list of stereotypical features (a look, an accent, a predictable behaviour, certain sets of beliefs).¹⁶

¹⁵ Laura REECK, « De l'échec à la réussite dans le bildungsroman beur », p. 79.

¹⁶ Notre traduction : [Désormais, les citoyens français en provenance de l'Afrique du Nord voient leur identité réduite à une liste de caractéristiques (un style, un accent, un comportement prévisible, un certain ensemble de croyances)]
Mireille ROSELLO, *op. cit.*, p. 41.

Bien que Rosello explique dans ce cas précis la représentation du sujet maghrébin dans l'imaginaire français, la situation qu'elle décrit s'apparente tout aussi bien au *dandy antillais* qu'incarne Basile, qui, conscient de cette imagerie, épouse le stéréotype en lien avec la couleur de sa peau dans le but d'accumuler des conquêtes (blanches). « [L]a satisfaction de dominer l'Européenne [...] pimentée d'un certain goût d'orgueilleuse revanche ¹⁷ » expliquerait, selon Frantz Fanon, la liaison qu'entreprendrait l'homme noir avec la femme blanche. Cet acte constituerait symboliquement la victoire du Noir sur le Blanc, mais plus globalement celle du colonisé sur le colon, comme c'est le cas plus loin lorsque Basile rappelle les paroles d'un jeune squatteur d'origine maghrébine qui « nique les Françaises, [mais ne] touche pas aux Arabes [qu'il] laisse pucelles pour le mariage [...] » (*Shérazade*, p. 73). Cette tentative d'intégration – initialement entreprise dans le but de dominer l'Autre – devient rapidement aliénation lorsque Basile, logé par sa dernière conquête dans un hôtel luxueux, se retrouve nez à nez avec « une jeune Antillaise avec tablier blanc de rigueur, la coiffe blanche sur ses cheveux défrisés, jupe noire, [...] qui ne baissait pas les yeux » (*Shérazade*, p.54). Basile fait ainsi face à une double aliénation : celle engendrée par son assimilation du stéréotype sur le Noir musicien et celle dont découle l'occidentalisation de la jeune antillaise qui lui renvoie sa propre image.

L'aliénation peut aussi s'observer à partir du procédé inverse ; au lieu de s'identifier au stéréotype que l'Autre lui prête, l'Étranger joue sur la perception de son identité pour mieux la dissimuler et se fondre dans la masse. *L'invisibilisation*

¹⁷ Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 56.

proposée par le sociologue et auteur beur Azouz Begag qui, en suivant la dynamique contraire, commande de « se cacher un peu plus¹⁸ », constitue une autre stratégie d'intégration. Begag fait état de cette réalité dans ses propres romans, notamment dans *Béni ou le paradis privé* où le personnage central refuse son prénom arabe au profit d'un prénom plus occidental :

Je déteste qu'on m'appelle Ben Abdallah, même si c'est le nom de mon ancêtre mort du typhus à Sétif au début du siècle. [...] Mais j'aime surtout qu'on m'appelle Béni, parce que là, on voit pas que je suis Arabe. Pas comme Ben Abdallah que je suis obligé de porter comme une djellaba toute la journée en classe¹⁹.

On remarque aussi cette tendance dans *Le Chinois vert d'Afrique*, où l'on apprend à travers le discours rapporté de Malika, une jeune ouvreuse de cinéma kabyle, qu'elle se fait appeler Mimi pour faire « croire à des garçons qui la sortaient en boîte, des Français, qu'elle était française, peut-être qu'ils n'auraient pas payé, c'est ce qu'elle avait pensé, si elle avait raconté sa vie » (*Chinois*, p.54). Dans le cas de Malika, dissimuler la nature de ses origines au profit de l'image occidentale semble être le seul moyen de correspondre à l'image homogénéisée de la société dans laquelle elle évolue. Affirmer sa différence conduirait au rejet simple, ou au manque de considération de la part de l'Autre. Le discours réducteur sur les descendants de l'immigration est reconduit par les jeunes eux-mêmes, conscients de la perception de l'Autre et de la place qui leur est assignée dans le tissu social. Pour ces jeunes, comme le souligne Laronde, « l'Autre est donc le support de [l'] identité

¹⁸ Azouz BEGAG et Abdellatif Chaouite, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹ Azouz BEGAG, *Béni ou le paradis privé*, Paris, Seuil, 1989, p. 40.

individuelle ; mais il en est aussi la raison d'être : j'énonce mon identité pour l'Autre, non pour moi-même²⁰ ».

En est-il de même pour tous les jeunes de la banlieue présentés dans les romans de Sebbar? La représentation de soi dans l'espace social n'est pas toujours teintée de ce malaise identitaire associé à la génération issue de l'immigration. Pour Mohamed et Shérazade par exemple, les délimitations de l'identité imposées par le discours social ne constituent pas un frein à leur quête d'affranchissement. Au contraire, les fugueurs brouillent les pistes afin d'échapper à la catégorisation. L'image de soi projetée dans le monde devient ainsi illisible, impossible à déchiffrer²¹. Dans le cas du *Chinois vert d'Afrique*, il est en effet impossible pour l'inspecteur Laruel de connaître les origines de celui qu'il tente de traquer. Il associera à Mohamed plusieurs surnoms au fil des découvertes d'objets autour de la cabane dans les jardins ; *Sauvage, Indien, Samourai, Zoulou, Arabe, Chinetoque*, les qualificatifs sont multiples pour désigner le jeune fugueur, mais aucun ne semble satisfaire l'inspecteur. L'étalage des appellations de Laruel nous oblige évidemment à nous pencher sur cette action de dichotomisation, basée sur la nature des objets qui appartiennent au fugueur. La spéculation en lien avec la définition de Mohamed par les forces de l'ordre marque justement cette opacité identitaire, inhérente au jeune garçon. Le fait que Mohamed appartienne à plus d'une culture ne semble pas effleurer l'esprit des policiers, qui demeurent figés dans cette idée réductrice d'unité identitaire. Leur perception des étrangers est d'autant plus révélatrice, spécialement

²⁰ Michel LARONDE, *Autour du roman beur : Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 35.

²¹ Laura REECK, *op. cit.*, p. 84.

lorsque Laruel et ses deux inspecteurs décrètent enfin (après avoir trouvé des inscriptions en arabe dans la cabane), que le fugueur des jardins ouvriers est un Arabe. Bonin et Mercier évoquent tout de suite le vocable péjoratif « bougnoule » pour renchérir sur la découverte de leur chef. L'évocation du « veston tête-de-nègre » plus loin dans le texte vient appuyer cette vision de l'étranger toujours réductrice, formée sur des expressions figées dans le temps et toujours employées à tort. Comme la fin du roman le démontre, les policiers, même après avoir saisi ce qui restait de la cabane des jardins ouvriers, n'ont pas été capables d'intercepter le jeune fugueur qui *court* toujours. Mohamed incarne, selon Laronde, un flou identitaire rendant arbitraire les frontières de l'identité imposées par l'Occident :

Le monde occidental a divisé la réalité humaine en cultures, en traditions, en sociétés (même en races) séparées et différentes de son monde à lui; il a rejeté cette différence (« les-autres ») dans un autre monde (l'Orient) pour se donner une identité de maître (l'Occident)²².

Pour Shérazade qui se rend visible aux yeux du monde par le voyage, la dynamique est tout autre. Bien que passée maître dans l'art de la représentation (et de la dissimulation) de soi, les origines maghrébines de la jeune fille contribuent à son exclusion dans l'espace social. En France, elle est associée aux « bandes de jeunes métèques » (*Shérazade*, p.110) qui fréquentent les soirées parisiennes et que l'on tolère pour leur excentricité. Dans le troisième tome de la trilogie, Shérazade se retrouve au Liban en pleine guerre civile et sera faite prisonnière. Là-bas aussi elle est exclue en raison de ses origines et est qualifiée de « barbare » par ses geôliers. Contrairement à Mohamed qui fuit le regard de l'Autre, Shérazade prend de front

²² Michel LARONDE, *op. cit.*, p. 179.

cette catégorisation pour la déconstruire par l'entremise de l'écriture. Mélangeant les caractères arabes au français dans son petit carnet chinois rouge et noir, les pistes sont une fois de plus brouillées ; la fugueuse se réinvente dans l'écriture, se constitue des codes hermétiques à l'interprétation de l'Autre, un peu à la manière de Mohamed qui accumule compulsivement des objets venant des quatre coins du monde.

Bien que le regard de l'Autre encore imprégné de la dynamique coloniale ne semble pas vouloir réduire les jeunes issus de l'immigration aux origines des parents immigrés, on se rend vite compte que leur rapport à l'identité est plus complexe. À partir de la figure de quelques personnages secondaires des romans de la fugue sebarriens, il est clair que les procédés en vue de s'intégrer au discours dominant ne résultent que de l'aliénation identitaire des individus. Mohamed et Shérazade présentent un rapport plus dynamique, caractérisé par le rapprochement entre les cultures orientale et occidentale. Il ne s'agit pas de rejeter le discours idéologique dominant mais plutôt de s'en servir pour créer une construction à la croisée des frontières. Contrairement à Basile et Malika, il n'est pas question de reproduire les divers clichés en lien avec la culture d'origine mais de faire ressortir, en fonction du contexte, les éléments inhérents à sa propre identité. La constitution de l'identité est, comme le précise Robin, « un processus dynamique ouvert, il n'est jamais donné, jamais défini. Il ne peut être étiqueté, épinglé²³ ».

Mohamed et Shérazade dépassent l'image que l'on se fait de l'Étranger en général et participent ainsi à la déconstruction des stéréotypes circulant à l'endroit des jeunes Beurs de la banlieue, à qui l'on attribue, surtout par l'entremise des médias,

²³ Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, Paris, Kimé, 2003, p. 13.

des termes comme « violence, délinquance des mineurs, voitures brûlées, phénomène des bandes, [...] calvaire des profs, génération perdue²⁴ ». Nous verrons de quelle manière la perception communément admise par le corps social – mais aussi par les jeunes de l’immigration eux-mêmes – se voit renversée dans les récits grâce à l’introduction de l’art comme partie intégrante du parcours initiatique qu’est celui de la fugue.

²⁴ Jeanne-Marie CLERC, « Flammes de l’immigration et multiculturalisme dans les banlieues françaises : quel sujet culturel? » *Sociocritism*, vol. 22, 2007, p. 355.

Chapitre III : La démocratisation du bien culturel

La visibilité des Beurs dans le paysage social français commence progressivement au début des années 1980. Dans un contexte encore marqué par la discrimination et les violences faites à l'encontre des immigrés, la loi du 9 octobre 1981 décrétant le droit d'association semble présager un temps nouveau. C'est à partir de ce moment que les étrangers acquièrent le droit de constituer des associations et que Radio Beur, première radio communautaire, voit le jour¹. La réalité culturelle de ces jeunes devient dès lors visible en gagnant un certain niveau de légitimité encore inexistant.

De cet affranchissement médiatique naît l'établissement d'une culture bien distincte, à mi-chemin entre les codes du pays d'origine et celui du pays de naissance. Pour la littérature beur, la légitimation des textes demeure cependant problématique dans la mesure où les instances officielles dévaluent le corpus des œuvres écrites par les Beurs. Comme le souligne Sebkhî, cette illégitimité relève de l'aspect esthétique, en lien avec le « caractère autobiographique de témoignage² ». Sebbar évoque aussi l'idée d'une écriture qui n'en est encore qu'à ses balbutiements, qui mérite de mûrir dans le but de forger une littérature qui se démarquera autant par son style que par ses propos :

La littérature beur n'existe pas, parce que ceux qui s'appellent les Beurs, les enfants de l'immigration, n'ont pas encore écrit de livres. Ils ont écrit, très vite, trop vite, un peu de leur vie, un peu de leurs cris, avec des mots, une langue

¹ Fouad SASSI, « Le personnage arabe dans le cinéma français », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études cinématographiques, 2008, p. 35.

