

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Faculté des Langues Étrangères
Département de Français

Thèse de Doctorat « L.M.D »
Option : Sciences des textes littéraires

Post-colonialisme : Devoir de Mémoire et Réécriture de l'Histoire dans l'œuvre d'Akli Tadjer

Présentée et soutenue publiquement par :
M. BENAMEUR Yahia

Devant le jury composé de :

Pre BELKACEM Dalila	Présidente	Université d'Oran 2
Pre EL BACHIR Hanane	Rapporteur	Université d'Oran 2
Pre SARI MOHAMED Leila	Examinatrice	Université de Tlemcen
Dre MOUSSEDEK Leila	Examinatrice	Université de Mostaganem
Dre DJERADI Kheira	Examinatrice	Université d'Oran 2
Dre CHAOUIB Fatiha	Examinatrice	Université de Ain Temouchent

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à Madame Hanane El BACHIR, ma directrice de thèse, pour les précieux conseils qu'elle m'a généreusement prodigués tout au long des années de travail. Je la remercie vivement pour son écoute, ses encouragements et la confiance qu'elle m'a accordée.

Ma profonde reconnaissance va également aux membres du jury qui ont accepté de lire ma thèse.

J'adresse aussi mes sincères remerciements à toute ma famille et mes collègues pour leur soutien moral et leurs encouragements ainsi qu'à toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

Pages liminaires :

Table des matières :

Introduction générale : 6

Présentation du corpus d'étude.....13

Abréviation : LPC : *Le Porteur de cartable*. APH : *Alphonse*.

IFPP : *Il était une fois peut-être pas*.

PREMIÈRE PARTIE : Hors-texte et organisation narrative.....18

PREMIER CHAPITRE : du hors-texte à l'implicite20

1. Le « hors-texte » : une éventuelle « transcription du factuel »21

1.1. La première de couverture : Espace d'anticipation de sens :.....23

1.2. Pour une approche titrologique: la métaphore du titre.....36

DEUXIÈME CHAPITRE : Personnages et perspectives narratives53

1. Le personnage chez Tadjer: De l'être textuel à l'être factuel.....55

2. Organisation narrative au service de l'Histoire.....72

3. Discours des personnages :.....83

TROISIÈME CHAPITRE : Déroulement temporel et sa représentation spatiale.....94

1. Du cadre spatio-temporel à la représentation du réel :.....95

2. Discontinuité et temps de la narration.....106

3. Etude de l'espace : enjeux et représentations :.....110

DEUXIÈME PARTIE : Réécriture de l'Histoire entre réalité et fiction :.....126

PREMIER CHAPITRE : Une réalité historique entre Devoir de mémoire et

Réécriture de l'Histoire :...130

1. La Réécriture de l'Histoire.....131

2. Roman autobiographique et/ou autofiction ? : Le mentir-vrai.....138

3. L'Histoire entre le passé historique et le présent auctorial.....158

DEUXIÈME CHAPITRE : Manipulation mémorielle et subjectivation.....167

1. Jeux de la Mémoire : Entre Souvenirs, Imagination et Vérité :.....169

2. Ecriture mémorielle, émotionnelle et traumatique.....185

3. Devoir de mémoire.....191

TROISIEME CHAPITRE : Réécriture de la guerre : Images et représentations.	202
1. La guerre comme objet de représentations.....	204
2. Du discours réel au discours du rêve et de la paix.....	216
3. Discours de la guerre : une vision <i>chaotique</i> du monde.....	219
4-La guerre : Le prétexte de la réconciliation de la mémoire :.....	228
TROISIEME PARTIE : Ecriture beur : de la production à la réception :....	236
PREMIER CHAPITRE : De la réalité à l'écriture beur :.....	239
I-Pour une écriture beur :.....	240
2. Une écriture de l'entre-deux : l'écrivain beur et/ou « schizophrène.....	250
3. Effets de l'environnement social sur l'écriture de Tadjer.....	258
4. Interculturel et Tolérance.....	273
DEUXIEME CHAPITRE : Du texte à l'intertexte.....	282
I : Pour une lecture et une compétence intertextuelle	284
2. Interactions textuelles : Akli Tadjer, Azouz Begag (Destin commun)	287
3. Hétérogénéité linguistique et références croisées :.....	302
TROISIEME CHAPITRE : Réceptions et horizons d'attente : Stratégies rhétoriques : littérature beur et dimension didactique.	313
1. L'Ecriture et sa réception	314
2. Auteur/ Le lecteur modèle.....	317
3. Compétence logique : intertextuelle et circonstancielle.....	320
4. Réception journalistique : entre regard critique et reflet social :.....	331
CONCLUSION GÉNÉRALE	354
BIBLIOGRAPHIE:.....	359

Résumé

Dans son écrit, Akli Tadjer cherche dans sa mémoire à faire resurgir des souvenirs enfouis, qui hantent sa vie personnelle, et nous plonge dans l'Histoire de l'Algérie coloniale. Dans ses récits, *Le Porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois, peut-être pas*, l'auteur mêle réalité et fiction, convoquant des personnages-témoins évoluant dans des espaces géographiques inattendus mais ancrés dans le réel. Ses écrits retracent des événements profondément enracinés dans un temps référentiel représentatif de l'Histoire. Les messages et les opinions transmis par les personnages-narrateurs et témoins interrogent le rapport entre fiction et vérité historique, soulevant le problème de l'identification de l'auteur à un personnage romanesque. Ce retour rétrospectif, dans ses œuvres, est illustré par le souci de rendre compte d'un passé refoulé afin de représenter un univers de réalité. L'écrivain vise ainsi, à travers ses récits, à reconstituer une vérité à la fois personnelle et collective.

Mots-clés : Histoire- histoire – Mémoire - fiction-Identité – Autobiographie

Abstract

In his writing, Akli Tadjer delves into his memory to revive buried recollections that haunt his personal life, immersing us in the history of colonial Algeria. In his narratives, *Le Porteur de cartable*, *Alphonse*, and *Il était une fois peut-être pas*, the author intertwines reality and fiction, bringing together witness-like characters who move through unexpected yet realistic geographical spaces. His works retrace events deeply rooted in a referential time representative of History itself. The messages and viewpoints conveyed by the narrator-characters and witnesses question the relationship between fiction and historical truth, raising the issue of the author's identification with his fictional characters. This retrospective return, present throughout his works, reflects the author's concern with revealing a repressed past in order to depict a universe grounded in reality. Through his narratives, the writer thus seeks to reconstruct a truth that is both personal and collective.

Keywords: History: History – Memory – fiction – Identity – Autobiography

ملخص

يبحث عقلي تاجر في كتاباته في ذاكرته ليعيد الذكريات المدفونة التي تطارد حياته الشخصية، وتغمرنا في تاريخ الجزائر الاستعمارية. في قصصه، حامل الحقيقة، ألفونس، وفي يوم من الأيام ربما لا، يمزج المؤلف بين الواقع والخيال، ويستدعي شخصيات شاهدة تتطور في مساحات جغرافية غير متوقعة ولكنها راسخة في الواقع. تنتبع كتاباته أحداثاً متجذرة بعمق في زمن مرجعي يمثل التاريخ. إن الرسائل والآراء التي ينقلها الرواة والشهود تشكك في العلاقة بين الخيال والحقيقة التاريخية، مما يثير إشكالية تماهي المؤلف مع الشخصية الخيالية. تتجلى هذه العودة الاسترجاعية، في أعماله، في الاهتمام بتفسير الماضي المكبوت من أجل تمثيل عالم من الواقع. وهكذا يهدف كاتب القصص إلى إعادة بناء الحقيقة الشخصية والجماعية

الكلمات المفتاحية: التاريخ – التاريخ – الذاكرة – الخيال – الهوية – السيرة الذاتية

INTRODUCTION GENERALE

Dans la seconde moitié du XI^{ème} siècle, de nombreux récits littéraires appartenant aux écrivains issus des anciennes colonies sont marqués par un retour vers l'Histoire coloniale, un passé mythifié, ainsi qu'une relecture démystificatrice de cette période. De la sorte, les écrivains beurs remettent en question l'Histoire afin d'interpréter la situation présente en interrogeant l'historiographie transcrite notamment sous l'égide du pouvoir politique et sa légitimité.

« L'Histoire » et « l'histoire » se conjuguent ensemble pour actualiser cette période du passé. On voit ici, la tâche à réaliser est celle d'étudier de près, la reconstruction de cette période historique de l'immigration d'après-guerre par la génération qui la suit, ou ce que nous appelons « la génération beure ». C'est dans cette optique de l'Histoire que l'on assiste à une construction et une transformation de l'Histoire, car celle-ci est vue et reconstruite à travers le regard élucidé des écrivains et le fait de vivre en marge dans deux sociétés différentes.

L'Histoire littéraire témoigne, tout au long de son évolution, de nombreux bouleversements qui révèlent le génie littéraire et ses perspectives soumises aux contraintes politiques, idéologiques et historiques. Elle témoigne également des nouvelles tendances des sociétés. Ces dernières changent, se modifient, se renouvellent et, surtout se construisent graduellement au fil du temps. Cette reconstitution s'opère à travers l'Histoire qui constitue le socle de la littérature maghrébine d'expression française du XXI^{ème} siècle qui occupe une place fondamentale dans les romans maghrébins ou beur en raison du traumatisme des faits historiques survenus durant la période coloniale. En effet, la guerre d'Algérie est au centre de cette fiction. Elle est essentiellement représentée dans ce projet d'écriture, où de nouveaux questionnement émergent, en lien avec l'actualité à travers de nombreux témoins de toutes tendances et de toutes situations, y compris ceux qui avaient longtemps préféré le silence, et font entendre leur voix plus que jamais.

