

Shérazade du Fou de Shérazade de L. Sebbar à l'aune du réel et du mythe

Dr. Rachid Raissi
Université de Ouargla



Synergies Algérie n° 3 - 2008 pp. 75-86

Résumé : *Au contact du réel, Shérazade n'est donnée que comme absente / présente. Ces absences poussent la jeune beure aux yeux verts à entreprendre un voyage imaginaire et symbolique de l'ordre de la traversée des signes et des textes de la filiation qui vont lui donner de l'être et de la consistance. Au contact de Nedjma de K. Yacine, de la sultane des Nuits et de Marie Seurat, la jeune beure devient non seulement présente mais, de plus, elle grandit et acquière de l'épaisseur. C'est ainsi que naît le personnage, à l'aune du réel et du mythe.*

Mots-clés : *polyphonie, symbolisme, vision exotique, parodie, intertextualité, mythe des origines.*

Abstract: *In contact with reality Shérazade is introduced as absent / present. These absentities push the young «beure» with green eyes to have an imaginary and symbolic journey of the type of the crossing signs and texts of descent that will give it a weight and consistency. Once in contact with Nedjma K. Yacine, the sultan of Nights and Marie Seurat, the young beure becomes not only present but, moreover, she grows and acquires maturity. Thus was born the character, in terms between reality and myth.*

Keywords: *polyphony, symbolism, exotic vision, parody, intertextuality, myth of origin.*

المخلص: بالتناسق مع الحقيقة تظهر شهرزاد كالعائبة الحاضرة. هذا الغياب يدفع الشابة المهاجرة، الخضراء العيون إلى سفر وهمي و رمزي من نوع عبور الإشارات في النصوص، و النسب الدين يعطون للشخصية سمكها. بالتناسق مع نجمة لكاتب ياسين و مع ملكة الف ليلة و ليلة و ماري سورا، تكتسب الشابة المهاجرة حضورها و حجمها وهكذا تولد الشخصية بين الواقع و الأسطورة.

الكلمات الرئيسية : البيولفونية ، الرمزية ، البارودية ، التناص ، كتابة الهوية.

Dans *Le Fou de Shérazade* de L. Sebbar, quatre œuvres sont sollicitées au niveau scripturaire. *Le Fou de Shérazade* entretient avec ces textes des rapports allant du travail citationnel à l'imprégnation diffuse, de l'intertextualité forte et parodique à l'incorporation et au dialogisme : opérations qui vont se révéler

toutes comme relevant d'une même et unique opération intertextuelle, celle du collage. En effet, la lecture du *Fou de Shérazade* a, très rapidement, suscité une impression d'hétérogénéité : comme si l'œuvre était «habitée» par d'autres mots que les siens propres - titre et résumé de l'œuvre, texte même du roman - des indices guidaient vers quatre œuvres au moins : *Les Mille et Une Nuits*, *Les corbeaux d'Alep*¹ de Marie Seurat, *Nedjma*² de Kateb Yacine et *La maison sans racines*³ d' A. Chédid qui a plus un statut de citation que d'intertexte. Le texte de L. Sebbar sollicite également, par l'utilisation de la figure du «fou», d'autres œuvres : *Madjân Leïla*, *Le Fou d'Elsa*.

Mais notre propos, ici, est de saisir, au sein de cette écriture de l'intertextuel, le comment de la venue à l'existence d'un personnage - Shérazade - qui se donne comme présente et absente tout à la fois à travers soit la sultane des *Nuits* qui, prise en otage, parvient, grâce à son verbe, à se maintenir en vie, soit à travers *Nedjma* de K. Yacine qui, produit de la bâtardise, la reproduit par l'inceste en se de donnant à son frère, l'un des quatre personnages qui gravitent autour d'elle ou soit à travers les autres personnages femmes des autres œuvres sollicitées qui viennent la nourrir de leur chair pour qu'elle puisse advenir.

Dans ce sens, le personnage de L. Sebbar n'a pas d'autre consistance que celle des mots des œuvres sollicitées. De plus, ce personnage se nourrit considérablement du mythe du Nadhor et de celui de Césarée ; mythes qui lui permettent également de « grandir » et d'acquérir de l'épaisseur. En effet, ce personnage, peu consistant au départ, n'acquière de l'épaisseur qu'au contact des autres personnages que l'écriture interpelle et vide pour alimenter la jeune beure aux yeux verts, peu consistante au départ. Hier et aujourd'hui, cette parole est celle d'un lieu : celui de l'imaginaire comme l'écrit J.E. Bencheikh, quelque chose «se parle depuis une absence : l'affrontement d'un désir et d'une loi.»⁴