² Habiba SEBKHI, *loc. cit.*, p. 28.

qui ne maîtrise ni la langue de l'école, ni celle de la rue, ni leur langue. Ils ne possèdent pas encore une langue libre et forte qui s'impose dans sa violence, sa singularité³.

Bien que la portée des œuvres du corpus beur dans le paysage culturel français demeure à notre sens indéniable, Sebbar avance un point essentiel : cette littérature en est restée à un stade embryonnaire ; elle n'a pas apporté de solution au malaise identitaire qui y est décrite, mais a fait état d'une situation nouvelle qui allait transformer le visage d'une nation. L'écriture de la fugue qu'elle propose permet de sortir le personnage beur du carcan idéologique dans lequel il est enfermé, autant par la société que par lui-même. En décrivant des adolescents avides de culture comme personnages centraux de ses œuvres, Sebbar contribue à s'écarter de l'aliénation socioculturelle vécue par les jeunes issus de l'immigration. Mohamed et Shérazade, dans un rapport dynamique et ouvert sur l'objet d'art, (plus précisément la peinture comme il en a déjà été question mais aussi la littérature et la musique) s'affranchissent du discours circulant au sujet des jeunes de leur génération.

a) La réappropriation de la culture

L'idée que l'on se fait des premiers descendants de l'immigration maghrébine est peu reluisante et trace les contours d'une aliénation sociale marquée par le malaise identitaire :

Dans les années 80, les médias français offraient des portraits de ces jeunes de culture mixte, dans les banlieues françaises, mais souvent de manière

³ Leïla SEBBAR, « La littérature "Beur" n'existe pas », *Actualités de l'émigration*, 11 mars, 1987, p. 27.

réductrice et négative, il s'agissait de portraits de délinquants incultes, en mal d'insertion⁴.

L'instance narrative des romans à l'étude appuie fortement cette position par l'illustration de plusieurs discours populaires à travers la voix de personnages types. À plusieurs reprises, le lecteur est exposé à des monologues représentant la société de l'époque. Dans *Le Chinois vert d'Afrique*, la voix du conservatisme identitaire français se lit dans le discours tenu par les voisins de quartier qui, conscients de la présence du flâneur délinquant dans la cité, s'évertuent à débarrasser le quartier des individus considérés comme indésirables :

Ils plaignent les familles françaises qui trouvent pas ailleurs à se loger et qui sont tombées si bas dans le ghetto arabe, d'ailleurs, y a pas que des Arabes, de plus en plus d'Antillais, des négros, des Portos bien sûr et petit à petit des Chinetoques... l'Afrique, l'Asie tout ça c'est des grands continents, pourquoi ils restent pas là-bas. Un peu ça va, trop c'est trop. [...] On est pas raciste mais à force... On est pas obligé de supporter leur tam-tam... (*Chinois*, p.247)

Dans *Shérazade*, les voix anonymes de passagers du métro s'indignent après l'arrestation de deux jeunes pickpockets :

On serait pas agressé par ces voyous qui arrivaient maintenant en direct par le RER et passaient leurs journées dans les couloirs du métro parisien à chercher des proies faciles [...]. Bien sûr pour ces jeunes pickpockets on aurait pas demandé la guillotine, on serait pas allés jusque-là, mais ce qu'il fallait c'était les expulser, qu'ils aillent faire ça chez eux, ils verraient les mains coupées, les oreilles taillées, peut-être même les pendaions sur la place publique, ils verraient si en France... (*Shérazade*, p.199)

Bien que le premier discours cité soit dirigé contre les divers groupes ethniques qui constituent le nouveau paysage culturel de la France et que le second se concentre sur leurs descendants, la xénophobie à l'endroit des étrangers est reconduite par des termes péjoratifs comme *Négros* mais aussi par l'idée de renvoi systématique aux

⁴ Maryse FAUVEL, « Traverses, croisements, métissages chez Leïla Sebbar », p. 165.

pays dont ils sont originaires. L'emploi du « on » plutôt que du « nous » semble justifié par le style familier dans lequel les voisins s'expriment, mais peut aussi suggérer l'impersonnalité du locuteur, portant ce discours en hégémonie, comme le souligne Angenot à ce sujet :

L'hégémonie est alors un « égo-centrisme » et un ethnocentrisme. C'est-à-dire qu'elle engendre ce Moi et ce Nous qui se donnent « droit de cité », en développant *ipso facto* une vaste entreprise « xénophobe » (classiste, sexiste, chauvine, rasiste) autour de la confirmation inlassable d'un sujet-norme qui juge, classe et assume ses droits. Toute *doxa* montre du doigt et rejette comme étrangers, a-normaux, inférieurs certains êtres et certains groupes⁵.

D'un point de vue plus spécifique, nous constatons que les descendants de l'immigration reconduisent eux aussi les clichés que l'on prête à leur génération. Dans *Shérazade*, Pierrot, un jeune activiste qui *squatte* au même endroit que la jeune fille s'insurge en effet contre ses camarades qu'il accuse de se « fout[re] de tout ce qui se passe dans le monde, partout, même en France [...] » (*Shérazade*, p.159). Il les accuse aussi d'être aveuglés par l'argent facile et l'acquisition de biens de marque :

[...] du fric toujours plus de fric sur le dos du Tiers-Monde et de tous les peuples exploités, mais vous comme des petits vieux, des rentiers, mon confort, mes santiags, ma chaîne hi-fi ma moto ou ma BMW pour lever les filles, mon petit concert du samedi soir, le champagne dans les boîtes, s'allonger sur un transat avec un Gini ou un Coca-Cola, voilà c'est ça l'avenir pour vous, rien dans la tête, c'est pas possible [...] » (*Shérazade*, p.160).

Mohamed et Shérazade n'échappent évidemment pas à cette catégorisation mais l'attrait qu'ils cultivent pour les diverses représentations de l'art ouvre ce mouvement de rupture sur le discours établi. Les fugueurs réussissent à dépasser l'image que l'on se fait d'eux, participant de ce fait à une nouvelle construction de l'adolescent de

⁵ Marc ANGENOT, *op. cit.*, p. 31.

banlieue, ouvert sur le monde et les signes qu'il produit. L'errance résultant de l'absence de domicile fixe est reproduite dans leur appropriation de l'art, caractérisée par les va-et-vient constants entre la culture de masse et la culture d'élite. Les fugueurs de Sebbar tentent d'établir un pont entre ces deux mondes, généralement définis par opposition. Comme le montre la position de plusieurs personnages conservateurs et racistes, ces jeunes protagonistes ne devraient pas être en mesure de s'instruire et entrer ainsi dans les différentes sphères de la culture canonique, puisqu'ils sont issus de familles maghrébines pauvres et illettrées. Mohamed est justement confronté à son goût insoupçonné pour les opéras de Wagner :

- Je cherche Wagner
- C'est quoi ça?
- Un musicien allemand.
- Quel groupe?
- Il est tout seul.
- C'est un vieux?
- Oui.
- Et qu'est-ce qu'il a fait ton vieux?
- Des opéras...
- Des opéras... et tu écoutes ça toi? Tu vas nous faire croire que tu es allé à l'opéra aussi, non?
- Je suis pas allé, mais j'irais.
- C'est pas pour toi, tout ça... (*Chinois*, p.78)

Plus loin, lorsque l'inspecteur Laruel se questionne sur les cassettes d'opéra retrouvées dans la cabane des jardins :

Il pense depuis un moment que l'enfant est un petit Arabe des blocs ouvriers et immigrés, là-dessus pas de doute. Mais ces opéras de Wagner, ces opéras russes, il ne connaît pas la musique russe mais il reconnaît les noms russes, Moussorgski... Il les enregistre pour les vendre? Il pense à des enregistrements pirates mais il faudrait qu'il aille à l'Opéra. Il le voit mal à l'Opéra. (*Chinois*, p.204)

Le vendeur de cassettes et l'inspecteur de police ne conçoivent pas qu'un jeune, maghrébin de surcroît, puisse avoir une connaissance et un goût marqué pour la musique classique. Cet intérêt ne serait justifié que par le gain éventuel qu'occasionnerait la revente des enregistrements, plutôt pour leur usage et leur appréciation personnels. Mohamed est alors soumis à une double discrimination face à l'objet culturel : il ne devrait pas être en mesure de comprendre, d'apprécier ou même de consommer cette culture élitiste en raison de son âge mais aussi de ses origines.

Les jeunes avec qui Shérazade partage le *squat* ont dans leur cas une opinion bien arrêtée sur les différentes représentations de l'art, notamment sur la « peinture de musée » qui, pour eux, personnifie « la culture bourgeoise pourrie, l'Occident décadent, rassis, mort... » (*Shérazade*, p.226). Elle doit alors cacher à ses compagnons sa fréquentation régulière des musées, de peur d'être traitée de « bourgeoise ou de touriste » (*Shérazade*, p.226). La création de figures atypiques comme Mohamed et Shérazade participe donc, dans l'écriture de Sebbar, à une subversion du discours doxique infiltré dans la perception que les jeunes issus de l'immigration ont d'eux-mêmes. L'établissement de frontières entre les cultures – nous faisons autant référence aux différentes expressions de l'art qu'aux codes et mœurs observés par un peuple – comme c'est le cas dans les romans à l'étude, participe, selon Said à « une aspiration à la souveraineté et à la domination⁶ ». Il est important de noter que l'approche des signes culturels dans les romans à l'étude se fait en dehors de cette optique, en mêlant culture européenne (les opéras allemands ou

⁶ Edward SAID, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard/Le monde diplomatique, 2000, p. 51.

encore la peinture orientaliste française) et culture maghrébine (contes oraux, littérature et musique maghrébines), octroyant à ces registres un statut de complémentarité plutôt que d'opposition.

Le raisonnement que nous proposons ici serait limité si l'on ne s'attardait qu'à l'apport de la culture canonique européenne dans la construction identitaire de Mohamed et Shérazade. Les connaissances culturelles des protagonistes sont étonnamment acquises en marge de l'institution ayant pour mandat de leur en inculquer les rudiments : l'école de la République. Le système scolaire français, dans l'idée de transmettre « une certaine idée de la France, de son passé, de sa culture et de son attachement à la République et à la démocratie⁷ » contribuera à la diffusion uniformisée de la culture. Laronde introduit justement la notion de « cliché scolaire » pour parler du corpus d'œuvres littéraires faisant partie du fond culturel français commun à tous :

Dans la Culture française, on le sait, une référence a été établie en littérature à partir de certains nombres d'auteurs « classiques » sélectionnés par l'Institution qui présentent et représentent la littérature dans une diachronie, en gros de la Renaissance à nos jours. C'est donc une « norme » et un capital culturel qui font que la littérature comme objet est une suite historique d'auteurs tout autant qu'une suite cumulative de textes⁸.