En fait, la réalité historique et sociale devient de plus en plus le sujet privilégié dans les récits d'Akli Tadjer qui cherche, par ce procédé d'écriture ou de réécriture de l'Histoire à transmettre à la fois une mémoire personnelle et une vision sensible et subjective sur les événements historiques rapportés dans ses récits. A cet égard, son œuvre

revêt un triple caractère : vraisemblable, historique et imaginaire. Son choix de l'Histoire s'inscrit dans un processus de démystification de ce qui a été dissimulé au nom de l'objectivité dans l'écriture de l'Histoire elle-même. En ce sens, l'écriture de récits-témoignages, ainsi que l'Histoire réécrite avec la mémoire peut être considérée comme une écriture autobiographique.

En effet, après la guerre d'Algérie, l'auteur juge utile de retrouver une mémoire personnelle singulière, à travers la quête d'un passé et d'une histoire qui lui sont propres, d'autant que l'idée de la nation algérienne ne s'est réellement forgée qu'au cours du conflit. Cette période coloniale devient une source d'inspiration pour plusieurs écrivains de l'après-guerre, notamment les écrivains beurs. Ces derniers ne cessent de transcrire leur histoire, laquelle coïncide avec la grande Histoire. Nous assistons ainsi au croisement de la fiction et de la réalité. De plus, la notion de mémoire, en tant que moyen de reconstruire des vérités historiques, demeure un thème fondamental dans les romans beurs. L'actualité confère à ce type de littérature une pertinence particulière et ouvre une réflexion sur la situation présente, conduisant le lecteur à porter un nouveau regard sur le passé.

Dans notre travail, nous avons choisi trois romans d'Akli Tadjer : *Le Porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois, peut-être pas*. Dans ces récits, mêlant réalité et fiction, l'auteur raconte des histoires en ayant recours à des faits réels ou à des documents authentiques. L'analyse de ces romans vise à identifier la particularité de l'œuvre dans son pouvoir de création et de reconstruction du réel. En tant que « fiction littéraire », l'œuvre consiste, selon le théoricien Paul Ricœur, à « *déployer un espace imaginaire pour des expériences de pensée où le jugement moral s'exerce sur un mode hypothétique* »¹.

Notre étude se veut une réflexion sur la réécriture de l'Histoire dans les romans d'Akli Tadjer. Par ailleurs, dans cette analyse, nous nous intéressons à l'usage qui est fait de l'Histoire, puisque les récits rapportés sont issus de faits réels. Ils sont inspirés de la « reconstruction mémorielle » du passé d'Akli Tadjer. Bien que ces romans présentent des histoires qui ne se déroulent pas dans la même période temporelle, néanmoins, ces récits caractérisent des époques différentes, mais qui s'inscrivent dans la réalité de l'auteur. En effet, *Il était une fois, peut-être pas* est le récit dans lequel Mohamed, le narrateur-

¹ M. Zéraffa, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971, p. 18.

Le personnage relate l'Histoire de l'Algérie de 1870 à 1988. Quant au *Porteur de cartable*, Omar, le protagoniste, effectue un retour sur le passé douloureux, qui a marqué l'Algérie avant sa libération, entre 1961 et 1962. Cependant, le narrateur Alphonse/Mohamed a préféré prendre la narration du récit Alphonse, lequel se situe après l'indépendance, plus précisément en 1964.

L'un des premiers enjeux de notre travail est d'étudier les rapports existants, d'une part, entre la réalité et la fiction, et d'autre part, entre l'Histoire collective et l'histoire individuelle. Pour Antonio Muñoz Molina, « *la littérature a un devoir de mémoire* ». Akli Tadjer, à travers ses écrits, illustre bien ce point de vue, car il use de sa mémoire d'enfant comme d'un défi contre « *l'amnésie* » engendrée par un système politique hégémonique et inhumain : en intégrant son histoire individuelle au sort d'une représentation littéraire collective.

Nous pouvons souligner qu'Akli Tadjer, en tant que personne-actant, met en œuvre son travail de mémoire afin d'évoquer son passé douloureux. Il s'agit, en l'occurrence, d'une *reconstruction mémorielle* du passé à travers son témoignage ainsi que son imaginaire. Ces éléments sont donc au service d'une réalité retranscrite par l'écriture de l'Histoire.

Écrire l'histoire d'un enfant engagé dans le réseau FLN contre le colonisateur français, c'est déjà témoigner d'un engagement personnel qui se forge au nom de toute une génération. Cette représentation romanesque se réalise à travers l'expérience vécue par un enfant, témoin d'une période assez dure et pénible, notamment pour les Algériens vivant en France. En effet, les narrateurs, dans ces romans, deviennent des « porte-voix » de toute une réalité historique, politique et sociale. Or, au-delà de cette représentation romanesque, Akli Tadjer, en tant que narrateur des récits, représente « le réel ». Il raconte « l'indicible » et décrit « l'indescriptible » par le biais de la fiction dans le but d'exprimer ses émotions, son idéologie et sa subjectivité.

La lecture de notre corpus nous permet de souligner des thématiques variées allant des problèmes de l'espace (France/Algérie) aux phénomènes du racisme, de l'immigration et d'intégration des jeunes immigrés en France. En effet, dans « *le porteur de cartable* », l'auteur est amené à l'écriture de l'Histoire en narrant des faits liés à la famille des protagonistes, notamment sa participation, en tant que militant collectant de l'argent du FLN pendant la révolution algérienne comme militant. Ces faits historiques conduisent le narrateur-témoin à une enquête sur le passé de son père, de sa famille voire de son

appartenance. Il est important de souligner que l'écrivain choisit d'évoquer les événements tragiques dans « *Le Porteur de cartable* », qui se sont déroulés pendant la guerre d'Algérie, où la situation politique actuelle domine le roman et met en exergue la fiction, déterminant ainsi l'écriture chez Akli Tadjer.

Il en est de même dans « *Il était une fois, peut-être* » pas où le narrateur se sert de sa mémoire subjective et de l'histoire de sa petite fille Meriem, dans laquelle fiction et réalité se superposent. Le roman puise dans la vérité, illustrant à travers la narration des événements avérés de l'Histoire coloniale. Quant au roman « *Alphonse* », les séquelles de la guerre semblent persister et hanter le narrateur Mohamed-Alphonse, qui se trouve face à un monde austère et un avenir incertain. En tant que sujet migrant ou fils d'immigré, nous nous référons à la catégorie que propose Cornejo Polar (2000) : « il ne rejette pas son héritage culturel et littéraire de l'Occident, mais, bien au contraire, il met en relation les critiques avec les traditions de son propre espace de culture ». À travers son écriture, Tadjer ne vise pas seulement à dénoncer la violence de la colonisation, mais aussi les séquelles de la guerre d'Algérie, les stéréotypes et clichés racistes nés du système colonial hégémonique qui régnait à cette époque.

Il convient de signaler que, par le biais de la fiction, Akli Tadjer charge la voix des personnages témoins évoluant dans les périodes conflictuelles de l'Histoire, telle que la colonisation française, mais aussi celles marquant l'Histoire récente de l'Algérie, comme la décennie noire. De cette manière, nous décelons, dans ces récits, la superposition de l'histoire en tant qu'expérience personnelle et de la grande Histoire, ainsi que de la mémoire individuelle et de la mémoire collective des événements « douloureux » de l'époque coloniale.

Pour ainsi dire, Tadjer établit un parallèle entre la révision de son passé, à travers le récit d'une expérience personnelle et l'actualisation de son présent d'immigré algérien. Cela ne fait que renforcer ce travail romanesque qui restitue les « fragments » du passé colonial de l'Algérie que nombreux tentent de garder « sous silence ». Nous pouvons dire, en l'occurrence, qu'il existe une corrélation entre ce malaise social et le désir de « *rétablir la vérité* » historique, tout en affirmant son appartenance à une Histoire et à une culture commune.

Ce qui nous intéresse, dans ce qui a été dit précédemment, ce n'est pas seulement de vérifier la véracité de l'Histoire dans les romans de notre corpus, ni de savoir si l'auteur est fidèle aux événements historiques, car ces derniers relèvent des préoccupations des historiens. Il serait plus judicieux d'examiner comment les souvenirs récurrents de situations passées hantent la pensée du narrateur et sa vie privée. En effet, les moments difficiles laissent des traces « incarnées » dans la mémoire du jeune colonisé. Ainsi, nous estimons que le croisement de la fiction avec l'Histoire rend possible la révélation de la mémoire mise sous silence, car ce dialogue intime, introduit par l'acte de lecture, permet à Akli Tadjer de nous dire la face cachée de la mémoire officielle et d'exorciser les maux d'un passé qui n'a toujours pas été expliqué.

Il y a lieu de souligner que la lecture des trois romans nous pousse à déceler les aspects les plus tragiques de la réalité historique de l'Algérie et nous rend compte de la réalité de l'auteur, qui a vécu ces temps de « douleur » et de « souffrance ». Elle nous permet également de voir comment ces maux sont révélés et transformés par la fiction, et comment ce travail d'écriture chez Akli Tadjer complète les lacunes de l'Histoire, les trous de la mémoire individuelle et collective, et devient l'objectif majeur de cette pensée que nous avons menée ici. À cet égard, son écriture se veut plutôt une manière de lutter contre « l'oubli » et « le silence », et se distingue très largement des récits incitant à la haine, notamment de ceux et celles qui se sont opposés à la libération de l'Algérie.