Cet affrontement s'actualise en de multiples variations. Dans le cas de l'œuvre de L. Sebbar, il est d'abord affrontement du retour et du réancrage contre l'exil et la séparation. Dans cette mouvance s'affirme le refus de l'enfermement et son implication, la fugue qui dit le déplacement de Shérazade de Paris à Beyrouth et de Beyrouth à Jérusalem. Dire la fugue est alors travail de l'écriture sur le mouvement ; mouvements multiples inscrits dans le motif obsessionnel de la littérature : le voyage. Aux sens du voyage que l'on peut décrypter dans les thèmes et rythmes du *Fou de Shérazade*, nous voudrions rajouter ceux qui résultent de la traversée d'autres signes découverts dans leurs parcours textuels. L'ensemble de ces signes entre en interaction pour délivrer cette parole neuve, séduisante qui nous apprend, peut-être, à nous accepter dans notre «mixité».

De l'absence/présence à la prise en otage de la femme

Ce personnage évolue dans une France fortement maghrébine où la démarche de la mère auprès d'un marabout est significative puisqu'elle est révélatrice d'une France algérianisée par l'importation d'une «agression idéologique» qui vise au maintien et à l'entretien de l'absence de la femme de la société et sa présence dans le foyer comme bonne épouse, soumise, pieuse et obéissante :

« Avec Mériem, elles sont allées voir un marabout (...). Elles étaient là pour leur fille, grève de la faim contre un mariage forcé, grève du lit contre un mari violent, grève des enfants pour la pilule...Fugue, drogue, prostitution, prison...refus de l'école, du travail, de la maison, du travail à domicile...Tentatives de suicide, avortements ratés... Le marabout, que pouvait-il faire pour que toutes ces filles soient comme leur mère ? Pieuse, obéissante, soumise, respectueuse, patiente, travailleuse, réservée, serviable, affectueuse...Les qualités d'une bonne épouse, bonne mère, bonne musulmane ? »⁵

Par ailleurs, la société maghrébine, ici, représentée par la population de cette cité H.L.M. d'une banlieue française agit également sur l'absence/présence de la femme par le biais des « rumeurs ». Cette pratique vise explicitement au maintien de la femme dans le foyer ou la cellule familiale pour ne pas subir l'humiliation du « qu'en-dira-t-on ». Cette « pratique-action » idéologique prend tout son sens dans le passage suivant du roman :

« On raconte dans la cité, pas seulement dans la cour où la famille habite, dans les blocs jusqu'à l'autoroute d'un côté et au terrain de foot, un terrain vague qu'on n'a jamais aplani, de l'autre côté, que Shérazade a vécu comme une vagabonde dans la ville, qu'on l'a vue hébétée, dans les quartiers où vont les hommes, elle titubait, ivre, enlacée à une autre fille, plus ivre qu'elle et qui l'embrassait comme un amant...On dit qu'elle habitait dans une maison avec des voyous, des voleurs, des toxicos...et des putes...et des terroristes...Et elle, qu'est-ce qu'elle faisait ? Elle fréquentait des soirées où les filles dansent nues et après...Après, elle a suivi un routier et elle a disparu, on ne l'a plus revue nulle part. Où est-elle maintenant ? Qui le sait ? Les frères l'ont oubliée, son père, on dit, qu'il l'a reniée (...) Elle mourra vierge, sans homme, sans enfant, pauvre vieille fille à moitié folle ».⁶

Ici, la rumeur certifie que toute absence de la femme de son lieu de vie signifie présence dans des lieux de débauche, de vice, de prostitution, d'homosexualité, de boisson, de drogue. La rumeur menace l'absence et impose explicitement la présence de la femme dans des lieux prescrits par la société. Julien, par sa vision exotique et baroque, « tente » également de rendre la femme absente par sa tentative de la faire entrer de force dans des clichés et stéréotypes de la femme-objet : objet-ornement, objet-sexuel ou objet-exotique. En désertant la parole et le cœur de Julien, Shérazade refuse implicitement que sa vie, sa destinée soient prises en charge par d'autres mains et notamment par Julien qui parle d'elle en l'absence de sa propre parole. Avec Julien, on nage en pleine mythologie comme le souligne Shérazade. Julien, naïvement certes, tente de retrouver une enfance perdue et désirée à travers ses Vénus et ses Suzanne.