Le cliché scolaire constitue en effet un « minimum culturel commun », facilement reconnaissable pour la société ayant intégré le système scolaire français. Laronde parle de « super clichés scolaires » lorsque les citations d'auteurs « sont si bien connues qu'elles peuvent être identifiées spontanément par la plupart des membres

⁷ Yves LEQUIN, *Histoire des étrangers et de l'immigration en France*, Paris, Larousse, 2006, p. 443.

⁸ Michel LARONDE, *Postcolonialiser la haute culture à l'école de la République*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 49.

acculturés de la Société⁹.» Laronde postule que les littératures issues de l'immigration comme la littérature beur usent de ces clichés dans l'écriture pour procéder à un renversement du discours institutionnel. Les références au corpus d'œuvres classiques apprises à l'école foisonnent en effet dans les textes écrits par les maghrébins de seconde génération. Ces auteurs, contrairement à leurs parents, sont éduqués en France et sont donc mis en contact dès le plus jeune âge avec les textes de Lafontaine, Racine, Corneille et Molière pour ne nommer que ceux-là. La reprise ou le pastiche de ces œuvres par exemple *Le thé au harem d'Archy Ahmed* de Mehdi Charef (lire ici la référence directe au théorème d'Archimède) ou la reprise de quelques vers de la fable *Le corbeau et le Renard* dans *Les A.N.I du Tassili* ne sont que quelques exemples du « recyclage » ou du maquillage littéraire procédant à la décentralisation du canon littéraire¹⁰.

En quoi ce procédé nous intéresse-t-il dans le cas de la fugue présent dans les romans sebbariens? Les romans présentent-ils de ces allusions directes à la grande littérature française auxquelles Laronde fait référence? Pas tout à fait. La pensée de Laronde ne se traduit pas exactement de cette façon dans les récits qui nous intéressent puisque la subversion des œuvres classiques françaises n'est pas, selon nous, un procédé retrouvé dans les romans. Une subversion du discours est présente, sans s'attarder à la littérature canonique française. C'est plutôt à partir de l'introduction d'œuvres littéraires issues du pays d'origine ou de l'Orient que le questionnement de l'idéologie se met en branle. Dans *Shérazade*, l'évocation de

⁹*Ibid.*, p. 51.

¹⁰*Ibid.*, p. 54.

Mouloud Feraoun, écrivain kabyle de la fin des années 1950 comme « un fils de pauvres comme beaucoup de ceux qui avaient été poussés par leur instituteur de village pour arriver jusqu'à cette école normale d'Alger, mirage et miracle » (*Shérazade*, p.15) est une allusion directe au roman *Le fils du pauvre*, récit autobiographique dans lequel Feraoun raconte le parcours difficile d'une jeune villageois kabyle devenu instituteur. Shérazade, la jeune fugueuse de 17 ans, passe le plus clair de son temps dans les bibliothèques pour lire les auteurs de son pays d'origine : « elle lisait beaucoup, en particulier des écrivains d'Afrique du Nord, elle cita Feraoun, Dib, Boudjedra, Djebbar, Farès, Haddad, Yacine, Roblès, Memmi, Choukri, Mammeri, Chraïbi, Ben Jelloun, des poètes marocains... » (*Shérazade*, p.125). L'appel direct des textes français maghrébins, ainsi que la présence latente des *Mille et une nuits* dans la construction de la fugueuse permettent à Sebbar de marquer l'écriture de la fugue de cette transcendance textuelle¹¹ dont découle le concept de « croisement », omniprésent dans l'ensemble de son œuvre¹².

Le récit de la fugue permet ainsi la décentralisation du capital littéraire pour focaliser sur un autre corpus d'œuvres encore très mal connu – pour ne pas dire ignoré – à l'époque. N'oublions pas le prénom choisi pour la protagoniste de 17 ans ; Shérazade, la princesse des *Mille et une nuits* renvoie lui aussi à un tout autre système de référence culturel, celui des légendaires contes perses, plus présents dans les deux autres tomes de la trilogie, lorsque la jeune fugueuse personnifie la célèbre conteuse

¹¹ La transcendance des textes dont que nous évoquons ici reprend le terme de transtextualité proposé par Gérard Genette dans *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 462 p.

¹² Michel LARONDE, *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 39.

par les récits qu'elle émet au fil de ses voyages. On apprend que l'adolescente, lors de sa fugue, quitte par la même occasion l'école, « juste avant le diplôme, elle était en terminale » (*Shérazade*, p.64) et que sa passion pour la littérature grandit en dehors du cadre scolaire.

La subversion des valeurs institutionnelles que nous venons tout juste d'illustrer prend une autre forme dans les récits qui font l'objet de notre étude. Nous remarquons en effet qu'il est aussi question de ce renversement à partir de l'hybridation et du croisement culturel. Les fugueurs empruntent un grand nombre de signes appartenant à différents registres de la culture. Le renversement des stéréotypes se fait non seulement par l'intérêt compulsif pour l'art chez les fugueurs, mais aussi par la juxtaposition d'éléments inhérents à des registres culturels différents, tout au long des textes étudiés.

Il a été question jusqu'à présent de la culture élitiste, en faisant référence à l'opéra, à la peinture et au canon littéraire. La culture populaire française constitue un autre registre de signes à partir duquel le questionnement de l'idéologie est possible. C'est au début des années 1980, après une longue réticence à l'endroit de l'implantation de la culture américaine (notamment après l'arrivée de Coca Cola à la fin des années 1950) que le paysage culturel français se transforme, et fait place à ce qui est communément appelé *l'American Mania*. La télévision ainsi que les autres médias comme le cinéma, la radio et la presse écrite permettent une prise de contrôle sur les produits culturels de masse français. Dans une France gauchiste tournée vers l'eldorado américain, la vision de *l'american way of life* va même jusqu'à symboliser

l'accomplissement social¹³. Les jeunes de l'époque en deviennent rapidement adeptes, sans pour autant y être totalement soumis :

Ils étaient fascinés par les signes apparents de la modernité mais assez critiques pour les utiliser dans la dérision ; si tout ce qui venait en direct des USA les attirait, musique, électronique, fringues, l'étiquette *made in USA* ne leur suffisait pas, ils se montraient difficiles. (*Shérazade*, p.109-110)

Shérazade et ses compagnons font la part des choses, récupèrent certains signes sans pour autant y sacrifier leur subjectivité. Shérazade s'habille « à la mode » mais porte des bijoux kabyles et les foulards traditionnellement portés par les femmes algériennes par exemple. La composition de l'identité se fait à partir de la juxtaposition de lambeaux de culture, appartenant à des registres opposés. La construction identitaire des adolescents devient dès lors le résultat d'une accumulation compulsive de signes, puisés tour à tour dans les registres de la culture canonique et ceux de la culture de masse. Comme le souligne Laurence Roulleau-Berger, les jeunes « se fabriquent des signes distinctifs indiquant qu'ils consomment du symbolique et de la culture plutôt que des biens et services, qu'ils investissent dans l'immatériel¹⁴ ». Des groupes comme Carte de séjour, popularisé au début des années 1980, rendent bien compte de cette appropriation de la culture dans le but d'en faire jaillir une représentation de soi basée sur la récupération et l'appropriation des signes appartenant à divers registres.

Que ce soit de la littérature, la musique, la peinture ou la photographie, c'est par l'accumulation compulsive de signes culturels qu'est illustrée l'avidité pour

¹³ Richard F, KUISSEL, *Seducing the French : the dilemma of Americanization*, Londres, University of California Press, 1993, p. 221.

¹⁴ Laurence ROULLEAU-BERGER, *op. cit.*, p. 96.

l'objet d'art chez les fugueurs. De la collection de cassettes de Wagner, en passant par les notes détaillées sur les Odalisques de Delacroix et de Matisse, l'objet d'art devient, entre les mains du fugueur, un outil déterminant dans la quête identitaire dont il est investi au moment de l'abandon du foyer familial. Les fugueurs constituent une figure symbolique permettant d'allier culture populaire et culture canonique mais aussi culture occidentale et culture orientale.

Ce croisement de registres est reconduit dans la narration par l'aspect hybride caractérisant les jeunes protagonistes des récits à l'étude. Mohamed et Shérazade, issus d'une ou de deux cultures extérieures à la France, se permettent d'aller et de venir dans les divers répertoires de signes qui leur sont refusés et qu'ils s'approprient. De ce va-et-vient symbolique découle une véritable réappropriation de l'art ayant pour résultat le renversement des discours dominants émis par l'élite socioculturelle. On pourrait alors parler de la création d'une contre-culture, dans le sens où Pierre Bourdieu l'entend : « Il s'agirait d'une culture capable de mettre à distance la culture, de l'analyser et non de l'inverser, ou, plus exactement, d'en imposer un forme inversée¹⁵ ».

Comme il en a été question plus tôt, les connaissances que les fugueurs accumulent ne se font pas dans un espace centralisé où il est facile de s'imprégner des éléments culturels mentionnés mais s'acquièrent au fil des errances. Elles s'offrent à grande échelle dans l'espace urbain, où l'authenticité et la réplique se côtoient de façon symptomatique. Il nous paraît de ce fait essentiel de consacrer la seconde partie

¹⁵ Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 13.

de ce chapitre à l'approche de ces deux représentations de l'art, particulièrement actives dans les récits de fugue à l'étude.

b) L'authentique et sa reproduction

Pour mieux comprendre le lien qui unit les protagonistes de Sebbar à l'objet culturel, il faut se pencher sur le rapport qu'ils entretiennent avec l'authentique et la copie. La construction identitaire des fugueurs passe en effet par le contact avec l'objet d'art, rendu accessible par sa reproduction dans l'espace public. La cohabitation de l'objet d'art avec sa réplique dans le tissu narratif est manifeste dans l'écriture sebarrienne, surtout dans *Shérazade*, où la jeune fugueuse joue fréquemment sur l'aspect factice des choses. L'avènement de la reproductibilité de l'objet d'art donne lieu à une toute autre vision de sa valeur symbolique.

Le XX^e siècle marque l'avènement de la communication de masse, et conduit de ce fait à ce que l'on appelle l'« industrie culturelle »¹⁶. Walter Benjamin, dans son court essai sur l'objet culturel à l'époque de l'industrialisation, se penche sur l'art à l'époque de sa reproductibilité technique pour expliquer le paradigme existant entre une œuvre et sa copie. L'introduction de la copie et sa diffusion par les médias conduit à une double conséquence, selon l'auteur. D'une part, elle entraîne la dissémination de l'authenticité de l'objet. De l'autre, elle permet sa diffusion et sa démocratisation au sein de la population prolétaire. Benjamin introduit aussi le

¹⁶ Terme emprunté à Horkheimer et Adorno dans Paul V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, p. 70.

concept d'« aura », pour définir « tout ce qui échappe à la reproduction technique ¹⁷ ». Ce qui échappe à la reproduction de l'œuvre, c'est aussi « l'ici et le maintenant » ; l'authenticité d'une œuvre se caractérise donc par les conditions spatio-temporelles dans lesquelles elle se trouve exposée. Ainsi, une pièce de théâtre sera toujours plus authentique qu'une représentation cinématographique, puisque le spectateur se voit livrer une performance qui ne pourra jamais être reproduite exactement. Bien que Benjamin décrive avec une certaine nostalgie la disparition de l'aura à l'époque de la reproductibilité technique, il fait cependant allusion au pendant positif de cette nouvelle ère. Comme nous l'avons énoncé plus haut, la copie permet la démocratisation de l'objet d'art, en le rendant accessible à tous. Elle a aussi l'avantage de se « placer dans des situations où l'original en tant que tel ne saurait se trouver ¹⁸ ». La valeur « auratique » fait alors place à la valeur d'exposition, qui permet un rapprochement entre l'art et les masses¹⁹.