En somme, nous pouvons dire que *Le porteur de cartable, Alphonse, et Il était une fois peut être pas* s'insèrent quasiment dans les romans historiques, voire postcoloniaux, dans lesquels Akli Tadjer se consacre à l'écriture de l'Histoire afin de rapporter des événements se rattachant essentiellement au destin individuel et collectif des protagonistes des récits. Cette réécriture propose une version différente de l'Histoire. Donc, le génie littéraire d'un écrivain beur est un vecteur de cette transmission de l'Histoire qui contribue largement à la reconstruction d'une mémoire collective.

PROBLEMATIQUE

Notre travail a pour objectif principal de répondre aux questions suivantes :
Comment s'articulent la réalité et la fiction dans *Le Porteur de cartable, Alphonse et Il était une fois peut être pas* d'Akli Tadjer ? Dans quelle mesure la réécriture de l'Histoire par cet auteur transforme-t-elle la réalité en une fiction vraisemblable, porteuse d'une

réflexion sur la mémoire, la réconciliation et la quête d'une identité entre deux cultures ? Afin de répondre à cette problématique, nous avons formulé les hypothèses qui suivront de fondement à notre travail.

- L'écrivain inclut des faits réels dans le récit de manière claire, ce qui peut être expliqué comme une forme de réécriture de l'Histoire, issue d'une remise en question de l'auteur.
- La véracité des faits racontés par les personnages-témoins offre une crédibilité aux événements narrés, ce qui tend à exclure toute remise en question de l'Histoire officielle.
- L'œuvre d'Akli Tadjer peut être lue comme un récit hybride, mêlant réalité et fiction dans un univers unique, où la frontière entre les deux est subtilement brouillée.
- La quête de vérité dans le récit repose sur le témoignage d'un personnage-enfant, qui tente de reconstruire l'Histoire et de rétablir une vérité subjective à travers sa vision.

-

En tenant compte de toutes ces considérations et pour mener à bien notre étude, nous référons aux travaux critiques et bases théoriques existantes, à partir desquels nous extrairons les éléments méthodologiques correspondant à la nature de notre corpus. Ces éléments peuvent apporter quelques réponses à notre problématique. Ainsi, nous nous appuyons, dans notre enquête, sur les travaux de Roland Barthes, Gérard Genette, M. Gontard et Julia Kristeva. Ces derniers constituent les fondements théoriques de cette étude. Notons que les notions clés de notre travail sont élucidées en amont, avant d'être étudiées au contact même du corpus d'étude.

-METHODOLOGIE

Dans cette perspective, notre objectif est de faire une lecture critique, analytique et personnelle. Ainsi, notre étude porte sur une analyse détaillée des représentations romanesques des romans *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut être pas*. Nous chercherons à identifier les frontières qui les séparent, en nous appuyant sur les indices linguistiques qu'ils laissent. Cette analyse nous permettra de mettre en lumière l'implication du personnage réel et celle du personnage fictionnel, qui se superposent dans le récit. Notre objectif central est d'analyser les récits sélectionnés en adoptant trois approches principales.

En premier lieu, l'approche structurale nous permet d'examiner la manière dont les romans sont construits à travers le paratexte et les structures narratives. Dans cette partie, nous examinerons les perspectives préliminaires de la narration et de la fiction. Nous

commencerons par étudier le paratexte comme un outil fondamental pour l'interprétation des données. Ainsi, nous explorerons l'ensemble des éléments périphériques qui entourent les textes, tout en nous appuyant sur les travaux de Gérard Genette. En deuxième lieu, nous analyserons les personnages selon la grille de Philippe Hamon, lesquels accompagnent les personnages romanesques et se collent à la fiction de Tadjer, en y apportant tout l'univers de l'Histoire qu'ils représentent. Selon la terminologie présentée par le théoricien Philippe Hamon, ce type de personnage est désigné comme des personnages référentiels. Ces derniers accompagnent souvent les personnages fictifs dans leurs parcours pour créer ce que nous appelons « *l'effet du réel* ».

En deuxième lieu, l'approche thématique nous permet de dégager les différents sujets abordés dans ces trois romans. Nous mettons en avant les thèmes centraux et secondaires à travers les champs lexicaux récurrents. Cette étude nous conduit à voir comment les thématiques centrales des récits, telles que la mémoire, l'identité, l'Histoire et l'enfance, se déploient à travers des icônes récurrentes et des structures narratives bien déterminées. L'objectif, dans ce cas, est de créer un lien entre le récit et les contextes socioculturels et historiques dans lesquels s'inscrivent ces romans.

Enfin, à la lumière d'une approche sociocritique et thématique, nous allons observer comment ces romans, bien qu'inscrits dans une fiction, construisent des réalités historiques et sociales. En nous appuyant sur les notions développées par Claude Duchet, nous étudierons la manière dont le texte reflète et questionne la société. Akli Tadjer ne se contente pas de relater des histoires personnelles ; il introduit dans son écriture une dimension collective où les conflits entre histoire, mémoire, passé colonial et présent postcolonial, sont mis en lumière. Ainsi, la fiction devient un espace où se superposent témoignages, restitutions et interprétations de l'Histoire. Nous allons également appréhender l'articulation de la réalité et de la fiction, ainsi que les mécanismes narratifs qui contribuent à leur coexistence.

Notre thèse est organisée en trois grandes parties qui se complètent et se combinent tout au long de l'analyse et de la démonstration.

- **PREMIÈRE PARTIE** : Hors-texte et Organisation narrative.
- **DEUXIÈME PARTIE** : Réécriture de l'Histoire entre réalité et fiction.
- **TROISIÈME PARTIE** : Écriture de la production à la réception.

- La première partie sera consacrée, comme l'indique l'intitulé « Hors-texte et organisation narrative ». Ensuite, nous analyserons le cadre spatio-temporel qui inscrit l'histoire des personnages dans un univers historiquement reconnaissable et qui constitue un élément clé de la vraisemblance. Enfin, nous achèverons cette partie par l'évocation des thèmes relatifs à ces personnages, à savoir le témoignage, la mémoire, l'Histoire de la guerre. La deuxième partie de la thèse portera sur la réécriture de l'histoire. Dans cette section, nous tenterons d'expliquer comment Akli Tadjer se raconte et raconte l'Histoire de son peuple, en passant du pacte autobiographique au pacte autofictionnel. Il s'agira d'expliquer les divergences, entre ces deux modes d'écriture en montrant le lien entre la vie individuelle des personnages-narrateurs et la vie collective de tout un peuple.

- Nous montrerons par la suite comment Akli Tadjer adopte le style d'écriture autofictionnelle, ainsi que l'écriture de la mémoire collective liée à l'Histoire. Dans cette partie, nous tenterons d'examiner l'inscription des narrateurs dans ces aspects historiques. Ces conteurs représentent un témoignage littéraire qui contribue à la démonstration de *l'effet du réel*

Enfin, dans la troisième partie, nous aborderons l'écriture beur, de la production à la réception. Nous montrerons comment se caractérise le roman beur notamment l'œuvre d'Akli Tadjer. Nous traiterons donc la notion d'intertextualité ainsi que le rapport de l'œuvre aux attentes du lecteur. Si le roman est une imitation, cela nous amènera à constater qu'il existe des traits communs entre ses œuvres et les romans beurs. Enfin, nous traiterons la réception et l'inscription du lecteur dans l'œuvre d'Akli Tadjer.

Présentation du corpus d'étude :

Nous cherchons à présenter de manière concise et brève les romans choisis comme objets d'analyse. Notre choix de ces œuvres permet d'observer l'évolution qu'elles ont connue, dans la réécriture, à travers les périodes différentes de l'histoire de l'Algérie, avant et après l'Indépendance du pays.

Dans ce roman, le narrateur, Omar, relate l'histoire algérienne qui se déroulait à Paris en 1962, pendant la période des signatures des accords de paix entre la France et l'Algérie. Omar, âgé de 10 ans, est le personnage principal du récit, Dans sa jeunesse, il a été chargé par Messaoud, le chef du FLN, de collecter de l'argent dans son cartable.

C'est ainsi qu'il est surnommé le porteur de cartable et d'où provient le titre de l'œuvre *Le Porteur de cartable*. Quant à son père, Ali Boulawane, il est chargé de collecter « l'impôt révolutionnaire ». Exclu du réseau par son chef, ce dernier accuse Ali de trahir son pays. Raphaël, qui a à peu près le même âge qu'Omar s'installe avec ses parents en face de l'appartement des Boulawanes : des pieds noirs ayant fui l'Algérie, où la vie était intenable à cause des menaces de mort proférées par les membres du FLN. Dès lors, les deux familles deviennent voisines.

Lors de leur première rencontre, Omar éprouve un sentiment de répugnance et d'hostilité envers son voisin, Raphaël. Mais au fil du temps, les deux enfants commencent à se rapprocher et une amitié naît entre eux. En dépit de la brutalité française et des attentats militaires qui se multiplient, leur relation se renforce concrètement lorsqu'Omar, le fils de Boulawane, fait découvrir la France à son voisin Raphaël Sanchez et lui montre l'Algérie qu'il n'avait jamais vue auparavant.