Mais le texte de L. Sebbar, tout en dévoilant la triste vérité de la prise en otage de la femme par la société, travaille à sa destruction et ce, de manière fort significative : ces posters qui re-véhiculent l'éternel désir-cliché de l'absence de la femme, ce vouloir séculaire de sa prise en otage, sont tout simplement détruits par les gosses du quartier, nouvelle génération qui refuse énergiquement et violemment cette conception dégradante. C'est ainsi que la vision exotique de Julien est détruite dans le texte avec très peu de commentaires et ce, grâce aux pierres des enfants. Cette vision est également remise en cause par le réalisateur qui reproche fortement à Julien de croire

à des femmes qui n'existent plus, des femmes issues de ses rêves d'enfant de colonie. Le narrateur précise également, à la fin du roman, que le métier de journaliste de guerre est un métier dangereux qui ne convient pas à des captives comme les odalisques qu'il se propose de nommer journalistes. Ainsi le cheminement du texte est significatif car Shérazade refuse, pendant toute la durée du récit, de «rentrer» dans la vision stéréotypée de Julien ; mais quand elle y est (le film), le texte, qui avait adopté un mouvement libérateur afin de souligner l'émancipation/participation de la femme, a déjà transformé les captives, c'est-à-dire les odalisques, en journalistes. Beyrouth ne tolère pas la présence des femmes. Les propos de la milice musulmane sont clairs : «les femmes restent à la maison sinon...».⁷

Dès que Shérazade apparaît à Beyrouth, on se dépêche d'effacer sa présence par la prise en otage qui accuse l'absence par la force puisque générée par un appareil répressif. Pour survivre dans cet espace du masculin-pluriel, Shérazade va devoir s'absenter davantage en effaçant sa parole au profit de la reproduction d'une autre parole : elle apprend des versets coraniques qu'elle récite à ses bourreaux pour ne pas mourir. Pour survivre dans cet univers de violence, Shérazade reproduit la parole qui l'empêche de mourir. Mais par opposition à la sultane, la parole de Shérazade est d'abord silence. La sultane, grâce à sa parole incessante, imaginative, intense, transporte sultan et lecteur dans des contrées féériques et pose, par la même, les questions essentielles de l'existence. Face à cette parole-interrogation, à cette parole-éducation du désir, le verbe de la jeune fugueuse est extrêmement pauvre, Shérazade ne parle que pour désigner, se souvenir, répondre ou tout simplement apprendre. Une jeune «sultane», qui se pose comme différente de la sultane des *Nuits*, est à la recherche de la syllabe perdue de son nom, la syllabe la plus suave, la plus orientale, celle que le greffier français a simplifié sur ses papiers.

Ce manque initial indique préalablement la distance réelle qui sépare les deux personnages et la volonté de L. Sebbar de transformer le mythe de Shéhérazade en le vidant de son contenu dans cet espace de l'autre, l'espace de l'immigration : volonté qui ne peut s'expliquer que par la pensée selon laquelle le mythe de Shéhérazade maintient et entretient l'absence de la femme et une vision dépassée de l'Orient et de l'arabité. C'est ainsi que par opposition à la sultane, Shérazade fugue et se révolte pour se libérer de toutes ces impasses de l'absence. Mais on s'étonne toujours de ne point trouver cette parole éclatée qu'aurait dû produire Shérazade, celle qui aurait été en adéquation avec son langage du corps : révolté, éclaté et subversif dans la multiplicité des lieux.

Mixité, intertextualité et espaces de lecture

Le Fou de Shérazade est le lieu également du dialogue des mythes. Le texte n'interpelle le mythe du Nadhor de *Nedjma* de K. Yacine que pour mieux le relativiser. Si ce mythe est contesté c'est parce qu'il est supposé participer activement à l'absence de la femme. A ce niveau, le texte de L. Sebbar, recharge, tout comme K. Yacine, la notion de la bâtardise qui se «libère» de l'espace péjoratif pour rejoindre sa place légitime comme déterminant commun à toute l'humanité. Aucun texte ne peut être saisi dans l'absolu, tout texte signifie et

se transmet en relation aux textes antérieurs et au contexte où il s'insère. A propos du roman algérien, C. Bonn écrit dans ce sens :

«S'interroger comme on vient de le faire sur la nature d'une parole et la correspondance de son énonciation avec l'espace qu'elle décrit, revient donc à poser le problème de sa lecture. Les textes sont écrits pour une lecture en tel et tel lieu, culturel, sociologique, géographique. Ils sont également reçus, lus, interprétés dans une diversité de lieux et d'espace tout aussi grande, et parfois imprévue. Ils entrent, enfin, dans un contexte où ils ne sont pas le seul discours proposé au public : ils ne sont en fait qu'un élément dans un concert plus vaste où chaque voix répond à l'autre et l'informe. On ne peut donc pas s'interroger sur une parole littéraire sans décrire les conditions dans lesquelles elle acquiert une signification».⁸

Ainsi et pour saisir le sens d'une parole, il est indispensable de tenir compte des espaces qu'elle sollicite et qui finissent par la constituer. Le texte de L. Sebbar oscille entre deux espaces de lecture : l'espace de la mixité est aussi un espace littéraire avec une portée culturelle (religieuse ?), puisqu'il tend à retrouver une origine commune entre juifs, chrétiens et musulmans.