Les fugueurs entretiennent des rapports singuliers avec divers objets culturels et leur copie. Shérazade construit son identité sur ce qui relève justement du factice. La constitution du personnage permet de poser des questions fondamentales sur la frontière qui sépare l'authentique de sa représentation. Cette approche est aussi observable dans *Le Chinois vert d'Afrique*, où la valeur culturelle de l'objet est remplacée par sa valeur monétaire. Pour Mohamed, la copie devient monnaie d'échange, employée pour acquérir des biens plus importants. Il troque en effet des affiches d'acteurs de films américains contre des armes, faute d'argent. Le jeune

¹⁷ Walter BENJAMIN, *Sur l'art et la photographie*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ Pierre V. ZIMA, *op. cit.*, p. 71.

adolescent est décrit comme un spécialiste du «prélèvement d'affiches cinématographiques d'acteurs américains [qui] répondait à une demande » (*Chinois*, p.52). Le texte sous-entend l'existence d'un marché pour ce genre d'objets. Le recours à la copie dissémine l'aura de l'objet culturel, qui n'est désormais considéré que pour sa valeur marchande. L'évocation de la figure américaine mythique que représente Marilyn Monroe dans le récit fait allusion à cette subversion de l'authentique. La surproduction de l'image de l'actrice est substituée à l'actrice elle-même, qui ne devient accessible que par la représentation à grande échelle de sa propre image. Elle se trouve de ce fait remplacée par les objets sur lesquels son image est imprimée, par exemple, sur le briquet fétiche de Mohamed, désigné dans la narration comme le « briquet-Marilyn ».

L'omniprésence de l'imitation, notamment dans l'industrie de la mode comme on peut le voir dans *Shérazade*, n'est pas nécessairement perçue comme la mise à mort de l'art en général. La perte d'authenticité vue avec nostalgie par Benjamin revêt un tout autre sens pour le sociologue Gilles Lipovetsky, dans son analyse de la Mode contemporaine : « le factice favorise l'accès au réel, le superficiel permet un usage accru de la raison, le spectaculaire ludique est tremplin vers le jugement subjectif²⁰ ». Les objets contrefaits ou reproduits (autant les articles de mode que les œuvres d'art) présents dans le récit de *Shérazade*, permettent de faire une lecture plus réaliste des rapports existant entre les différentes couches sociales. *Shérazade* apprend

²⁰ Gilles LIPOVETSKY, *L'empire de l'éphémère, La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 19.

en effet à jouer le jeu de la comédie sociale et pose un regard critique sur les différents personnages qu'elle côtoie tout au long de sa quête.

Pour développer plus concrètement le lien entre l'art et sa reproduction, prenons l'exemple des espaces dédiés à la conservation de l'authenticité de l'objet culturel par excellence: les musées. Le Louvre et le Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou (aussi appelé Beaubourg dans le roman), font partie des endroits auxquels Shérazade est introduite par son amant Julien. Vers la fin du roman, Beaubourg est mis en relation avec ses diverses représentations, que ce soit à partir des photographies ou des peintures imprimées sur des cartes postales qui le détaillent sur tous ses plans :

Shérazade passa la journée à la bibliothèque du Centre national d'Art et de Culture que tout le monde appelait Beaubourg et dont on voyait partout des cartes postales prises de face, de dos, de côté, d'avion, de jour et de nuit. Il existait même des reproductions du Centre peint par un médiocre artiste de la place du Tertre, ces cartes postales se vendaient mieux que les reproductions de peinture du Musée national d'Art moderne qui faisait partie du Centre et où Shérazade n'était pas encore allée. (*Shérazade*, p.225)

Le Centre, symbole de la création moderne et contemporaine, se voit ici remplacé par sa reproduction picturale, qui semble, d'après le texte de Sebbar, récolter plus de succès que les reproductions d'œuvres se trouvant à l'intérieur même de l'établissement. Il faudra du temps à la jeune fugueuse pour apprécier l'authenticité des tableaux, car elle ne semble pas touchée par l'aura de ces objets d'art autant que par celle qu'elle perçoit à la vue d'une affiche ou d'une photographie. L'« ici » et le « maintenant » que nous avons évoqués plus haut se présentent à Shérazade d'une tout autre façon. C'est en effet par la rencontre instantanée de l'image imbriquée dans

le tissu urbain qu'elle traverse au gré de ses déambulations qu'elle est en mesure d'être bouleversée :

Elle aimait regarder les affiches dans la rue, dans le métro, mais s'arrêter devant un tableau accroché dans une salle de musée [...] ... Il fallait qu'un tableau la bouleverse comme une image, comme une photographie ou une affiche. (*Shérazade*, p.225).

L'aura de l'œuvre semble résider non seulement dans la copie de l'image, mais dans sa capacité à être reproduite et diffusée à grande échelle.

La photographie (bien qu'elle ne s'apparente pas directement à l'objet d'art, épouse bien notre propos au sujet de la reproductibilité des choses) constitue une autre avenue permettant d'examiner le rapport à la représentation. Shérazade par exemple, questionne sans cesse l'image qui est donnée pour « réaliste », comme c'est le cas dans le troisième tome de la trilogie, lorsqu'elle réalise l'existence d'un marché pour les photos de guerre:

Ces photos que tu trouves plus que géniales, tu peux les prendre en faux.... Tu montes une mise en scène. Non? Moi, par exemple, je peux marcher dans une rue, avec un décor d'immeubles bombardés, les yeux bandés... Qu'est-ce que ça change que ce soit en vrai comme maintenant... Shérazade se lève, saisit le bandeau... Elle joue la scène, Michel Salomon prend des photos... » (*Fou*, 130-131).

La mise en images et l'exploitation de la guerre que Shérazade condamne sont ainsi ridiculisées par la jeune fille qui questionne l'authenticité des photos. L'« ici » et le « maintenant » propres à l'aura relèvent d'un tout autre ordre dans ce cas-ci ; l'instantanéité du moment est reconstitué de toute pièce et peut être reproduit sous n'importe quel angle. La jeune fille remet aussi en question l'entreprise même de la guerre : « En insistant sur le fait que les photos pourraient être fausses, une mise en scène est montée, Shérazade met en question non seulement le concept même de la

guerre mais surtout l'idéologie pour laquelle on lutte²¹ ». En tournant en dérision cette vulgaire mise en scène, la jeune fille ridiculise aussi les motifs de cette guerre, s'avérant aussi superficiels que les photos qu'elle s'amuse à prendre.

La même observation est faite par l'inspecteur Laruel dans *Le Chinois vert d'Afrique*, qui se penche à son tour sur la photo du cortège funèbre trouvée dans la cabane des jardins ; il ne sait pas d'où provient le cliché et va même jusqu'à se demander si la photo n'est pas truquée : « Les photos ça se truque, tout le monde le sait... On fait ce qu'on veut, on montre ce qu'on veut » (*Chinois*, p.99). Cette photo, comme nous l'avons vu plus tôt, est un objet idolâtré par le jeune garçon. En contradiction avec les « fausses photos » prises par Shérazade, celle de Mohamed revêt toutes les caractéristiques associées à l'œuvre « auratique ». Bien que la théorie de Benjamin s'intéresse à l'art en particulier, nous croyons que la photo au centre de l'intrigue romanesque du *Chinois vert d'Afrique* constitue à sa façon une image figurative, représentant bien l'avenue proposée par Benjamin. Bien qu'elle ne demeure qu'une reproduction, la photo conservée par le jeune fugueur est investie d'un mysticisme sans contredit, ponctuant de ce fait la trame narrative. De la même manière, la photo de la grand-mère Minh et du grand-père Mohamed prise à Saigon est considérée comme un objet de culte par le jeune garçon. La grand-mère ne veut pas s'en départir puisqu'elle n'en a qu'un seul exemplaire : « Mais c'est la seule. Je la garde » (*Chinois*, p.68). La représentation photographique dépasse ici le simple mandat de représenter la réalité sur papier en s'investissant du rôle de transmission

²¹ Soheila KIAN, *Écritures et transgressions d'Assia Djebbar et de Leïla Sebbar : la traversée des frontières*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 109.

rituelle, si l'on en croit ce passage où la grand-mère lègue à son petit fils la photo tant convoitée :

Pour ses dix ans, Mina offrit à Mohamed la bille de jade qu'elle avait rapportée pour Slim, son seul enfant, et dans une pochette de soie brodée à son nom, sa photo, celle qu'il lui avait tant réclamée. Elle lui avait dit d'ouvrir le cadeau une fois en France, dans sa chambre, sur son lit, pas avant. Mohamed avait tenu sa promesse. (*Chinois*, p.77)

La photographie du jeune couple à Saïgon, au même titre que la bille de jade, devient pour le jeune fugueur un objet mythique, lui permettant de garder en mémoire le souvenir de sa grand-mère mais aussi de ses propres origines. C'est ainsi que s'échappe de l'unique exemplaire de cette photographie une aura transcendant la simple représentation picturale. Elle dépasse aussi le statut d'élément figuratif du passé heureux des grands-parents. L'instantanéité du moment capté sur pellicule renvoie à l'« ici » et au « maintenant » évoqué plus haut:

Ils n'avaient pas posé pour le cliché. C'était par hasard que sur l'image ils souriaient en même temps, l'un vers l'autre. C'est ce qui faisait pleurer Mina à grosse larmes silencieuses, les mêmes chaque fois qu'elle regardait cette photo. » (*Chinois*, p.69)

Aucun trucage, aucune mise en scène. Il n'y a là que l'expression instantanée du couple, investie d'une charge émotive, autant pour Minh que pour son petit-fils, qui garde la photo comme véritable vestige d'une époque révolue.

Les jeunes fugueurs entretiennent un rapport particulier à l'objet culturel et à sa reproduction. Shérazade semble s'allier à la copie et à tout ce qui relève du factice dans la construction de sa subjectivité. Que ce soit par l'imitation de grandes marques ou des reproductions de peintures célèbres, le rapport qu'entretient la jeune fille à la réalité est manifeste ; la réalité peut être imitée, mise en scène, tout comme l'œuvre

d'art trouve sa valeur dans son potentiel de reproductibilité. Le *Chinois vert d'Afrique* semble entretenir un rapport plus authentique avec la représentation picturale. Comme nous avons pu le constater avec le concept d'aura avancé par Benjamin, le jeune garçon se crée des repères identitaires à partir de représentations de la guerre d'Algérie, ou de souvenirs plus personnels comme les photos de sa grand-mère.

Bien qu'ils entretiennent des rapports tantôt similaires tantôt différents à la représentation de l'objet culturel, Mohamed et Shérazade partagent un intérêt commun pour l'art. Que ce soit à partir de la culture canonique ou des représentations de celle-ci dans la culture de masse, les fugueurs investissent les différentes couches sociales dans le but de se distancier des discours figés circulant à leur sujet pour vivre leur identité en toute intégrité. La fréquentation des musées, la lecture des auteurs maghrébins mais aussi le questionnement des photos d'époque incitent les fugueurs à s'interroger sur leur passé trouble du pays d'origine qu'ils ne connaissent qu'à travers leurs souvenirs d'une enfance passée auprès des grands-parents.