2-« *Alphonse* » : (2005) :

Si dans *Le Porteur de cartable* et *Il était une fois peut être pas*, l'auteur met les personnages-narrateurs au cœur des faits et des événements, en pleine guerre, en revanche, le récit *Alphonse* s'inscrit en 1964, date située après la guerre d'Algérie. Dans ce roman, le narrateur se remémore les vacances d'été, lorsqu'il est envoyé chez sa famille française, dans le Nord de la France, dont le chef est son oncle Salah. Celui-ci a une petite fille qui s'appelle Juliette, la cousine de Mohamed. Cette dernière impose à son cousin de changer son prénom, sous prétexte que Mohamed la gêne et lui pose des problèmes avec ses copines. D'ailleurs, d'après elle, la France porte un regard « stigmatisant », voire « arrogant » vis-à-vis de la société maghrébine notamment les « Mohamed qui étaient mal vus » à Paris à cette époque. Afin de briser la différence entre son cousin Mohamed, enfant arabe d'origine algérienne et sa famille française, elle profite de la célébration du jour de la *Saint-Alphonse* pour lui rebaptiser Alphonse, un prénom occidental lui permettant de s'intégrer dans la société française.

En effet, c'est avec le regard d'un enfant que le narrateur Mohamed-Alphonse nous témoigne de sa rencontre avec sa nouvelle famille, qu'il ne connaît même pas et qui est complètement différente de sa famille algérienne. Il nous parle également de sa confrontation avec un monde « hostile » notamment avec tout ce qui est maghrébin ou arabe. Or, ce voyage lui permettra d'entretenir une relation d'amitié avec Théo, un jeune

juif polonais, qui prend Alphonse/Mohamed sous sa protection. Ensuite, Alphonse fait la connaissance d'Annabelle, une jeune fille qu'il apprécie particulièrement.

3-« Il était une fois peut-être pas » : (2008).

C'est l'histoire de Mohamed, un quadragénaire, et de sa petite fille Myriam, qu'il a élevée et à qui il a tout appris depuis sa naissance. Dans la trame narrative se mêlent deux histoires, l'Histoire de l'Algérie et celle de sa propre famille. En effet, le narrateur Mohamed retrace l'histoire d'un père pyrotechnicien qui évoque les épisodes douloureux de son pays, allant du coup d'éventail jusqu'à la décennie noire. Il rapporte également la relation amoureuse entre Dey Hussein et Awa, la faiseuse d'éventails, ainsi que d'autres historiettes qu'il racontait chaque soir à sa petite fille pour l'endormir. Mohamed remonte ainsi à la mémoire de la famille de Myriam, redonne vie à ses ancêtres et revient à ses racines, en Kabylie. Par ailleurs, il décrit minutieusement le départ de Myriam pour Toulon, où elle poursuit ses études, accompagnée de son amant, un Français de souche, que Mohamed surnomme « Gaston Leroux » ou le « gus ». Ce départ lui fait ressentir une profonde solitude, difficile à assumer, ce qui le plonge dans un mal-être et une grande tristesse. Pour combler ce vide, il se réfugie dans les souvenirs et s'attache aux peluches de Myriam (Lucifer, Cruela et Blala).

Le retour de sa petite fille accompagnée de son amant dérange énormément le père, notamment lorsque sa fille lui demande de l'héberger quelques jours, sous prétexte qu'il trouve un travail et un logement. Désormais, Mohamed s'occupe de son gendre comme de son propre fils, alors que Myriam s'éloigne de plus en plus de son fiancé. Les deux hommes se rapprochent graduellement et finissent par s'entendre. Le narrateur va même jusqu'à le recruter comme assistant pyrotechnique. En effet, aussi paradoxale que cela puisse paraître, Myriam finit par s'attacher à une autre personne, nommée Malik. Ce dernier est un étudiant en théologie et un pratiquant. Myriam, quant à elle, apprend chaque jour, auprès de ce jeune homme, les préceptes de l'Islam. Désormais, elle devient une femme voilée et finit par retirer *la main de Fatma sertie de rubis* qu'elle portait autour du cou depuis sa naissance. Mohamed décide d'avouer la vérité à Myriam, lui raconte ses origines et les raisons pour lesquelles elle n'a jamais eu de mère, et qu'il est seulement son père adoptif. Il lui parle également de la nuit tragique où elle a été sauvée d'un carnage, parmi sept frères, et où leurs destins se sont mêlés.

Le roman *Il était une fois peut-être pas* est raconté par l'auteur à la manière des contes de « *Mille et une nuits*² », pour faire allusion à l'Histoire commune entre la France et l'Algérie. Une histoire émouvante qui se prolonge jusqu'à la révélation de ce qui unit le père Mohamed et Myriam. Cette histoire permet au personnage central de se remémorer l'Algérie, « terre de ses ancêtres » ; il parle également de la monoparentalité, de l'exotisme, du racisme ainsi que l'intégrisme et l'immigration actuelle perçus parfois comme une forme d'exil.

-Le parcours de l'auteur

-Akli Tadjer : « le pouvoir d'écriture ».

Avant de mener à bien notre travail de recherche, nous jugeons utile de rappeler brièvement le parcours littéraire de l'auteur Akli Tadjer, afin de dresser un panorama de son œuvre, qui se caractérise notamment par sa complexité, tant sur le plan des thèmes abordés que sur celui de sa manière d'écrire. L'œuvre d'Akli Tadjer peut être perçue, au lecteur non averti comme facilement accessible et compréhensible. Toutefois, même sans être spécialiste dans le domaine littérature, on s'aperçoit d'emblée qu'il s'agit d'un récit doté d'une écriture singulière, imprégnée d'un grand humanisme moderne et d'une profonde compassion de l'auteur pour ses personnages.

Akli Tadjer est un écrivain et romancier franco-algérien, fils d'un immigré, né à Paris en 1954, dans les banlieues françaises. Il a grandi dans la région parisienne, où ses parents s'étaient installés après la seconde guerre mondiale. Depuis son enfance, il se passionne pour la lecture et l'écriture. Après l'indépendance de l'Algérie, il se rend dans son pays d'origine pour rendre visite à sa famille et découvrir la terre de ses ancêtres. À son retour en France, il s'inspire de cette visite pour publier son premier roman. En mêlant fiction et réalité, il puise, non seulement dans ses souvenirs d'enfance, mais aussi de quelques facettes de l'Histoire collective.

Il fait revivre le passé historique à travers l'écriture, permettant même au lecteur de s'impliquer pour voir les racines du présent. Le devoir de mémoire devient ainsi une

²Il s'agit d'une expression longtemps utilisée et popularisée par « Charles Perrault en 1694 » dans le but d'introduire un conte populaire d'origine persane et indienne, elle est généralement écrite en langue arabe. Cette expression contient de nombreux contes enchâssés et de personnages de fiction. Le conteur remonte souvent à l'univers merveilleux et au temps ancien.

manière de s'engager dans la lutte pour l'indépendance, c'est-à-dire non seulement une manière d'écriture contre « l'oubli » de ce que les Algériens ont souffert pendant la période coloniale, mais aussi contre la ségrégation et l'humiliation subies par l'homme à cette époque.

Akli Tadjer fait partie des écrivains de la deuxième génération. Son identité d'écrivain se profile principalement à travers ses récits, qui sont marqués par l'usage de « l'entre-deux ». Sa personnalité s'exprime non seulement dans ses récits, mais aussi dans ses entretiens sur la scène publique. En effet, dès le début de son parcours littéraire, Akli Tadjer opte pour une littérature se rattachant à l'Histoire de l'Algérie, en racontant la situation réelle de son pays.

Il s'intéresse notamment à la vie quotidienne des jeunes immigrés en France, qu'il représente de manière authentique. Il devient ainsi le porte-parole des souffrances, du malaise et de la déchirure du peuple algérien. L'auteur se présente ainsi comme un témoin de la souffrance, qui décrit un monde hostile, met en lumière ce qu'il faut occulter, et remet en question la légitimité du pouvoir politique.

En tant qu'écrivain de la deuxième génération, Akli Tadjer aborde le malheur et la souffrance de son pays à sa manière, en fonction de sa propre vision. Il dénonce l'oubli dans lequel a été laissé le peuple de son pays et déplore la manipulation des responsables politiques qui ont profité des réseaux et de la guerre de libération nationale pour s'imposer et installer un système despotique. Ainsi, la fiction romanesque devient pour lui un moyen de dénoncer les situations douloureuses et de raconter une période marquée par une souffrance inhumaine aux effets incroyables.

Il est important de souligner qu'Akli Tadjer entreprend son travail d'écriture à une période prépondérante de l'Histoire de l'Algérie. Pendant des années, son pays a été marqué par les affres de la guerre d'Algérie et par de grands conflits sociopolitiques. Ainsi, la mise en fiction de cette « lame de fond » qui a traversé l'Histoire algérienne pendant cette période constitue la trame de sa production romanesque. En fait, dans sa diversité, ses récits semblent imprégnés de son expérience personnelle et des faits qu'il a vécus. Ils ne peuvent pas échapper au malaise et aux souffrances dont il veut rendre compte. Akli Tadjer se présente donc comme un intellectuel engagé, un écrivain en marche.