Le Fou de Shérazade dans sa relation avec un récit de vie, *Les corbeaux d'Alep* de M. Seurat et une fiction, *La maison sans racines* d'Andrée Chédid constituent le lieu par excellence où s'élabore une même parole de la mixité. Ces trois textes véhiculent, en constatant, en témoignant ou en revendiquant, une même vision de la vie : la mixité comme origine et comme «objectif» à constater et à réaliser, conception d'un monde mixte ou qui s'est conçu tel durant son évolution. Ces trois ouvrages mettent en évidence la relation effective entre la «biographie», le social et l'écriture romanesque. Ils témoignent en effet de l'existence d'un fait de départ dans la biographie des auteurs qui sont toutes issues de la mixité.

Ce fait biographique comme produit civilisationnel constitue un élément moteur de la production romanesque : «Pour Girard, le romancier a quitté au moment où il écrit son œuvre, le monde de la dégradation pour retrouver l'authenticité».⁹ L'authenticité, pour les trois œuvres, serait l'origine commune du monde. Les trois ouvrages produisent la question de l'identité commune aux trois religions monothéistes qui adorent et s'entre-tuent au nom d'un même Dieu.

Shérazade apparaît d'abord comme un personnage «peu consistant». Elle n'a pour tout bagage qu'un amour pour l'Algérie inculqué par Julien, quelques souvenirs d'enfance et une vie marginalisée au squat avec Pierrot. Le tout pourrait tenir dans le creux d'une main. Alors comment Shérazade acquiert-elle de l'épaisseur ? L'épaisseur de Shérazade provient certainement des différentes traversées textuelles et donc de ces voyages qu'elle accomplit en compagnie du narrateur au sein des textes qui l'initient et lui donnent de l'être. Le voyage dans *Le Fou de Shérazade* est beaucoup plus une valorisation de la lecture dans le sens de : « Lis ! Et que la lumière soit ! ».

C'est aussi une valorisation de la lecture interactive et donc de l'intertextualité comme mode de connaissance et comme moyen par lequel un personnage un peu inconsistant au départ acquiert de l'épaisseur.

L'histoire de la vieille femme et de l'olivier maintient et entretient la quête de Shérazade. Les deux personnages poursuivent la même quête : l'olivier centenaire. Ces deux histoires qui se développent en parallèle, se soutiennent et permettent au récit de se produire en tant que tel. L'olivier et la colombe, symboles de paix, disent la thèse sous-jacente du roman : la question de la paix entre juifs et musulmans. Cette histoire a aussi une signification du point de vue de la structure du roman. Le roman développe cinq axes principaux de lecture qui permettent au récit de se déplacer entre plusieurs points de chute ; l'axe de la vieille femme occupe une place de choix puisque huit chapitres lui sont réservés.

Cette histoire peut se lire enfin par rapport au thème de la vieille dame, Kalya d'A. Chédid qui est solidaire des jeunes filles dans leur projet de réconcilier les communautés ennemies. Ces deux personnages se rejoignent également dans la pratique de la marche comme refus de l'immobilisme et comme mouvement de voyage. Les romans de L. Sebbar et d'A. Chédid sont différents des romans français par l'utilisation des prénoms qui imposent d'autres personnages fort différents. Le voyage au Liban est également le moment d'une initiation, d'un apprentissage de la langue arabe des ancêtres, celle qui diffère de l'Arabe de France qualifié par la milice musulmane de bâtard. Ainsi et par opposition aux personnages d'A. Chédid, les personnages de L. Sebbar parlent l'Arabe de France. L'écriture de L. Sebbar travaille le «sacré» dans le thème de la recherche de l'identité et de l'origine.