Chapitre IV : Le mouvement spatio-temporel

La banlieue, toujours. On prend le train, on s'en va et on revient... Le pays natal immigré, on le quitte, il est minable, on dit qu'on est du monde, pas d'un seul pays, on croit à l'Universel... Au retour, on passe là, comme par hasard...¹

Notre dernier chapitre propose d'aborder dans un premier temps la question de l'espace occupé par les fugeurs. Il s'agira d'abord de définir les lieux inhérents à la fugue pour s'interroger par la suite sur les modalités de réappropriation de l'espace. Paris constitue le point de départ de ce questionnement, puisque les fugeurs sont initialement établis dans la périphérie de la capitale. L'occupation de l'espace urbain permettra de faire état du lien entre la France et l'Algérie, élément central de la quête poursuivie par Mohamed et Shérazade. La seconde partie du chapitre s'intéressera au rapport à la mémoire du passé colonial chez les fugeurs. Il s'agira de se pencher sur les réminiscences du passé imbriquées dans le corps complexe que constitue la ville.

a) Les flâneurs du XX^e siècle et l'appropriation de l'espace urbain

Les fugeurs à l'étude rappellent le flâneur baudelairien et son occupation de l'espace urbain. Benjamin étudie cette figure en posant le flâneur du XIX^e siècle comme un spectateur de la ville en effervescence : « Pour le flâneur, la ville – fût-elle celle où il est né, comme Baudelaire – n'est plus le pays natal. Elle représente pour lui une scène de spectacle² ». Le flâneur baudelairien, témoin silencieux de la vie

¹ Leïla Sebbar, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Paris, Stock, 1984, p. 9.

² Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 361.

sociale et urbaine, est tout le contraire de l'adolescent fugueur au cœur de notre étude qui s'écarte à notre sens de cette figure pour représenter un nouveau type de flâneur. Mohamed et Shérazade, de façons bien distinctes, vont au-delà de l'observation passive de l'univers social en plein changement tel qu'énoncé par Baudelaire. La ville (plus précisément la banlieue) constitue justement le port d'attache de ces jeunes en quête de renouveau et auquel ils sont profondément liés³. Les fugueurs de Sebbar constituent des agents actifs au sein du changement opéré dans le tissu socio-urbain du Paris des années 1980. Au lieu de s'imprégner de la ville, les adolescents au cœur des textes à l'étude sont à l'origine de la métamorphose qui s'y opère dès lors. Bien que leur itinéraire ne soit pas fixé délibérément, nos protagonistes semblent toutefois transportés par une quête singulière, même si celle-ci ne semble jamais se concrétiser tout à fait.

De quelle manière les fugueurs agissent-ils comme des agents actifs dans l'espace qu'ils occupent? Comment participent-ils au dépassement de la définition de leur être par les discours dominants? Pour répondre à ces questions, il est important de se pencher sur l'organisation de la ville de Paris et de sa banlieue pour comprendre le rapport à l'espace décrit dans les textes qui nous intéressent. Au début des années 1960, les travailleurs étrangers (majoritairement algériens) initialement placés dans d'anciens immeubles des centres-villes sont rejetés vers la périphérie des grandes agglomérations au moment où des opérations de rénovation prennent place dans le

³ « Les rues vers la zone sont désertes et sombres. Il n'a pas peur. Il connaît bien par là. Son pays natal. » (*Chinois*, p.17)

centre⁴. Ces nouveaux espaces, construits sur d'anciennes zones agricoles, sont tout aussi insalubres que les logements antérieurs. Il faudra une dizaine d'années avant que ces bidonvilles ne soient rasés et que leurs habitants soient relocalisés dans les cités de transit « où les familles sont censées apprendre à se conformer à un modèle de vie et d'habitat perçu comme dominant dans la société française⁵ ». La banlieue telle qu'on la connaît était née.

Tous deux issus de la banlieue parisienne, Mohamed et Shérazade décident de quitter le nid familial pour élire domicile dans un espace non règlementé. Comme il en a été question en introduction et dans le second chapitre, la construction du Paris contemporain suit, selon Laronde, le modèle panoptique évoqué par Foucault dans *Surveiller et Punir*. Faisant d'abord référence au système carcéral, le modèle panoptique s'apparente à l'organisation urbaine parisienne comme Laronde l'explique :

La spatialité mise en évidence par l'équivalence entre l'unité lexicale et la région parisienne permet de quadriller l'univers géo-politique français sur le modèle panoptique car la région parisienne, c'est un centre (Paris) avec, autour du centre, *la banlieue parisienne*, anneau périphérique qui enserre la capitale et lieu géographique de l'immigration maghrébine en particulier. [...] Le centre géographique qu'est Paris correspond alors au discours de l'État-nation français et l'anneau qu'est la banlieue parisienne au discours périphérique *beur*⁶.

Lorsque la question de l'intégration des immigrants s'est posée, les pouvoirs administratifs ont effectivement eu à départager entre une politique de concentration

⁴Patrick WEIL, *La république et sa diversité : Immigration, intégration, discriminations*, Paris, Seuil/République des idées, 2005, p. 51.

⁵*Id.*, p.53.

⁶Michel LARONDE, *Autour du roman beur*, p. 78.

ou de dispersion. L'étranger serait, « cro[yait]-t-on, noyé dans la population française, amené à s'adapter, c'est-à-dire à se conformer aux usages majoritaires⁷ ». *Divide et impera* trouve tout son sens dans la configuration de l'espace parisien, dans la mesure où les municipalités en périphérie de la capitale ne communiquent pas directement entre elles, et que le système de transport en commun a pour point de départ le centre de la métropole. Les deux espaces, à savoir la capitale et sa périphérie seraient, si l'on en croit Laronde, émetteurs de deux discours distincts basés notamment sur l'appartenance culturelle et géographique, régissant les rapports que le Pouvoir entretient avec ses concitoyens. De ce pouvoir central émane un discours à saveur ethnocentrique, véhiculant l'unité nationale et présentant les traces d'une mentalité française « encore imprégnée d'impérialisme et qui a [par le passé] tenté de s'afficher dans la loi [...] portant sur “la reconnaissance des bienfaits de la présence française dans les pays colonisés”⁸ ».

Dans le roman *beur*, nous remarquons que l'occupation de l'espace par les jeunes de la banlieue se limite en général aux frontières de celles-ci. Les cages d'escaliers des H.L.M. ainsi que les rues des petites municipalités sont le lieu central de la narration de la vie de ces jeunes, présentés comme « fainéants, souvent oisifs, et qui n'ont de préoccupations que de goûter chaque jour aux moments d'angoisse en banlieue avec ses odeurs de grisaille et de morosité⁹ ». La description de la cité que

⁷ Véronique de Rudder, « La tolérance s'arrête au seuil » cité dans Patrick WEIL, *op. cit.*, p.54

⁸ Jeanne-Marie CLERC, *loc. cit.*, p. 357.

⁹ Wafae, KAMLI, « L'expression *beure* : Le cas d'une littérature mineure », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, 2006, p. 123.

fait Mehdi Charef - considéré comme l'auteur pionnier de la culture beur - dans *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, est un bel exemple de cette réalité :

La cité des Fleurs que ça s'appelle!!! Du béton, des bagnoles en long, en large, en travers, de l'urine et des crottes de chiens. Des bâtiments hauts, longs, sans cœur ni âme. Sans joie ni rire, que des plaintes, que du malheur. Une cité immense entre Colombes, Asnières, Gennevilliers et l'autoroute de Pontoise et les usines et les flics. [...] Et sur les murs de béton, des graffiti, des slogans, des appels de détresse, des S.O.S. en forme de poing levé¹⁰.

Le rapport à la banlieue que Charef exprime illustre un espace marqué par le désarroi, empêchant l'affranchissement et l'accomplissement personnels. Les appels de détresse en disent long sur la vision qu'ont les jeunes de l'endroit qui les a vus grandir et duquel ils espèrent vainement s'échapper.

Cette représentation de la banlieue, autant présente dans la société française que dans la littérature de l'époque, est-elle reconduite dans les récits de la fugue présentés par Sebbar? Nous pourrions croire que c'est le cas, puisque les jeunes fugueurs décident délibérément de s'échapper des blocs d'habitation dans lesquels ils ont été élevés. Nous constatons cependant que la banlieue, telle que décrite dans les romans de Sebbar ne reproduit pas cette idée d'aliénation sociale. Dans *Le Chinois vert d'Afrique*, par exemple, l'ensemble de la ville est donnée au lecteur comme un espace hétérogène duquel la cité constitue le noyau central. Lorsque Mélissa, la grande sœur de Mohamed, s'aventure à l'extérieur du quartier pour chercher son petit frère, la jeune fille traverse une série d'espaces hostiles :

¹⁰ Mehdi CHAREF, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 24-25.

Il lui avait fallu traverser des terrains vagues ; des zones maraîchères abandonnées où les serres avaient été crevées à coup de cailloux, des morceaux de verres restaient accrochés aux angles, et l'armature de fer rouillait, lamentable [...] (*Chinois*, p.117)

qui graduellement révèlent la vie qui s'est construite autour des pavillons :

[...] pavillons pour la vie, jusqu'à la mort, amoureuxment construits puis décorés, travaillés, jardinés [...] coquets avec jolis jardins, allées d'arbres, pelouses entretenues et interdites. (*Chinois*, p.118)

La banlieue, à travers la fugue de Mohamed, ne se résume donc pas au délabrement des cités mal entretenues dont il est initialement question dans le roman beur. Elle est plutôt dépeinte comme une succession d'espaces juxtaposés dans lesquels les individus circulent librement. Dans le cas de *Shérazade*, la cité d'Aulnay-sous-Bois dont elle est originaire n'est pas décrite concrètement ; le seul élément inhérent à la municipalité est la bibliothèque où l'adolescente se réfugie avant sa fugue et qu'elle fréquente religieusement tout au long du récit. Il n'est pas question d'un lieu aliénant dont il est impossible de s'échapper comme il en a été question dans la description de Charef. La bibliothèque constitue pour les jeunes filles du quartier un endroit « pour se rencontrer, bavarder, lire, choisir ensemble les livres [...] » (*Shérazade*, p.90), un lieu d'échange d'où est possible l'affranchissement intellectuel. Notons que le troisième tome de la trilogie se termine tout de même dans la banlieue, où la jeune fugueuse décide de retourner après être partie à la découverte de la France profonde et du Moyen-Orient.

Bien que la banlieue ne soit pas décrite comme un endroit vide de sens et aliénant, ses délimitations géographique et psychologique demeurent néanmoins

présentes dans le tissu narratif des récits à l'étude. Dans le métro de Paris, Shérazade se surprend à observer une enfant qui s'émerveillait de voir la Seine à travers la vitre du train. Shérazade est attentive à « l'excitation de la petite qui quittait pour la première fois le HLM de banlieue ou la cité pavillonnaire [...] » (*Shérazade*, p.29). L'excitation de la petite fille pose la banlieue et la métropole comme deux endroits distincts, deux territoires complètement différents. Par analogie, nous nous permettons d'associer la banlieue au pays d'origine et la métropole à l'idéal poursuivi par ceux qui ont décidé de quitter le pays natal pour un avenir meilleur en France. La traversée de la Seine en métro rappelle aussi celle de la Méditerranée entreprise par la première génération pour atteindre la France. La banlieue est encore une fois définie comme un lieu contraire à la capitale lorsqu'il est question des jeunes « métèques » se rendant aux soirées parisiennes qui

leur faisai[en]t oublier les heures de queue à l'ANPE, les heures debout dans les boutiques du Forum, les heures dans l'odeur écœurante des croissants chauds débités à toute allure pour les banlieusards des RER (*Shérazade*, p.111).