PREMIERE PARTIE

Hors-texte et organisation narrative

Introduction

Notre première partie est intitulée « *Hors-texte et organisation narrative* » et se compose de trois chapitres. Elle a pour objectif d'offrir des optiques sur l'histoire et son cheminement à travers des perspectives narratives : la narration nous permettra de saisir les enjeux de la réalité et de la fiction dans l'œuvre d'Akli Tadjer, qui contribue à la reconstruction de l'histoire. À travers ce processus, nous cherchons à démontrer l'importance de la dimension narrative dans la construction du sens.

Partant de ce point de vue, notre premier chapitre repose sur une analyse paratextuelle. Nous analyserons les éléments du paratexte qui permettront de mettre en lumière les perspectives narratives et de réaliser une étude narratologique pour examiner le hors-texte et son rapport avec le texte. Nous souhaitons montrer, par l'approche narratologique, comment AkliTadjer fait référence à l'Histoire dans son œuvre. Dans ce chapitre, nous nous appuyons sur les travaux de Gérard Genette pour démontrer au lecteur que le texte et ses éléments paratextuels entretiennent un lien étroit avec la réalité de son auteur

Dans le deuxième chapitre, intitulé « *Personnages et perspectives narratives* », nous essayons d'explorer la construction des personnages en nous inspirant des travaux de Philippe Hamon, Gérard Genette et Roland Barthes. Nous allons ensuite analyser, puis confronter les personnages fictifs avec leurs référents historiques. En nous appuyant d'une part, sur les récits de notre corpus, et d'autre part sur les documents historiques et les sources d'actualité pertinentes. Enfin, nous allons procéder à l'interprétation de certains aspects liés aux personnages et aux intentions de l'auteur vis-à-vis de cette fonctionnalisation. Cela nous permettra de déterminer quels procédés emploie l'auteur pour fictionnaliser ces référents historiques

Dans le troisième chapitre, il nous semble judicieux d'étudier le cadrespatiotemporel, car l'inscription de l'intrigue dans ce contexte est fondamentale. Cette étude constitue un ancrage essentiel dans le réel, nous commencerons par procéder à présenter les lieux évoqués par les narrateurs dans les romans de notre corpus, tout en nous appuyant sur les travaux d'Yves Reuter et Gaston Bachelard. Ensuite, nous analyserons les niveaux narratifs de certains récits, selon Genette tels que l'analepse, la prolepse. Enfin, nous choisirons d'étudier les procédés d'implication dans l'évocation des faits historiques, à savoir la focalisation, le discours rapporté et le monologue intérieur.

PREMIER CHAPITRE

Du hors-texte à l'implicite

I- Le « hors-texte » : un éventuel de « transcription du factuel »

Le paratexte est l'ensemble des éléments qui entourent l'œuvre littéraire sans toutefois faire partie de sa trame narrative. Il comprend tous les éléments périphériques ou les informations précieuses avant même la lecture du texte. Ces derniers peuvent être classés en deux catégories : éléments relatifs au contenu de l'œuvre et les éléments relatifs au contenu de l'auteur. Selon Gérard Genette :

«Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un «vestibule» qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin»³.

Cette notion se compose étymologiquement du préfixe : para, c'est-à-dire « à côté de » et du français texte, provenant du latin textus, formé sur le verbe texere : qui signifie « tisser ».⁴Elle renferme ainsi tout ce qui permet d'interpeller les éléments, tacites ou explicites ayant un rapport avec le texte, afin de donner sens à l'œuvre. Ainsi, l'étude du paratexte demeure l'un des procédés les plus importants dans l'analyse des textes littéraires. Autrement dit, c'est une partie intégrante de la création littéraire, le paratexte est le seuil (Genette, 1987 : 08). Le paratexte désigne :

« l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous – titres, préfaces, dédicaces, exergues, postfaces, notes infrapaginales, commentaires de tous ordres mais aussi illustrations et choix typographiques, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur voire du diffuseur »⁵

Cette zone lisière (Genette, 1987 : 08) comprend souvent le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, les dédicaces, la préface, les intertitres, les notes, etc. Partie intégrante de la création littéraire, le paratexte est le seuil (Genette, 1987 : 08) auquel toute analyse devrait s'intéresser afin de mieux s'approprier le texte, puisqu'il constitue la première rencontre entre le lecteur et l'œuvre. Claude Duchet le considère comme « zone indécise (...) où se

³ GENETTE, Gérard, Seuils,Ed Seuil,1987 ,P.7.

⁴ Voir le Dictionnaire International des Termes Littéraires (j'ai consulté ce dictionnaire sur Internet).

⁵ARON,Paul/SAINT-JACQUES,Denis/ VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*. Paris.Presse Universitaires de France, 2002

mêlent deux séries de codes : le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte. »⁶

Cette notion de « paratexte » joue un rôle fondamental dans la création littéraire. Elle constitue la « porte d'entrée » permettant au lecteur d'analyser certains éléments du récit, entre « texte » et « éléments paratextuels ». Le terme a été utilisé pour la première fois par Gérard Genette dans « *Introduction à l'architexte* ».

Cet espace extratextuel est un outil qui se présente comme un ensemble d'éléments indispensables et nécessaires pour cerner la signification de l'œuvre littéraire et offrir les clés de sa compréhension. Il participe à la construction d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant « un pacte de lecture », et qui vise à diriger le processus de la réception de l'œuvre avant d'entreprendre la lecture.

En effet, ces messages extratextuels qui pourraient orner le roman, et qui l'accompagnent, permettent, dans une grande mesure, de lui donner une forme esthétique, avec un panorama sur le contenu de l'œuvre littéraire. A cet effet, le lecteur se trouve motivé par cette vision partielle de ce que porte le roman, qui anticipe le sens et le message occulté et prend connaissance du contenu de toute l'œuvre.

Selon Gérard Genette, dans son livre *Seuils* (p. 7), le paratexte est défini comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public ». (P.07). Il offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), une sorte de lisière »⁷. L'œuvre d'Akli Tadjer ne contient pas beaucoup de références paratextuelles. Les éléments exposés dans le paratexte se limitent seulement aux noms de l'auteur et aux titres des romans de notre corpus.

⁶ Duchet, C. « Pour une socio - critique », Littérature I, Février, 1971, p. 06.

⁷ GENETTE, Gérard. *Étude complète sur le paratexte*. Paris : seuils. 1987. Cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina. *Convergence critiques II*. Algérie : éd. Tell. p. 108

Nous allons tenter d'étudier ces éléments hétérogènes autour du texte. Pour ce faire, nous commençons, dans un premier temps, à définir cette notion de paratextualité et à préciser ses fonctions. En effet, le paratexte renferme ainsi :

*« tout ce qui se trouve au côté du texte. Ce sont des éléments ajoutés volontairement ou involontairement par l'auteur ou l'éditeur et qui apporte une complémentarité au texte. Ils sont aussi des procédés liminaux accompagnant un livre soit à l'intérieur (péritexte), soit à l'extérieur (paratexte). »*⁸

Dans les autobiographies ou récits autobiographiques, l'écrivain s'implique explicitement dans son texte à travers l'usage d'indices qui renvoient à lui-même, montrent ainsi son engagement pour raconter des faits avérés. Il est judicieux de souligner que le lecteur peut accéder aux éléments paratextuels, renvoyant aux modèles, ou éléments constitutifs de l'histoire relatée. Autrement dit, au pacte autobiographique s'ajoute le pacte référentiel, où l'auteur s'engage à faire preuve de sincérité envers ses lecteurs. Philippe Lejeune le définit ainsi :

*« Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple ressemblance mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet du réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appelle un « pacte référentiel » implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend »*⁹.

I.1 La première de couverture : Espace d'anticipation de sens.

Dans ce qui suit, nous nous intéressons à faire une étude analytique et interprétative des images présentes dans les premières de couverture des romans d'Akli Tadjer. Pour ce faire, nous adopterons une approche sémiotique. Notre problématique sera orientée autour d'une série de questionnements qui seront les suivants :

- D'abord : Qu'est-ce qu'une première de couverture ?

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.

Comment interpréter le contenu et le message des images de couverture de l'œuvre d'Akli Tadjer dans une perspective sémiotique ? Ces interrogations nous permettront, d'une part, d'expliciter s'il s'agit de *l'effet du réel* et, d'autre part, de comprendre la relation et la cohérence entre les différentes traces (mot, image, couleur...) souvent sous-entendues voire implicites.

I-2 L'image comme première de couverture

L'image est un moyen incontournable d'expression. Elle peut illustrer des situations de communication et d'énonciation. Elle ne se limite pas à une *simple visualité* qui ne sert qu'à regarder de loin, ou de l'extérieur. Donc, on cherche comment la percevoir, la comprendre, pour pouvoir l'interpréter et l'analyser avec toutes ses connotations.

De ce point de vue, l'image est en effet un des moyens éventuellement le plus efficace d'*attirer l'attention en focalisant la vue du lecteur* sur un point précis de l'œuvre artistique, littéraire ou autre.

À l'instar de l'album qui porte des images et des photos à la couleur vive, la première de couverture se veut souvent évocatrice et significative, elle porte en quelque sorte un sens capital, véhiculé dans la trame du roman. Elle est le premier contact que peut avoir un lecteur avec son œuvre, laquelle suscite son intérêt et sa curiosité.

D'autre part, sa richesse d'informations, qu'on y trouve, permet au lecteur d'imaginer l'histoire de l'œuvre et commencer à émettre des hypothèses sur son contenu. Cette anticipation du sens incite à la lecture du texte pour vérifier si le préconçu vis-à-vis de la première de couverture est vrai.