Le «sacré» se retrouve également au niveau de l'histoire de Shérazade et au niveau de l'écriture du mythe de Césarée. Ce thème est également présent dans l'histoire de la vieille femme et de l'olivier. Le «sacré» peut se manifester dans les pierres et dans les arbres qui vont constituer des signes d'une manifestation divine, ils désignent quelque chose qui n'appartient pas à notre monde. L'olivier est un arbre «sacré», il cesse par conséquent d'être un objet quelconque mais dit la sacralité cosmique. L'olivier est un arbre sacré parce qu'on le retrouve dans les trois religions monothéistes. Déjà l'Evangile faisait état d'une utilisation de l'olivier et de l'huile d'olive dans la cuisine et dans les sacrements religieux. Dans «the book of Genesis» une colombe quitte le bateau de Noé, après le déluge et revient avec un rameau d'olivier au bec, signe de la fin de la colère divine. Cette scène se retrouve d'une manière identique dans *le Fou de Shérazade*.

Par ces différentes inscriptions, les œuvres de L. Sebbar et d'A. Chédid, pleinement ancrées dans le champ culturel français, dessinent une réalité autre, extérieure à son espace d'émergence. Elles invitent ainsi le lecteur à un long voyage jalonné principalement par cette découverte de l'autre et de son espace inscrits dans les questions essentielles de l'existence. Ces inscriptions de l'arabité disent entre autre la tension de l'écriture de L. Sebbar vers ce lieu manquant : l'Algérie qui est inscrit sous le signe du manque qui alimente l'écriture et lui permet d'être. L'Algérie comme nation emblématique de l'identité et comme désir qui vit de sa non-réalisation se métamorphose en un lieu-mémoire, un lieu-imaginaire dit depuis Paris ou Beyrouth.

Discours carnavalesque et interaction textuelle

L. Sebbar pouvait-elle éviter, en faisant de l'intertextualité le fondement même de son écriture, l'action du discours carnavalesque sur le discours symbolique et mythique ? L'écriture de L. Sebbar, en se posant par la pratique même de l'intertextualité explicite et implicite et en se faisant grâce à la différence et à l'interaction textuelle, se situerait-elle dans cette conception du monde qui prend forme grâce à la différence ? Cela veut dire aussi saisir la relation entre ces textes. Les conséquences de cette conception sont : la signification présuppose l'existence d'une relation ; c'est l'opposition de la relation entre les textes qui est la condition même de la signification. Cette conception de la différence est inscrite au sein du carnavalesque : conception d'un discours qui se veut une transgression, un anti-symbolisme, une ambivalence, une non-disjonction. En effet,

«le roman a emprunté au carnaval aussi cette tendance à dévaloriser le texte qui le précède et qui, de par le fait de son antériorité, est devenu la loi du genre (...) Faut-il mentionner tous les nombreux exemples de la littérature qui dialoguent avec les textes précédents pour les relativiser».¹⁰

Il y a chez L. Sebbar comme un processus particulier et symbolique qui consiste dans le fait essentiel de l'avancée grâce au revêtement des masques littéraires. En effet Shérazade avance et avec elle le texte, l'écriture qui «grossit» grâce aux masques qu'elle emprunte et qu'elle porte tour à tour et qui finissent par s'évanouir pour ne devenir que des éléments d'une image, celle de Shérazade : encadrée tour à tour par les personnalités des *Nuits, des Corbeaux d'Alep* de Marie Seurat, de *Nedjma* de K. Yacine, Shérazade « échappe » car trop d'emprunts empêchent l'ancrage identitaire. Un personnage romanesque peut-il se construire d'emprunts et de dialogues textuels ? En amont de la création ne faut-il pas qu'un vécu vienne, d'une façon ou d'une autre, nourrir de sa chair, l'écriture ? Peut-on faire un roman seulement avec des mots ?

L'ouvrage de M. Seurat, *Les corbeaux d'Alep* et *Le Fou de Shérazade* produisent au niveau symbolique une différence fondamentale : la métamorphose des «corbeaux» en «colombes» accompagnée d'un dialogisme sur la couleur symbolique. Ainsi, le texte de L. Sebbar produit un véritable kaléidoscope où la couleur «implosée» car soumise à des pressions multiples du symbole, finit par exploser en différents tons ; la couleur se déchaîne, s'affirme brusquement et dit ce que le texte n'a pas osé dire. Ce phénomène d'explosion s'accompagne d'un morcellement qui donne naissance à une multiplicité de symboles issue de l'opposition des couleurs.