La métropole fait figure d'*univers des possibles* dans lequel l'individu peut s'actualiser, dépasser l'état de précarité, autant économique que sociale vécu dans la périphérie¹¹. Dans *Le Chinois Vert d'Afrique*, le discours sur les habitants des blocs est reconduit par les voisins d'Émile Cordier, le grand-père de Myra, la jeune amie de Mohamed. Les hommes, pour la plupart anciens combattants pour la guerre

¹¹Laurence ROULLEAU-BERGER, *La ville intervalle : Jeunes entre centre et banlieue*, p. 12.

d'Indochine et d'Algérie, expriment leurs inquiétudes face aux jeunes « des blocs » qui « viennent chez nous, dans nos rues. Ils envahissent. » (*Chinois*, p.143)

Pour en revenir au questionnement que nous posons au sujet de l'approche de l'espace par les fugeurs, il faut d'abord considérer le déplacement des protagonistes à l'étude comme un geste posé en réaction au système symbolique associé à la banlieue. La transgression des frontières entreprise par Mohamed et Shérazade constitue, à notre sens, le questionnement du discours statique et dichotomisant de la métropole parisienne sur sa périphérie. Cette transgression, résidant initialement dans la négation de la loi du père par l'abandon du foyer familial, s'étend à l'espace urbain, dans lequel les fugeurs vont et viennent à leur guise, faisant fi des différentes réglementations extérieures. Mohamed et Shérazade agissent comme des *infiltrateurs*¹². Cette infiltration de l'espace urbain se caractérise notamment par l'élection de domiciles de fortune, situés en marge de la réglementation. Communément appelé le *squat*, cette pratique consiste à établir ses quartiers de façon illégale dans une habitation désertée. La cabane abandonnée des jardins ouvriers constitue le nouveau chez-soi du jeune Mohamed, alors que Shérazade trouve refuge dans un édifice désaffecté de la capitale, qu'elle partage avec d'autres jeunes. Ces lieux vacants, dépouillés d'usage et de sens, sont investis par les fugeurs et deviennent le berceau d'une identité nouvelle, conduisant à une réinvention de soi basée sur l'auto-proclamation. La narration insiste sur la perception de Mohamed au

¹² Nous reprenons le terme d'*infiltrators* employé par Laronde pour évoquer la transgression de l'espace urbain pour disséminer le discours national. Michel LARONDE, « Urbanism as a Discourse of Cultural Infiltration in Post-colonial fiction in France », p. 72.

sujet de la cabane abandonnée qu'il décide d'occuper : « Il se rappelle qu'il a remarqué ce coin-là une fois, à cause du jardin potager, du verger, des rosiers grimpants, des poiriers en espaliers et des auvents protecteurs » (*Chinois*, p.82) Le lieu désaffecté est associé à la fertilité et à la protection, comme si, au milieu des « terrains vagues incultes » (*Chinois*, p. 82), la vie était encore possible. Le *squat* que Shérazade occupe symbolise à sa façon cette idée de fertilité, d'effervescence ; c'est en effet dans un vieil édifice condamné à la démolition que ces jeunes, originaires des quatre coins du monde, « allaient vivre ensemble plusieurs mois dans la passion de la musique, de la politique, dans une fascination commune pour la révolution clandestine armée à laquelle ils croyaient encore [...] » (*Shérazade*, p.38). La négation du lieu par le pouvoir central se voit réinvestie par les fuyeurs qui lui confèrent un sens, un usage déterminant dans la définition de soi et la remise en question du discours identitaire dans lesquels on les cantonne.

La déconstruction du discours mis en place par le pouvoir central se fait donc par l'infiltration de l'espace non réglementé mais aussi par l'infiltration de l'espace social. Il est important de noter que Mohamed et Shérazade occupent l'espace de façon très distincte. L'un choisit d'évoluer dans la périphérie du foyer familial tandis que l'autre élargit ses déplacements de la capitale, au reste de la France jusqu'au Moyen-Orient. Bien que leurs déplacements diffèrent, l'errance dont ils sont les acteurs représente leur volonté de se soustraire aux instances discursives dominantes. Si l'on s'en tient à leurs déambulations dans la banlieue et sa capitale, on se rend compte que les limites territoriales imposées par les différents codes sociaux se

trouvent transgressées par les fugeurs. La volonté de dépasser les limites, autant physiques que discursives se retrouve concrètement dans les deux textes. Mohamed fréquente par exemple les opéras autant que les bistrots et les cimetières de voitures et Shérazade alterne entre les soirées V.I.P., les bibliothèques municipales et les quartiers peu recommandables de la métropole. Il est intéressant de constater que l'occupation de l'espace faite par les fugeurs ne tient pas compte des limites imposées par les conventions sociales ou par la loi. Les formules « c'est pas ta place » (*Shérazade*, p.80), « c'est pas pour toi » (*Chinois*, p.80) émises par les divers personnages au fil des textes montrent bien que les fugeurs agissent contre le gré d'une entité communément admise par la majorité des individus. À ces remarques, les répliques des fugeurs sont directes et sans équivoque: « Je vais où je veux, quand je veux, ma place c'est partout » (*Shérazade*, p.80) « J'irai si je veux » (*Chinois*, p.78). Le pouvoir de décision se trouve du côté des fugeurs qui transgressent les conventions sociales et les frontières invisibles du discours centralisateur qui souhaiterait les voir confinés à des espaces bien identifiés.

Le cas de Shérazade est d'autant plus significatif puisqu'au-delà de la transgression des lois imposées par le pouvoir central, la jeune fille se distancie de l'éducation maghrébine qui fût la sienne sous la tutelle du père ; « As the traditional guardian of his daughter, the patriarch defines the parameter of her daily life; he manipulates her destiny ¹³ ». L'infiltration de l'espace par le sujet fugeur permet

¹³ Notre traduction : [En gardien traditionnel de sa fille, le père définit les paramètres de sa vie quotidienne; il manipule sa destinée.]
Mildred MORTIMER, *Journeys through the French African novel*, London, Heinman, 1990, p. 180.

alors de questionner non seulement les limites du système réglementé de l'espace urbain mais aussi les mœurs acquises au sein de la famille. À travers le questionnement et l'intégration des différents systèmes de signes auxquels ils sont exposés, les fugueurs sont en mesure de constituer une identité au carrefour des discours issus de l'organisation institutionnelle et des codes culturels acquis jusque là. La réappropriation de l'espace urbain permet aussi de mettre en lumière la dimension temporelle inhérente à la question identitaire.

L'évolution des protagonistes dans l'espace urbain conduit à un retour aux origines, permet aux fugueurs de se remémorer des parcelles de leur enfance vécue en Algérie parmi les grands-parents. La déambulation de l'adolescent fugueur, contrairement au flâneur de Baudelaire est animée par une quête de la trace originelle, qui semble se perdre à travers le brouillard, les zones grises qui constitue identité. La deuxième partie de ce chapitre se penchera donc sur le vide intergénérationnel vécu par les descendants de l'immigration.

b) Du vide générationnel à la géographie intime

Dans *Le Chinois vert d'Afrique*, l'inspecteur Laruel en charge de l'affaire des jardins ouvriers s'étonne, au milieu du roman, de la fascination du jeune qu'il tente de traquer pour les photos de guerre : « Un enfant qui n'a pas connu de guerre ni de bombardements sauf à la télé, au cinéma... » (*Chinois*, p.150). On observe une situation analogue dans *Shérazade* si l'on se rappelle la vive émotion de la jeune fille à la vue des *Femmes algériennes* de Marc Garanger. Ce rapport à la mémoire nous

fait songer à un article de Claude Lanzman, paru en 2010 au sujet de la Shoah et de l'assistance aux Juifs durant la seconde guerre mondiale. Lanzman se penche en conclusion sur ce qui semblerait être une crise chez les jeunes écrivains du XXI^e siècle, qui, selon l'auteur, traverseraient une époque idéologiquement vide :

Les jeunes écrivains du XXI^e siècle sont à plaindre : ils vivent dans des temps obscurs, sans repères ni attentes, sans futur déchiffrable, sans rien qui puisse susciter confiance, enthousiasme, engagement total. Les utopies sont mortes, c'est la fin de l'histoire. Ne s'y résignant pas, ils rebroussement chemin et se jettent voracement sur le siècle précédent, si proche et pourtant si lointain. S'éprouvant coupables de n'avoir souffert de rien — manque intolérable —, ils réactivent et rejouent un passé auquel ils n'ont eu aucune part, transformant en trouvailles tonitruantes ce qui était su et rabâché depuis bien longtemps¹⁴.

Cette réflexion, bien que s'appliquant à une génération tout à fait distincte des jeunes dont il est question ici, rejoint sur certains points notre axe de recherche portant sur le vide mémoriel que semble ressentir la génération beur. Le cas de Rachid, un jeune Kabyle que Shérazade rencontre au *squat*, illustre bien cette notion de « vide » idéologique et de manque historique :

Il pensa à la guerre d'Algérie dont il ne savait rien parce que personne ne lui en avait jamais parlé, ni son père, ni sa mère, ni les familles chez qui il avait été placé, ni les assistantes sociales, ni les éducateurs des foyers où il était passé » (*Shérazade*, p.157).

Dans *Le Chinois vert d'Afrique*, les hommes du café que Mohamed rencontre s'étonnent de constater que le jeune garçon s'intéresse avidement à leurs histoires sur la guerre qu'ils ont faite pour l'indépendance du pays :

¹⁴ Claude LANZMAN, « Les juifs n'étaient pas le centre du monde », *Le Nouvel Observateur*, 4-10 mars 2010, p. 17.

Il écoute celui qui raconte avec une attention qui étonne l'Algérien. Il a souvent remarqué que les jeunes, les enfants des immigrés algériens ne s'intéressent pas à l'histoire de leur pays, même pas à leur guerre de libération. Pour eux, c'est de l'histoire ancienne, le passé de leurs parents, presque des ancêtres... (*Chinois*, p.170)

Après la lecture de ces deux extraits, notre attention se porte sur le brouillard qui couvre visiblement les origines profondes des jeunes qui y sont mis en scène. Que ce soit par manque d'intérêt ou par omission volontaire, le passé semble s'être arrêté aux frontières du pays d'origine, laissant ainsi les enfants aux prises avec une identité difficile à définir puisque partielle, coupée. Nous ne nous référons pas seulement au passé colonial marqué par la guerre d'indépendance, mais aussi à un mode de vie resté au pays, qui n'a pas tout à fait suivi les parents au moment de l'immigration. Le processus d'identification est de ce fait laborieux dans la mesure où les descendants de l'immigration, nés en France mais stigmatisés par l'origine des parents, ne sont pas en mesure de se réclamer de l'une ou de l'autre des cultures dont ils sont issus.

Ce malaise vécu par les descendants de l'immigration maghrébine ne peut être comblé que par la réactivation d'un passé auquel ils n'ont pas pris part. Soares évoque l'idée de *négociation*¹⁵ de l'identité pour définir le rapport des jeunes aux cultures française et maghrébine. La littérature de l'immigration dépeint la réalité de jeunes se retrouvant dans « une sorte de no man's land identitaire sans ancrage national défini ¹⁶. » Dans les textes à l'étude, c'est principalement à travers l'occupation de l'espace public que des parcelles de souvenirs refont surface et que le

¹⁵ Vera Lucia SOARES, « Entre mémoire et oubli : un tiers-espace d'invention d'identités migrantes », dans *Échanges et mutations de modèles littéraires entre Europe et Algérie*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 287.