L'image est un moyen incontournable d'expression. Elle peut illustrer des situations de communication et d'énonciation. Elle ne se limite pas à une *simple visualité* qui ne sert qu'à regarder de loin, ou de l'extérieur. Ainsi, il est nécessaire de réfléchir à la manière de la percevoir et de la comprendre, pour pouvoir l'interpréter et l'analyser avec toutes ses connotations. De ce point de vue, l'image représente l'un des moyens les plus efficaces pour attirer l'attention en focalisant la vue du lecteur sur un point précis du roman artistique, littéraire ou autre.

À l'instar d'un album contenant des images et des photographies aux couleurs vives, la première de couverture se veut souvent évocatrice et significative, elle porte en quelque sorte un sens essentiel, véhiculé à travers de la trame de l'œuvre. Elle constitue le premier contact que le lecteur peut avoir avec son roman, et suscite ainsi son intérêt et sa curiosité. D'autre part, la richesse d'informations qu'elle contient permet au lecteur d'anticiper l'histoire de l'œuvre et de commencer à émettre des hypothèses sur son contenu. Cette anticipation du sens invite à la lecture du texte pour vérifier si le préconçu vis-à-vis de la première de couverture est vrai. Karl Kanvat déclare à ce propos, que :

« les illustrations de la première de couverture remplissent une fonction à la fois publicitaire, elles sont conçues pour attirer le lecteur, référentielle, elles disent quelque chose sur contenu du livre, en étant esthétiques, elles ont un effet décoratif et idéologique, elles sont liées à des normes culturelles. »¹⁰

Au sens plus large du terme, la couverture désigne le lieu de croisement entre « le textuel » et « l'iconique », elle fait partie de ce que nous appelons le « hors-texte ». Il s'agit d'un élément paratextuel qui joue un rôle fondamental dans l'analyse des textes littéraires. D'ailleurs, la première de couverture est la première page qui invite le lecteur à l'achat du livre, grâce à sa capacité à attirer son attention et à susciter sa curiosité. Elle met en valeur toutes les informations inhérentes au roman. Il existe donc, autour du texte, des lieux marqués, des traces, qui sollicitent le lecteur, l'aident à se repérer et l'orientent, presque malgré lui, dans son travail de décodage.

(...), la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande – annonce ; la dernière page de couverture... bref, tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque. »¹¹

Il faut noter que le point le plus marquant dans la première de couverture est l'image. Celle-ci joue un rôle fondamental dans l'identification de l'œuvre, explicite ou implicite, soit-elle : « La puissante capacité du portrait de proposer une confrontation ou

¹⁰ KANVAT Karl, Genres et pragmatique de la lecture, citation tirée du site : http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture.

¹¹ MITTERAND Henri, « les titres des romans de Guy des cars », in Duchet, C, Sociocritique, Paris, Nathan, 1979, p.89.

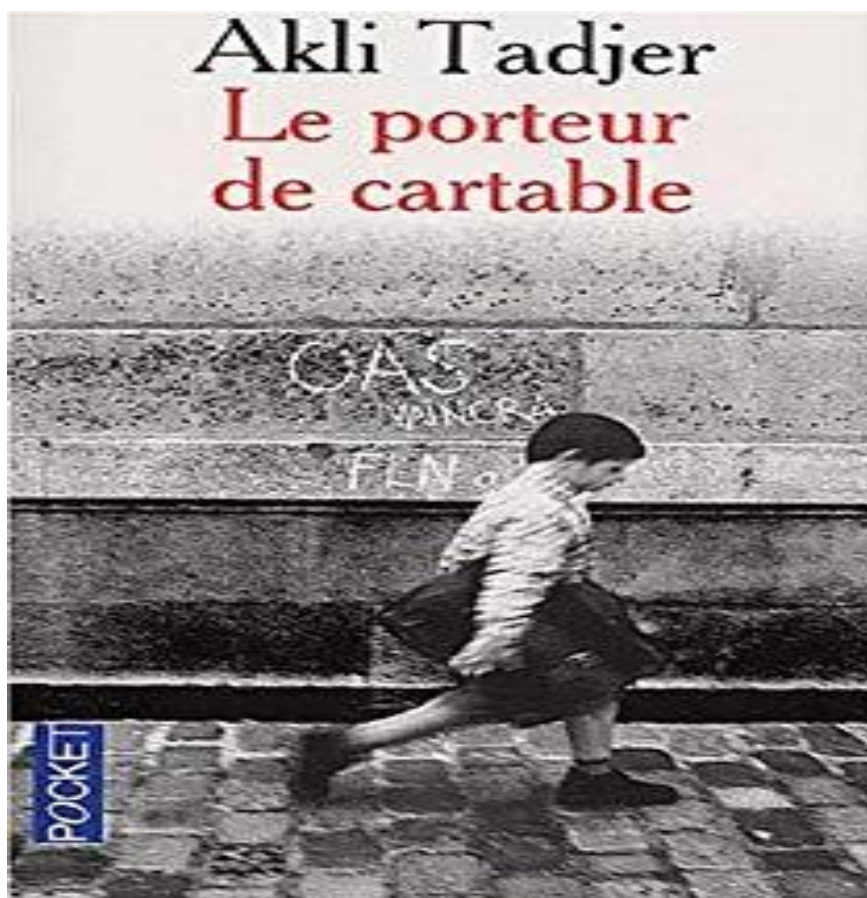
*une Identification donne à son tour aux photographes les lieux possibles d'une rhétorique».*¹²

L'idée que nous souhaitons explorer dans notre étude est la suivante :

- la première de couverture a une fonction de seuil entre le hors-texte et le texte ; en ce sens, il s'agit d'un passage entre la narration extradiégétique et la narration diégétique et finalement, entre la réalité et la fiction. Ainsi, comment se mêlent le factuel et le fictionnel dans le hors-texte ? L'auteur présente-t-il les deux histoires (fiction et réalité) dans les couvertures de tous ses romans ? Comment les images s'harmonisent-elles avec les textes qu'elles accompagnent ? Ou encore, peuvent-elles servir à l'Histoire ?

¹² SAOUTER, Catherine, Images et sociétés : le progrès, les médias, la guerre, la presse de l'université de Montréal, Québec, Septembre 2003, p, 35.

1.1.1 Histoire et engagement dans *le porteur de cartable*



Pour notre analyse, nous avons opté pour une couverture de l'édition française Pocket. Le choix de cette première de couverture n'est pas anodin. Choisie ou non par l'auteur, cet élément paratextuel complète le texte et oriente le lecteur. L'image de ce récit est riche en symbolisme. Elle fait écho avec les thèmes postcoloniaux, la réalité et la fiction, et elle porte une signification profonde notamment à travers sa couleur, ses mots, et l'ensemble de l'ambiance qu'elle transmet.

Les éléments de la première de couverture sont parfois étroitement liés au contenu de l'œuvre. Ils peuvent être utilisés sciemment par l'écrivain afin d'offrir à son histoire une part d'authenticité et de vérité. En nous appuyant sur la symbolique des couleurs, nous remarquons que le choix de ces couleurs n'est pas anodin. En effet, ces deux couleurs symbolisent la vie et le destin du protagoniste enfant. Le noir et blanc crée un effet de nostalgie et d'Histoire. Cela évoque une période de conflits politiques et sociaux

et renforce le poids du passé dans le contexte colonial. Il peut aussi représenter les douleurs, la violence ainsi que les réalités complexes du monde adulte et historique. Ces aspects esthétiques révèlent la beauté du texte et la profondeur du sujet traité, qui vacille entre la réalité et la fiction, invitant le lecteur à explorer ce texte profond aux multiples dimensions. Le reste de la première de couverture, dominé par la couleur grise et la couleur noire, évoque une image à l'ancienne, représentant le passé colonial.

La première de couverture de notre corpus comporte le nom de l'auteur : Akli Tadjer, un écrivain franco-algérien, inscrit en haut de la couverture en noire. En dessous, le titre « *Le Porteur de cartable* » en rouge. (Nous développerons ce dernier dans l'étape suivante, qui porte sur la titrologie).

Il convient de souligner que dans tout texte littéraire, la narration est parfois renforcée par une image qui permet de vérifier l'authenticité de l'Histoire et son rapport avec l'image. Celle-ci est un élément fondamental pour l'identification de l'œuvre. Elle exprime ce que l'auteur n'a pas voulu dire dans son texte « *L'image de l'œuvre peut exprimer le rêve de son auteur* » : « *sur le contenu manifeste du rêve, angoissant ou merveilleux, cherchant à noter ces images sous la dictée de l'inconscient (...), mais sans intention de trouver les clés du contenu latent du rêve* »¹³.

Lorsque nous faisons une première lecture du roman « *Le Porteur de cartable* », nous nous apercevons qu'il est indiqué « roman ». Cela nous pousse à croire qu'il s'agit en fait d'une œuvre de fiction. Cette idée s'explique par l'image présentée sur la couverture de l'œuvre. Elle montre un garçon tenant un cartable qui marche d'un pas déterminé et semble aller à l'école, comme tous les garçons de son âge. Cela renvoie peut-être à l'enfance, à l'éducation et vers l'avenir. Or, le cartable que porte le garçon n'est pas seulement un simple objet, il représente aussi, dans le cadre de l'Histoire, le poids des tensions politiques et sociales. À première vue, nous pourrions croire, en l'occurrence, qu'il s'agit d'une histoire de fiction, cependant, nous devons exclure de notre esprit toute autre interprétation en dehors de la norme du monde enfantin. La première de couverture

13 Bron, Jean Albert, LEIGLON, Christine, ANNIE, Urbanik-Rikz, Ellipses, France, Mars 2003, p, 64.

du roman *Le Porteur de cartable* porte aussi une représentation de l'auteur, indiquant que son « roman est tiré des faits avérés ».