Dans le texte de L. Sebbar, des oiseaux tels que la colombe, le faucon, la cigogne et l'hirondelle permettent d'introduire la dimension sacrée de la couleur. La colombe blanche représente la douceur et la paix par opposition au faucon qui est blason de la violence. Mais la colombe du *Fou de Shérazade* n'est pas tout à fait blanche, son plumage est d'un blanc bleuté. Le corbeau par sa couleur noire représente dans certaines cultures, un oiseau de mauvais augure, de mauvais présage. Il annonce le malheur et la mort. La relation entre les «corbeaux» et la «colombe» est évidente. Leur interaction dialogique se

situé à un niveau visible, la couleur. Le blanc exprime la paix et la pureté par opposition au noir qui exprime la colère, le deuil, l'obscurité, les ténèbres. Le noir c'est surtout la messe du culte satanique célébrée en l'honneur du démon. Le texte de M. Seurat partant des miasmes morbides de l'intégrisme, de l'intolérance et de la haine, partant aussi de la réalité de la prise d'otage et des massacres accomplis par les «fous de Dieu» finit par produire un symbole en adéquation avec la réalité vécue : les corbeaux.

Le texte de L. Sebbar travaille les mêmes significations que celles contenues dans les «corbeaux» mais l'écriture fictionnelle branchée sur un espoir possible de la réconciliation des communautés adverses travaille en plus un autre symbole contraire, la colombe. Ces deux symboles sont peut-être plus complémentaires qu'antagonistes. Comme si l'œuvre de L. Sebbar venait relancer cette réalité morbide en lui donnant un nouveau souffle, une suite positive : dresser au cœur même du malheur, la parole de l'espoir et de la réconciliation, une parole qui refuse farouchement la soumission à ces gens nés pour semer la division et la désolation. L'opposition des couleurs «blanc Vs noir» renvoie certainement à des oppositions qui régissent et canalisent notre univers depuis la nuit des temps. Le monde serait le produit des interactions des contraires. Ainsi le «bien» n'est conçu que par rapport au «mal», la «nuit» ne prend sens qu'en fonction du «jour» et la vie ne se conçoit que par opposition à la «mort».

Ce système des oppositions a généré et génère toujours une pensée «universelle» binaire. C'est ainsi que des modes de penser stéréotypés, dans la mesure où leurs conditions de production nous échappent, conditionnent notre façon de voir et de percevoir le monde. Nous pensons le blanc par rapport au noir, la femme par opposition à l'homme, l'autre par rapport au même. Cette opposition séculaire des contraires est travaillée dans le texte de L. Sebbar grâce aux couleurs. Mais l'écriture tente néanmoins d'annuler cette opposition, d'aller au-delà pour rechercher un autre lieu possible de la signification.

Ce dépassement est obtenu grâce aussi à un travail sur le symbolisme des oiseaux et de la couleur. L'hirondelle et la cigogne seraient des oiseaux intermédiaires du point de vue de la couleur ; elles se situeraient entre deux extrêmes : la colombe et le corbeau. La couleur des hirondelles et des cigognes est une couleur «mixte», elle se compose du blanc et du noir, couleurs des extrêmes qui se rejoignent. Cette annulation de l'opposition des couleurs est significative dans la mesure où il y a naissance d'un au-delà de la couleur et du sens qui métamorphose les significations des oppositions séculaires et qui permet aux contraires de se rejoindre. Par ailleurs, le «blanc/noir», qui constitue une couleur à part et à part entière, n'est pas la seule couleur qui instaure le dialogisme entre les deux ouvrages. L'autre couleur significative est le «vert». Pour M. Seurat, le vert se métamorphose en noir, couleur de la violence, du meurtre et de la désolation :

«Ce vert ! Une couleur que je ne supporte plus. Une couleur qui me sort par les yeux. L'espoir, dit-on. Non. L'islam conquérant, les guerriers du Prophète. Tout ce qui pèse sur notre vie depuis trop longtemps.» (p. 16)

Dans le texte de L. Sebbar, cette couleur reste celle du Prophète, de l'islam et des musulmans :

« (...) l'oiseau (l'hirondelle) mange seulement dans une assiette verte, a dit sa mère : parce que c'est la couleur du Prophète. ». Enfin, les oiseaux de L. Sebbar sont sacrés parce qu'ils sont migrants et qu'ils reviennent de la Mecque : « (...) l'hirondelle comme la cigogne, la colombe et le faucon sont des oiseaux sacrés (...) Les oiseaux migrants (...) ceux qui ne traversent pas les collines et les montagnes kabyles reviennent de la Mecque ou bien ils s'y rendent. » (L. Sebbar, p. 194).

La migration rejoint inévitablement la fugue, la marche et donc le voyage des personnages inscrits dans le mouvement salvateur.