¹⁶ Christiane ALBERT, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, p. 125.

passé colonial se livre aux fugueurs. Au-delà du rapport à l'espace, il nous apparaît évident que la construction des personnages de Sebbar permet de se pencher sur la dimension mémorielle.

Selon Régine Robin, l'écriture de cette identité à la fois plurielle et indéfinie « désinstalle, dématernise, déterritorialise, arrache à l'enracinement, creuse un écart, rend visible la perte, la castration symbolique, le manque¹⁷ ». La négociation de l'identité doit-elle invariablement passer par le deuil de l'origine comme le propose Robin? Il semble que l'écriture de la fugue chez Sebbar montre en partie cette réalité. La castration symbolique par exemple est bien illustrée par ces jeunes que Sebbar qualifie de « coupés ». Le manque auquel Robin fait référence peut aussi rappeler le manque idéologique de cette génération marquée par une époque qu'elle n'a pas vécue. Permettons-nous de poser un regard sur les relations existant entre les fugueurs et leurs ancêtres. Les fugueurs, dans cette quête des origines, s'identifient non pas aux parents mais plutôt à la génération des grands-parents, gardiens d'une authenticité perdue au moment de l'immigration en France. La relation avec les parents dans les romans racontant la vie des Beurs est toujours reléguée au second plan, comme Azouz Begag l'explique :

Enfin, à partir du moment où l'enfant s'est mis en contact avec l'extérieur, le noyau identificatoire parental ne fait pas le poids face à celui plus massif de la société et des institutions où l'enfant est appelé à vivre. La mobilité des enfants pervertit les projets de transmission culturelle des parents¹⁸.

¹⁷ Régine ROBIN, *Le deuil de l'origine*, p. 11.

¹⁸ Azouz Begag et Abellatif Chaouite, *Écarts d'identité*, p. 48.

Il est vrai que la mobilité des jeunes contribue à leur distanciation des codes culturels imposés par les parents, et même de leur dissociation physique de la cellule familiale, comme c'est le cas pour Mohamed et Shérazade. La déambulation dans la ville permet de réactiver certains souvenirs, pour la plupart liés à l'enfance passée auprès des grands-parents en Algérie. Au-delà de la mémoire collective, l'affect rattaché au pays d'origine semble se réactiver dans le paysage urbain que les fugueurs arpentent au gré de leurs déambulations. Comme il en a été question dans le premier chapitre, c'est avec Minh, la grand-mère vietnamienne, et Mohamed le grand-père algérien que Mohamed apprend les rudiments des rites de ses cultures d'origines. D'ailleurs, Mohamed choisit de s'établir dans la cabane des jardins ouvriers en raison de sa ressemblance avec le jardin du grand-père : « Il n'a pas oublié le jardin de son grand-père à l'extérieur du village. [...] Depuis qu'il est né, il sait qu'il ne verra pas d'eucalyptus ici, dans le Nord, parfois il pense le Grand Nord. » (*Chinois*, p.82) Cette remarque, empreinte de nostalgie dénote l'attachement au pays d'origine, lieu que le jeune Mohamed ne semble pas tout à fait avoir quitté.

La référence aux espèces végétales dans le récit de Mohamed nous apparaît comme porteuse de ce lien affectif qui relie l'ancêtre à son descendant. Mohamed se rappelle le grand-père qui lui a montré comment manger les figues de Barbarie, ou Minh, la grand-mère vietnamienne et son enseignement des plantes médicinales. De la même manière, Myra, la jeune fille dont Mohamed s'éprend, passe son temps avec Émile Cordier, son grand-père, qui l'introduira au monde végétal à partir de ce qu'il cultive sur son lopin de terre dans les jardins du bloc. L'échange de connaissances se

fait alors par l'entremise des grands-parents, plutôt que des parents, ce qui confère en quelque sorte aux personnages un aspect anachronique ; les connaissances qu'ils possèdent se situent loin du cinéma américain, de la musique populaire, qui semblent constituer les principaux champs d'intérêt des autres adolescents mis en scène. Le lien tacite unissant les grands-parents à leurs petits-enfants symbolise celui d'une « réconciliation entre le passé et le futur ¹⁹».

L'investissement de la rue par les jeunes se développe avec la restructuration de l'espace public imposée par l'avènement d'un nouveau mode de vie, basé sur la consommation et le gain de temps²⁰. Ces espaces, auxquels Marc Augé fait référence par l'appellation « non-lieu » pour désigner les « espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir) »²¹ permettent dans le cas des récits de la fugue la réactivation du passé des ancêtres. Les transports publics, autant que les routes, les espaces d'attente et les centres commerciaux commandent initialement à leurs usagers une occupation temporaire. Ces lieux qui sont en quelque sorte conçus pour être quittés, constituent la transition entre vie publique et vie privée. Dans le cas de Mohamed et Shérazade, vivant dans les espaces non réglementés de la ville, ces lieux permettent le rappel de l'origine. La scène où Shérazade observe celui qu'elle nomme l'« Arabe solitaire », un vagabond qui vivait sous les ponts du métro aérien illustre bien notre propos à ce sujet :

¹⁹ Soheila KIAN, *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar. La traversée des frontières*, p.84

²⁰ Alain VULBEAU et Jean-Yves Barreyre, *La jeunesse et la rue*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994, p. 159.

²¹ Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 118-119.

Un matin près d'une bouche de métro elle l'avait vu assis sur un cageot, pieds nus et pantalon remonté jusqu'au mollet, il se lavait les pieds avec l'eau de la bouteille d'Évian, il posait le pied propre sur un carton étalé devant le cageot, il avait commencé par le droit, sa toilette l'absorbait, on l'aurait cru dans la courette en terre battue d'une maison de village en Algérie lorsqu'il fait beau. Cet homme perdu dans la ville lui rappela son grand-père se préparant pour la prière. (*Shérazade*, p.127-128)

La configuration des éléments comme la bouteille d'Évian, la ville et le vieil Arabe rappelant les ablutions avant la prière dans la religion musulmane constitue le chronotope du roman en entier, en alliant un produit emblématique français aux rituels traditionnels musulmans, délocalisés dans le décor urbain. Les traces du passé culturel algérien se lisent ainsi à travers les nuances et les aberrations de la ville. Parce que née en France, Shérazade n'a pas souffert du trauma national en lien avec la guerre d'Algérie²². Puisque le passé lui est refusé par l'époque dans laquelle elle évolue, la jeune fille se trouve à la fois limitée et libérée par son imagination et sa propre interprétation des signes concrets apparents au sein de la ville qu'elle arpente. Dans le deuxième tome, c'est aussi dans un espace de transit que la jeune fille part à la poursuite d'événements qu'elle n'avait pas vécus mais qui se rapprochent de l'identité dont elle se réclame : « elle ne dirait pas qu'elle suivait la marche des Beurs qui avait eu lieu de Marseille à Paris par Lyon, Strasbourg, Lille » (*Carnets*, p.21). Cet itinéraire permettra à Shérazade non seulement de reproduire le célèbre parcours de ses camarades beurs mais aussi de voir la France sous un jour différent.

²² Karine EILERASS, « Disorienting Looks, Écarts d'identité : Colonial Photography and Creative Misrecognition in Leïla Sebbar's *Shérazade* », p. 33.

L'aspect concentrique de Paris favorisant l'hégémonie idéologique basée sur l'unité nationale s'efface peu à peu, tout au long des routes pour tracer les contours d'une France elle aussi marquée par la colonisation. La colonisation du sud de la France par les Arabes pendant près de trois siècles évoquée dans le roman permet la subversion du mythe de la pureté raciale des puissances hégémoniques, à l'origine des conflits que l'on connaît dans les anciennes colonies²³. L'investissement de l'espace urbain par les jeunes fugueurs permet, dans un premier temps, de revisiter les discours établis présents sur le territoire parisien. De l'occupation des lieux en marge de la loi découle aussi tout un système de signes caractéristiques au passé colonial algérien et les souvenirs profondément liés à l'héritage culturel légué par les grands-parents. Le vide générationnel que l'on attribue aux Beurs, ces jeunes en mal de passé et de futur est vite déconstruit par l'écriture de la fugue en faisant de Mohamed et Shérazade des êtres appartenant à un autre espace temps, capable d'allier passé et présent dans une dynamique propre à leurs déplacements.

²³ Soheila KIAN, *op. cit.*, p. 92.

CONCLUSION

Si la littérature beur fait globalement état d'une jeunesse aliénée par la double appartenance culturelle et le malaise identitaire qui en résulte, Leïla Sebbar, à partir de la figure dynamique de l'adolescent fugueur, parvient à dépasser ce paradigme pour offrir une image autre du descendant de l'immigration maghrébine. L'écriture de la fugue permet de dynamiser les rapports que les jeunes entretiennent avec les discours circulant à leur sujet mais permet aussi une relecture de l'histoire et des origines. La fugue n'est pas seulement un prétexte à la découverte du monde et à l'accomplissement de soi en dehors du foyer familial ; Mohamed et Shérazade, par leur refus de se soumettre à l'assimilation simple, sont les porteurs d'une identité nouvelle, basée sur la déconstruction des oppositions binaires et statiques. Ayant pour unique bagage un « patchwork » de signes culturels disparates, les adolescents à l'étude contribuent à tracer les contours d'un nouvel ensemble culturel, cohérent dans son hétérogénéité.

Le but de ce travail était de rendre compte du personnage fugueur comme porteur d'une nouvelle vision, s'élevant contre l'enlisement des discours dominants au sein d'une société en pleine métamorphose socioculturelle. Comme le souligne Wafae Karkazi, la fugue « est aussi perçue comme le moyen de se bâtir un espace propre en marge de toutes les institutions familiales et étatiques¹ ». La médiation de l'Orient à partir des différentes représentations picturales nous a permis dans un

¹ Wafae, KARKAZI, « Leïla Sebbar. Une écrivaine à la recherche de soi. », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, Faculté des arts et des sciences, 2005, p. 2006.

premier temps de faire état de la photographie et de la peinture comme catalyseur de l'écriture mémorielle. L'inscription du passé colonial algérien dans la constitution identitaire des protagonistes entraîne en second lieu une prise de conscience du regard de l'Autre, celui de l'Occidental, à partir duquel un examen des relations entre la France et ses étrangers est possible. La mobilité constante des fugueurs illustre bien la gestion d'une identité plurielle, caractérisée par la porosité de ses frontières et de son renouvellement permanent. Dans une relation intime avec le passé ancestral et l'espace moderne qu'ils occupent au fil de leur errance, ces jeunes atypiques, inclassables, sont en mesure de questionner la viabilité des discours officiels, qui tentent de les définir selon une dichotomie obsolète et réductrice. L'analyse de la fugue comme initiatrice d'une rencontre singulière avec l'art nous a permis d'inscrire les fugueurs dans un rapport dynamique avec le signe culturel, qu'il fasse partie du canon ou de la culture de masse. Nous avons vu en cette appropriation de l'art l'avènement d'une véritable démocratisation de la culture, de même que la remise en question de l'éducation nationale et de son rôle dans la discrimination entre culture élitiste et culture populaire. L'étude du mouvement spatio-temporel, central dans les œuvres à l'étude nous a permis en dernier lieu de voir la traversée des divers espaces urbains comme celle des différents discours imbriqués dans le tissu social français. La réactivation des souvenirs de l'enfance passée en Algérie et l'attachement profond aux grands-parents inscrits dans le béton de la ville viennent modifier la perception de la banlieue jusque là perçue comme un lieu d'aliénation duquel il est impossible de sortir.