Il convient de souligner que la première de couverture de ce récit représente la présence d'une unité collective de sens, dont la force du message explore le destin troublé de l'Algérie coloniale, un pays en plein drame. Le titre apparaît pour le lecteur comme une figure de fiction des œuvres d'Akli Tadjer, mais également comme une tentative de l'écrivain pour indiquer sa vision de l'écriture et exprimer un « *effet de réel* » et provoquer chez le lecteur, comme le rappelle Philippe Hamon, un « *horizon d'attente réaliste* ». ¹⁴

Notre regard est particulièrement accroché sur cet enfant qui nous rappelle le personnage principal de notre corpus. C'est-à-dire, Omar, le prénommé « *porteur de cartable* » Cette image illustre à la fois l'innocence de l'univers enfantin et les horreurs auxquelles les enfants ont pu être confrontés pendant le conflit entre la France et l'Algérie. Cela se manifeste notamment dans l'expression inscrite au centre de l'image, et plus précisément sur le mur de la photo « OAS vaincra, FLN ». Cette représentation iconique interpelle notre imaginaire sur la mémoire algérienne et la réalité de l'époque, où les mystères de la guerre d'Algérie, avec toutes ses souffrances, sont dissimulés sous cet espace.

I.1.2 Description des messages linguistiques (sigles référentiels)

Deux autres éléments remarquables figurent sur la première de couverture de *Le porteur de cartable* : il s'agit d'un message linguistique sous forme de sigles : « : OAS et FLN ».

A) « OAS : il s'agit d'un signe romanesque, que par sa présence sur la couverture suscite une interprétation symbolique et narrative. Il est aussi reconnu dans l'imaginaire collectif comme organisation opposante au FLN. L'usage de ce symbole par l'auteur ajoute une couche de signification au roman et attire l'attention du lecteur sur son aspect authentique. . Cela amènera éventuellement ce dernier à ouvrir le roman, intrigué par le contenu qui semble évoquer l'histoire de l'Algérie, d'après le sigle. La présence de ce symbole sur le mur devient un exemple qui met en avant la vision de l'auteur, qui pourrait faire référence, à ce que faisait aux actions des révolutionnaires pendant la période coloniale.

¹⁴ PHILIPPE Hamon « Un Discours contraint », p. 150.

B)-FLN ¹⁵: un autre sigle significatif présenté sur la première de couverture, particulièrement parce qu'il est inscrit sur le mur, comme le faisaient les Algériens autrefois, et qui est riche en signification. En raison de sa charge sémantique, un simple lecteur pourrait éventuellement en comprendre le sens du récit, car il représente le destin des Algériens, autrement dit, il représente le seul parti politique ayant représenté le peuple algérien, depuis la colonisation française en Algérie jusqu'à nos jours. Ce parti, le FLN, entretient un rapport étroit avec la réalité de l'Histoire algérienne.

Dans une perspective globale, cette couverture fait aussi écho à la façon dont l'Histoire coloniale et postcoloniale construit les identités personnelles et nationales. La fiction et la réalité se mêlent, car l'histoire personnelle de l'enfant, tout comme celle de toute une société, est implicitement liée à une Histoire collective marquée par le colonialisme et ses séquelles. Enfin, le mur et les mots y sont inscrits symbolisent les malheurs, les tensions politiques qui traversent les générations, en tant que spectateurs d'une période passée mais toujours gravée dans la mémoire du peuple algérien.

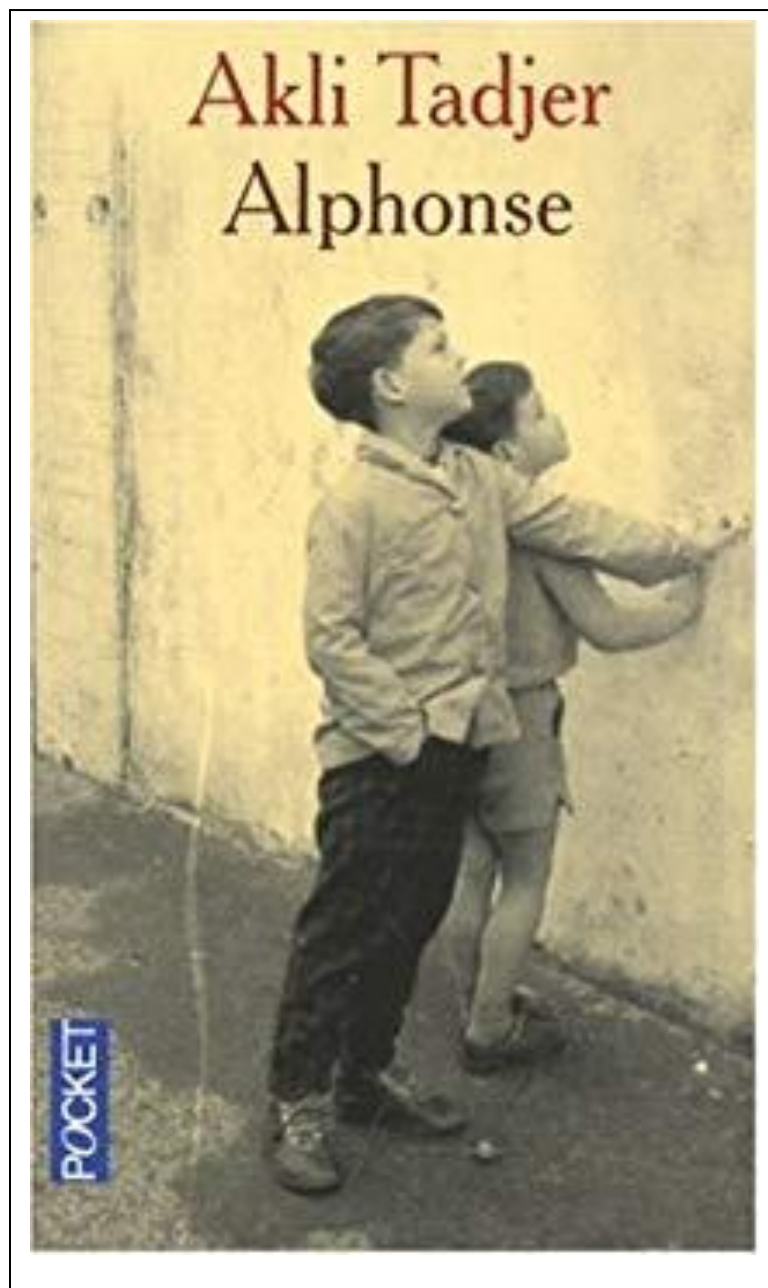
En effet, ces deux éléments paratextuels ne sont pas figurés fortuitement ; ils ne sont pas seulement pris pour créer un univers romanesque et une fin lucrative ou artistique, mais ils entrent également dans la réécriture de l'Histoire, est par conséquent, ils créent *un effet de réel* et rapprochent l'Histoire du lecteur. Par ailleurs, l'image et l'expression « OAS- FLN vaincra » semblent posséder une valeur anaphorique, car ils contiennent des informations déjà citées par le texte et représentent la réalité de l'époque. Nous pouvons ainsi dire, que ces deux éléments référentiels appartiennent à la fiction. Nonobstant, une telle présentation garantit en quelque sorte l'authenticité des événements et contribuent à la réécriture de l'Histoire.

Cette double visée se confirme par l'articulation de la réalité et de la fiction, visant à mettre en lumière la littérature beur, et en l'occurrence les écrivains issus de

¹⁵ (FLN) .Il a été créé en octobre 1954 pour obtenir de la France l'indépendance de l'Algérie, alors divisée en départements français d'Algérie². Le FLN et sa branche armée, l'Armée de libération nationale (ALN), commencent alors une lutte contre l'empire colonial français. Par la Suite, le mouvement s'organise et, en 1958, le FLN forme un gouvernement provisoire, le GPRA. C'est avec le GPRA que la France négocie en 1962 les accords d'Évian.

l'immigration, qui ne cessent de réécrire l'Histoire. À travers cette approche, *Le Porteur de cartable* s'inscrit dans une perspective postcoloniale, en évoquant les enjeux liés à la mémoire, l'identité et l'héritage colonial. Ainsi, on peut souligner que, contrairement à certaines couvertures qui emploient des figures éloignées de la réalité et dont les messages servent des fins uniquement divertissantes, la couverture du roman *Le Porteur de cartable* présente des éléments réels, portés par une forte charge sémantique, ancrés dans la réalité historique et politique, et incite le lecteur à une vision profonde de la réalité du postcolonialisme.

A- Description de la première couverture dans « *Alphonse* » .



Sur cette couverture du roman *Alphonse*, notre regard est accroché sur l'image de deux enfants qui semblent interagir avec le mur, une figure déjà évoquée précédemment. Elle peut représenter l'innocence des mondes enfantins. Cette charge sémantique que l'on voit sur la première de couverture nous oriente à réfléchir, lire puis à interpréter ce qui est caché derrière cette figure, dont la toile de fond est une image déconcertante. Pour ce faire, nous aborderons cette première de couverture de l'édition française *Pocket*.