Mythes des origines et questions identitaires

Le Nadhor et Césarée sont des lieux réels ; sollicités dans l'espace du roman de K. Yacine ou de L. Sebbar, ils disent l'origine et deviennent le lieu de l'identité. Ils acquièrent par conséquent une épaisseur symbolique et emblématique. Préalablement, on peut avancer que cette parole qui nomme l'espace est donnée comme dialogique puisqu'elle s'inscrit au sein d'une pluralité de voix qui, toutes, nomment le même espace. Ces voix qui disent différemment ou se reprennent le même lieu dessinent l'espace par excellence de la polyphonie. C'est dans cet espace pluriel et composite que le mythe de Césarée vient se poser en s'opposant fondamentalement aux autres paroles mythiques de l'origine et principalement au mythe du Nadhor qu'il sollicite activement et avec qui il va entretenir des rapports de dialogisme de vive intensité. C. Bonn souligne :

«Le roman algérien est né d'une entreprise de description, ses premiers textes, dans les années 50, sont ce qu'on a appelé des «romans ethnographiques». Ils décrivent l'espace national, et le nomment de ce fait, rendant du coup possible l'idée de nation algérienne (...). Cet espace sera celui de l'origine, et d'une unité primordiale, plus ou moins rompue par la cité Etrangère (...) La description de cet espace dans ce contexte soulignera donc ce qui est différent par rapport aux normes de la cité Etrangère (...)»¹¹

Cette réflexion de Charles Bonn nous permet de saisir le travail du mythe de K. Yacine qui va souligner comme d'autres écrivains algériens la distance réelle qui sépare la Nation algérienne de la Cité étrangère. Mais par opposition à cette parole de la différence, L. Sebbar, tout en nommant le même lieu d'origine, instaure une parole qui rapproche la Nation algérienne de la Cité étrangère. Voilà déjà une différence fondamentale qui sépare nettement les deux écritures et qui laisse entrevoir le dialogisme vif et intense entre les deux écritures du mythe de l'origine. Au-delà de cette opposition constitutive, il y aurait une autre différence qui permettrait de distinguer les deux mythes : un mythe «enfoui», «caché» dans les plis et replis de l'écriture katebienne et un mythe «exhibé» dans l'écriture de L. Sebbar. Le centre qui attire l'œuvre de K. Yacine est le thème des ancêtres et la recherche de l'identité.

Les quatre personnages : Rachid, Mourad, Mustapha et Lakhdar, descendants de la tribu Keblout, ne démissionnent pas, par opposition aux quatre pères,

devant l'immensité de la tâche qu'ils ont à accomplir. Ces personnages ont à affronter une double réalité : celle d'abord d'un passé caractérisé par la déchéance de la tribu Keblout représentant l'Algérie sous la colonisation et, ensuite, celle d'un présent aussi déchu que le passé puisque l'Algérie est toujours asservie. Cette décision de faire face à la situation nouvelle s'effectue d'abord par la recherche de l'identité c'est-à-dire par cette «remontée» dans le temps qui aboutit au lieu des ancêtres : le Nadhor. Si Mokhtar, l'un des pères démissionnaires, caractérisé par la déchéance, tout comme la tribu Keblout dont il est le descendant, est un personnage qui s'adonne sans vergogne au vice et à la boisson. Il est aussi l'un des quatre pères qui ont contribué à la ruine de l'œuvre ancestrale puisqu'il était de ceux qui avaient vendu leur terre pour aller dans les villes, chez les Français qui devaient leur permettre de devenir riches et puissants. Mais ce personnage, aussi déchu et démissionnaire qu'il soit, finit par accomplir son rôle puisqu'il apprend à Rachid tout ce qu'il sait sur les origines de la tribu Keblout.

Par ailleurs, Rachid, dans sa tentative de percer le secret de Bône et de Constantine, va progressivement confondre ces villes avec Nedjma. De prime abord, on peut dire que Nedjma, tout en symbolisant la recherche de l'identité, représente aussi l'échec de cette recherche, puisque ni le lecteur, ni les personnages ne sauront de qui elle est réellement la fille. Son origine demeure douteuse au long de tout le roman. D'ailleurs cette recherche cesse une fois que Nedjma est placée sous l'autorité du nègre. Ce qui souligne l'interdépendance de Nedjma-femme et de Nedjma-Algérie.

Ainsi on peut dégager une première conclusion : rechercher une pureté et une authenticité pour l'Algérie relèverait d'un rêve impossible. L'Algérie, à l'image de Nedjma, ne peut être saisie que dans son origine plurielle, mixte c'est-à-dire comme «produit» d'une multitude de contacts civilisationnels. La disparition de Nedjma, et sa récupération par le Nadhor, fait cesser ce parallélisme entre la femme et la nation, et semble libérer les personnages d'un passé étouffant et contraignant. Le Nadhor qui se donne ainsi enfoui dans l'écriture est bel et bien le centre de l'écriture articulée sur la question de l'origine.