Sebbar, tout comme ses fugueurs, entretient un lien étroit, nécessaire avec l'exil : « Que ferais-je hors exil, désertant ce qui me fonde depuis le premier jour de ma vie? [...] Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et du reniement si je suis de ce côté-ci ou de ce côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords...² ». L'exil comme lieu (ou non-lieu) d'écriture s'avère fécond et constitue l'espace familial dans lequel les personnages sebarriens évoluent en toute intégrité. Nous nous permettons de réitérer l'importance du rapport spatio-temporel développé en dernière partie, puisqu'il englobe tous les autres aspects de notre étude. Le mouvement continué calqué sur les déambulations des adolescents marque l'ambivalence, le constant vacillement entre un pôle ou l'autre. Les jeunes de Sebbar se permettent de traverser les espaces réglementés pour s'approprier des lieux illégitimes, mais aussi de faire une relecture de l'histoire officielle en passant par l'histoire non écrite. De ce fait, ils décortiquent ce qui est communément admis pour faire voir au lecteur une réalité en pièces détachées et en perpétuelle reconstruction. Ce faisant, l'écriture de leur parcours instaure les balises d'une poétique de l'entre-deux³, résultat de l'exil, motif d'une écriture enrichie par le croisement et le dédoublement des cultures. Ce rapport d'ambivalence montre bien de quelle manière la mobilité des fugueurs ne se limite pas à l'abandon physique du foyer familial ; elle commande aussi la mobilité idéologique, à la base du questionnement des discours dominants et à la subversion de celui-ci plutôt que sur sa négation totale.

² Leïla SEBBAR et Nancy Huston, *Lettres parisiennes : histoires d'exil*, Paris, J'ai lu, 1986, p. 199.

³ Telle que présentée par Miléna HORVÁTH dans « L'entre-deux maghrébin en France : écriture et mouvement chez les écrivains en exil et les auteurs issus de l'immigration : le cas d'Assia Djébar » dans Hafid Gafaïti, Patricia M.E. Lorcin et David G. Troyansky, *Migrances, diasporas et transculturalités francophones : Littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.221

L'écriture de la fugue que propose Sebbar a pour particularité d'instaurer une nouvelle approche des instances discursives, notamment celles qui ont forgé l'essence de l'Occident moderne. Comme le souligne Thierry Hentsh, « le regard des Lumières sur l'Orient (sur l'autre en général), en dépit de toute l'empathie qu'il pouvait contenir, est porteur d'un grave malentendu : parce que ce regard se veut dirigé par la raison et, par là, se croit dégagé de tout préjugé culturel, il s'imagine atteindre l'autre dans sa vérité objective⁴ ». La viabilité de ce discours est mise à rude épreuve dans les récits à l'étude, bien que ceux-ci ne visent pas sa déconstruction systématique; ils tentent plutôt de rendre compte de la façon dont il s'imbrique dans la société moderne, permettant ainsi au lecteur de revisiter les liens profonds de la France avec ses anciennes colonies.

L'abandon du foyer familial, dans ce qu'il représente pour les protagonistes de statique et de contraignant, rappelle dans un contexte plus large la délégitimation⁵ des grands récits à laquelle on associe l'époque postmoderne. Peut-on dans ce cas qualifier les fugues de Mohamed et de Shérazade comme la mise à mort des discours officiels et des traditions ancestrales? L'écriture de la fugue constituerait-elle l'acte ultime mettant fin à des utopies d'un autre temps? Il est de notre avis que ces jeunes figures dynamiques contribuent plutôt à l'établissement d'un nouveau regard sur la société dont ils sont issus ; l'écriture de leur parcours s'inscrit dans une mouvance

⁴ Thierry HENTSCH, « Frontière et usage de l'Orient méditerranéen », *Études françaises*, volume 26, n°1 (1990), p. 19.

⁵ Nous faisons ici référence à la pensée de Lyotard sur la fin des grands récits à l'époque postmoderne. Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, p.63.

idéologique, posant les balises d'une identité à la croisée des frontières. Il s'avère pourtant légitime de se poser une dernière question au sujet de la construction des ces adolescents, symboles du point de rencontre entre deux répertoires de signes en constante opposition. L'entreprise de Sebbar ne relèverait-elle pas aussi d'une certaine idéalisation? Ne participerait-elle pas aussi à l'édification d'une utopie de la même façon que les grands récits qu'évoque Lyotard? Un peu comme à la manière des romans beurs, la fugue sebarrienne implique la possibilité constante d'une réécriture, permettant ainsi l'ouverture du récit vers le renouvellement des idées exposées.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

1.1 Textes étudiés

SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Bleu autour, 2010 (1982), 250 p.

--, *Le Chinois vert d'Afrique*, Paris, Stock, 1984, 264 p.

1.2 Autres textes considérés

BEGAG, AZOUZ. *Béni ou le paradis privé*, Paris, Seuil, 1987, 172 p.

CHAREF, Mehdi. *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1985, 182 p.

SEBBAR, Leïla. *Parle mon fils, parle à ta mère*, Paris, Stock, 1984, 83 p.

--, *Les carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985, 286 p.

--, *Le fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991, 203 p.

--, *La Seine était rouge : Paris, Octobre 1961*, Paris, Actes sud, 1999, 104 p.

SEBBAR, Leïla et Nancy Huston. *Lettres parisiennes, autopsie d'un exil*, Paris, Bernard Barrault, 1986, 221 p.

2. Corpus secondaire

2.1 Théorie, histoire et critiques littéraires

ANGENOT, Marc. *1889 : Un état du discours social*, Montréal, Preamble, 1989, 1167 p.

ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, 220 p.

BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Écarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990, 121 p.

BONN, Charles (dir.). *Littératures des immigrations 1 : Un espace littéraire émergent*, coll. « Études littéraires maghrébines », n° 7, Paris, L'Harmattan, 1995, 200 p.

--. *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, 310 p.

--. *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004, 329 p.

--. *Littératures des immigrations 2 : Exils croisés*, coll. « Études littéraires maghrébines », n° 8, Paris, L'Harmattan, 1995, 187 p.

BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, 277 p.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme, suivi de Discours sur la Négritude*, Paris, Présence africaine, 2004 (1955), 92 p.

CLERC, Jeanne-Marie. « Flammes de l'immigration et multiculturalisme dans les banlieues françaises : Quel sujet culturel? », *Sociocriticism*, volume 22, 2007, p.353-364.

DIOP Papa Samba et collab. *Littératures et sociétés africaines : Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, 593 p.

DUCHET, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n° 1, p.5-14.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, 188 p.

GAFIËTI, Hafid (dir.), M.E. LORCIN, Patricia et David G.TROYANSKY. *Migrances, diaspora et transculturalités francophones : Littératures et cultures d'Afrique, des Caraïbes, d'Europe et du Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, 305 p.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1982, 561 p.

HENTSCH Thierry. « Frontières et usage de l'Orient méditerranéen », *Études françaises*, volume 26, n° 1, 1990, p. 9-22.

LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, 239 p.

--. « Urbanism as a Discourse of Cultural Infiltration in Post-colonial Fiction in France », *Nottingham French Studies*, Vol.39, n°1, 2000, p.64-78.

--, *Postcolonialiser la haute culture à l'École de la République*, Paris, L'Harmattan, 2008, 288 p.

LESERVOT, Typhaine. *Le corps mondialisé : Marie Redonnet, Maryse Condé, Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 2007, 224 p.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*. Paris, Gallimard, 1985, 161 p.

MORTIMER, Mildred. *Journeys Through The French African Novel*, Portsmouth, London, Studies in french literature, 1990, 230 p.

ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, 1989, 196 p.

--. *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 500 p.

--. *Le deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kimé, 2003, 236 p.

ROSELLO, Mireille. *Declining the Stereotype*, Londres, University Press of New England, 1998, 213 p.

--. *Encontres méditerranéennes : Littératures et cultures France-Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2006, 271 p.

SAID, Edward. *L'orientalisme*, Paris, Seuil, 1980, 422 p.

--. *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, 555 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1976, 675 p.

SEBKHI, Habiba. « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" », *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1°, 1999, p. 27-42.

SEBBAR, Leïla. « La littérature beur n'existe pas », *Actualité de l'émigration*, n°80, 11 mars 1987, p.

ZIMA, Pierre.V. *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p.

2.2 Ouvrages généraux (sur la ville, l'espace, l'histoire et l'histoire de l'art)

AUGÉ, Marc. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la modernité*, Paris, Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 1992, 149 p.

BENJAMIN, Walter. *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, 96 p.

--. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, 974 p.

EINAUDI, Jean-Luc. *La bataille de Paris : 17 octobre 1961*, Paris, Seuil, 1991, 329 p.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 360 p.

GARANGER, Marc. *Femmes algériennes 1960*, Paris, Contrejour, 1982, 114 p.

Guerrier de Dumast, Auguste-Prosper-François (Baron), *L'Orientalisme rendu classique, dans la mesure de l'utile et du possible, suivi d'une lettre à M. Jules Mohl sur la langue perse*, B. Duprat (Paris), 1854, 60 p.

KUISEL, Richard F. *Seducing the French: The Dilemma of Americanization*, London, University of California Press, 1993, 276 p.

LEQUIN, Yves (dir.). *Histoire des étrangers et de l'immigration en France*, Paris, Larousse, 2006, 544 p.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.

WEIL, Patrick. *La France et ses étrangers : L'aventure d'une politique de l'immigration 1938-1991*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, 403 p.

--. *La république et sa diversité : Immigration, intégration, discriminations*, Paris, Seuil/République des idées, 2005, 111 p.

ROULLEAU-BERGER, Laurence. *La ville intervalle : Jeunes entre centre et banlieue*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, 207 p.

VULBEAU, Alain et Jean-Yves Barreyre. *La jeunesse et la rue*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994, 223 p.

2.3 Études relatives au corpus primaire

BOER, Inge E. *After Orientalism : Critical Entranglements, Productive Looks*, Amsterdam, Rodopi, 2003, 245 p.

DONADEY, Anne, *Recasting Postcolonialism, Women Writing Between Worlds*, Portsmouth, Studies in African literature, 2001, 152 p.

FAUVEL, Maryse. *Scènes d'intérieur : six romanciers des années 1980-1990*, Birmingham, Summa Publications Inc., 2007, p. 151-186.

KIAN, Soheila. *Écritures et transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar. La traversée des frontières*, Paris, L'Harmattan, 2009, 167 p.

LARONDE, Michel, *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 123-138.

MORTIMER, Mildred. *Maghrebian Mosaic: A literature in transition*, Boulder, Lynne Rienner, 2000, 321 p.

2. 4 Mémoires et thèses consultés

CHAFIK, Nadia. « Une autre lecture du Maghreb à travers l'art scriptural et pictural français du 19^e siècle », Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 1998, 346 p.

KAMLI, Wafae. « L'expression beure : Le cas d'une littérature mineure », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département de littérature comparée, 2006, 290 p.

KARKAZI, Wafae. « Leïla Sebbar. Une écrivaine à la recherche de soi. », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, 2006, 383 p.

SASSI, Fouad. « Le personnage arabe dans le cinéma français », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'études cinématographiques, 2008, 91 p.

2.5 Divers

ARON, Paul (dir.), Denis Saint-Jacques et Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, 654 p.