L'échec de la recherche individuelle génère, selon les lectures de certains critiques, un nouvel élan vivifiant des personnages : les quatre personnages, à la fin du roman, ne rêvent plus de Nedjma mais ils combattent pour elle ; des rivalités comme la jalousie les opposent. Ils passent ainsi de l'isolement c'est-à-dire d'une recherche individuelle à une recherche collective, comme il est dit par ces mêmes critiques.

Le thème de l'origine et la recherche de l'identité constituent également le centre qui attire *Le Fou de Shérazade*. Shérazade est engagée dans une quête identitaire d'autant plus complexe qu'elle a une double appartenance. Elle se réclame d'un lieu de vie : la France et d'un autre lieu perdu, constitutif également de son identité : l'Algérie que *Le Fou de Shérazade* dépasse en un ensemble plus large : l'Orient. Dans sa quête du lieu d'origine, Shérazade entend par deux fois un voyage inabouti en Algérie. L'échec est ici productif et bénéfique comme chez K. Yacine puisqu'il réoriente le voyage vers une autre

terre des ancêtres, plus parlante sur le plan de l'origine : le Liban, la Palestine et Jérusalem qui seraient les lieux de la mixité par excellence. La parenté entre juifs, chrétiens et musulmans est soulignée par *le Fou de Shérazade*.

Cette parenté est d'abord «visible» au niveau «biologique» : Shérazade ressemble à Yaël et à la juive de l'avion aperçue par Jaffar, le camionneur arabe qui sacrifie ses outils à la vieille femme, ressemble à Gilles le routier, etc. En plus de ce rapport de ressemblance, la première partie du roman désigne une interpénétration culturelle des trois religions monothéistes issue des contacts multiples que ces civilisations ont entretenus entre elles. Les parents de Yaël s'habillaient et ressemblaient à des Arabes. Julien, chrétien, est également imprégné d'une culture et de l'amour d'un lieu qui ne sont pas les siens mais qui le constituent. Shérazade et beaucoup d'autres personnages sont concernés par cette mixité du lieu.

C'est ainsi que le texte de L. Sebbar avance, évolue inexorablement vers son centre : le mythe de Césarée qui constitue la preuve suprême de l'existence des contacts civilisationnels entre les «contraires» ; contacts encore une fois matérialisés dans l'appellation commune des lieux : Césarée la juive, Césarée la berbère. L'écriture du mythe de L. Sebbar est une sorte de synthèse qui viendrait consolider l'écriture mythique en doublant l'histoire racontée.

Ainsi, le mythe du Nadhor est donné «caché», «enfoui» dans l'écriture et la conscience des personnages. Il n'est en somme que ce moment ultime et fragile qui découle de l'interaction entre «écriture/lecture». Seule une grande attention au texte et une deuxième lecture pourrait nous y faire accéder, grâce à l'interprétation c'est-à-dire à l'intervention du lecteur qui négocie véritablement et peut-être bien d'une manière incertaine, le sens et l'existence même du mythe.

La première caractéristique du mythe de Césarée, qui dit l'origine, est son «exhibition». Le mythe se détache du reste de l'écriture et on peut facilement le situer dans le roman : il va en effet de la page 90 à la page 94 puis reprend en page 112. Le mythe de Césarée n'est pas le produit d'une négociation entre le lecteur et le texte. Il fonctionne comme un tout c'est-à-dire comme une partie à part et à part entière ; une partie qui peut être détachée de l'ensemble de l'œuvre. Il peut être lu et saisi en dehors de toute relation avec le texte. Il est comme un blason, concentrant un sens et l'offrant au lecteur. Le mythe de L. Sebbar constitue une preuve visible au niveau des ruines qui vient soutenir l'histoire racontée, celle qui souligne la mixité des personnages.

Notes

¹ Marie Seurat, *Les corbeaux d'Alep*, Gallimard, Lieu commun, 1988.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1957.

³ André Chédid, *La maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985.

⁴ J.E. Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Gallimard, 1988, p. 10.

⁵ L. Sebbar, *Le Fou de Shérazade*, Stock, 1991, p. 80.

⁶Ibid., p. 13.

⁷*Le sommeil d' Eve*, op. Cit., p. 20.

⁸Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, E. N. L, 1986, p. 61.

⁹Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Edit. Gallimard, 1964, p. 30.

¹⁰J. Kristeva, *le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Ed. Mouton, G. Bretagne, 1970, p. 175.

¹¹C. Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, E. N. A. L, 1986, p. 17.