L'image présente deux enfants, probablement amis, aux cheveux noirs et de taille légèrement différente. Ces jeunes se distinguent par leurs vêtements : le premier porte un short et un pull gris, tandis que le second est vêtu d'un pantalon noir et d'une chemise également grise. Leurs mains sont également remarquables : elles reposent sur le mur qui bloque leur passage. L'image présentée dans *Alphonse* peut être significative, et pourrait représenter un sentiment d'amitié entre ces deux innocents, mais aussi entre les peuples. Les enfants, de par leur nature, ne connaissent pas l'hostilité, sauf si on leur apprend cela. Aussi vraisemblable que cela puisse paraître, la couverture explore le caractère émotionnel, historique et nostalgique des enfants après la période postcoloniale.

Le contraste de l'image symboliserait le temps ancien. Il semble clair que l'image présentée sur la couverture est représentative de la période la plus marquante de l'Algérie coloniale, et qu'elle explore la vie de l'écrivain, qui pourrait ressentir de la nostalgie pour son enfance durant cette époque.

L'attitude étrange des jeunes, regardant ce qui les entoure, pourrait représenter leur entrée dans un univers complexe, fait d'histoire partagée. Souvent associé à la séparation ou à la lutte, le mur pourrait symboliser le blocage. Selon l'analyse sémiotique de R. Barthes, cet obstacle pourrait figurer l'avenir incertain de ces enfants, confrontés à un destin presque impossible. Une telle situation est bien connue dans les pays colonisés, où les enfants immigrés se retrouvent face à un avenir incertain. Ce blocage pourrait ainsi représenter l'enfermement, l'exil ou encore le fossé entre deux mondes distincts.

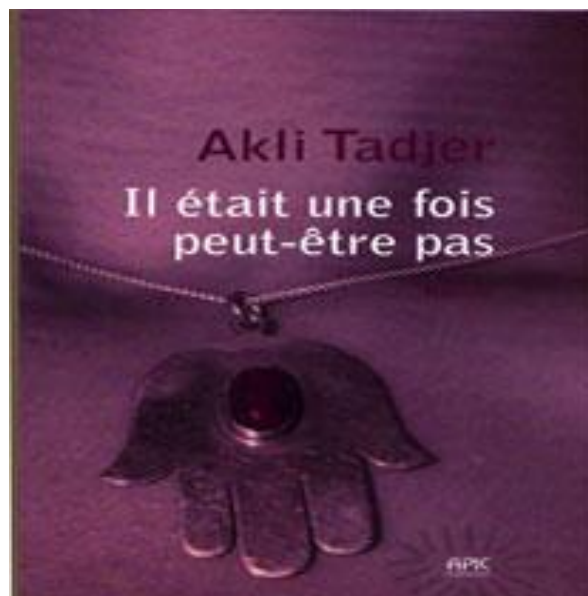
Le choix de l'image en noir et blanc accentue cette idée de distance temporelle, et renforce le caractère du passé difficile à appréhender. *Alphonse* se situerait dans une époque postcoloniale, où les jeunes immigrés en France continuent d'écrire et de réécrire

l'histoire de leurs ancêtres. Comme pour *Le Porteur de cartable*, cette couverture représenterait des faits historiques bien précis. Cela met en lumière des tensions politiques ou des divisions sociales, en résonance avec des événements réels tels que le colonialisme et la guerre d'Algérie.

Un autre élément symbolique de cette image est la couleur du nom de l'auteur et du titre. En effet, dès le premier regard, le nom de l'écrivain, écrit en rouge, capte l'attention. Selon les travaux de Gervereau sur les symboles, cette couleur évoque à la fois l'amour, le cœur et le sang. Elle pourrait symboliser l'amour de l'autre ou le sang versé par ceux qui ont consacré leur vie à leur pays. Elle fait aussi référence à la passion pour le passé ou pour l'enfance.

En somme, cette couverture représenterait l'expérience des écrivains beurs qui, tout en revendiquant leur identité, sont souvent contraints de se conformer à une société qui les marginalise. Tirillés entre deux mondes, ils se trouvent confrontés à un avenir incertain. C'est pourtant dans l'amour et l'amitié avec l'Autre qu'ils parviennent à trouver un réconfort, une forme de rétablissement leur permettant de surmonter leurs souffrances.

.1.4. Image et illustration des figures authentiques dans *Il était une fois peut-être pas* »



Dans cette couverture du roman *Il était une fois peut-être pas* d'Akli Tadjer, l'image se montre riche en signification. Dominée par une couleur violette, elle crée d'emblée une atmosphère profonde et mystérieuse, en parfaite corrélation avec le titre du roman, qui combine fiction et réalité. Le choix délibéré de cette couleur offre à l'histoire une part d'authenticité tout en évoquant des émotions profondes comme les souvenirs et la nostalgie.

Les figures visuelles de cette couverture pourraient entretenir un rapport étroit avec le contenu de l'œuvre. L'image met en scène une main, suspendue à une chaîne, connue sous le nom de *Main de Fatima* encore « *Khomsa* »¹⁶. Cet élément, souvent revendiqué par diverses cultures et traditions, porte une signification plurielle et parfois ambiguë. En Afrique du Nord, particulièrement dans les sociétés nord-africaines, il est employé comme objet magique pour repousser le mauvais œil et protéger contre les énergies négatives. Ce symbole évoque ainsi à la fois la protection, l'appartenance culturelle et l'enracinement dans des valeurs ancestrales.

La question se pose ainsi : pourquoi Akli Tadjer a-t-il choisi cette image précise ? Au-delà de sa dimension mystique, la Main de Fatima pourrait également être représentée comme une allégorie de l'identité algérienne et de l'Algérie, pays d'origine de l'écrivain. L'utilisation de ce symbole contribue à une réécriture de l'Histoire algérienne, en proposant une réflexion sur la mémoire, l'oubli et l'identité postcoloniale.

L'ancrage identitaire se manifeste également dans le lien personnel de l'écrivain avec ses origines maghrébines. *La Main de Fatima*, dans ce contexte, pourrait symboliser cette double identité, ce va-et-vient entre le pays d'origine et le pays d'accueil. Celui qui porte cette figure révèle souvent un sentiment de fierté, de nostalgie ou même de revendication de ses origines. Cette image s'associe éventuellement à une dimension autobiographique.

¹⁶ Ce symbole de Khamsa est utilisé comme boucle, dans plusieurs traditions dans le monde, notamment les habitants d'Afrique du Nord. Ces derniers l'utilisent comme amulette, talisman et bijou, pour se protéger contre le mauvais œil. Ce terme " signifie chez les arabes ainsi que les hébreux "cinq", en référence aux cinq doigts de la main.

du récit, où le romancier raconte ses origines avec une certaine tristesse, tout en questionnant son appartenance à une culture métisse, tiraillée entre la France et l'Algérie.

Dans une perspective postcoloniale, l'image de cette couverture porte alors une dimension significative : elle interroge le rapport à l'histoire, la difficulté de transcription des mémoires, et le phénomène de l'oubli. Le choix de ce symbole devient ainsi un acte de préservation culturelle, une approche pour Tadjer d'évoquer ses origines et son héritage. Le titre, *Il était une fois peut-être pas*, confère à cette lecture une atmosphère d'ambiguïté. En interrogeant l'authenticité des récits historiques et personnels, il brouille délibérément les frontières entre réalité et fiction. Ce jeu d'ambiguïtés semble refléter la vie des écrivains beurs, souvent contraints d'osciller entre deux mondes, deux identités, deux langues et deux mémoires.

Ainsi, cette figure, en dehors de sa fonction symbolique, elle incarne l'écriture historique : elle devient le geste créatif, le rapport entre le passé et le présent, entre la vie intime et l'Histoire collective. Elle pourrait être une expérience de réécrire, non pas seulement comme une histoire figée, mais comme un dialogue constant entre l'écrivain, son héritage et son lecteur.

En somme, cette couverture ne se contente pas d'explorer l'histoire racontée par Akli Tadjer ; elle en devient le prolongement mystique. Elle illustre la complexité de l'identité postcoloniale, l'importance de la mémoire et la richesse des cultures mêlées, tout en incitant le lecteur à une réflexion sérieuse sur l'appartenance, l'exil et la réconciliation avec l'Histoire.

Ainsi, le choix de cette figure de main joue un rôle fondamental dans la réécriture de l'Histoire. Il s'agit en effet d'un élément de fiction imprégnée d'une réalité historique travers lequel Akli Tadjer retrace l'histoire d'une Algérie fantasmée et une représentation d'un univers romanesque propre à l'univers de l'écrivain. « *À la vérité, j'invente une Algérie qui m'arrange. Une Algérie de cinéma avec tout plein de couleurs, de soleil et rudesse* ». ¹⁷

¹⁷ L'ivrEscQ, « *J'invente une Algérie qui m'arrange* » Littérature algérienne n°11, "Entretien avec Akli Tadjer", En ligne disponible sur : <https://www.livrescq.com/livrescq/il-etait-une-fois...-peut-etre-pas-par-akli-tadjer-«-j-invente-une-algerie-qui-m-arrange-»/>

On peut ainsi dire que les premières de couverture des romans *Le Porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut-être pas* possèdent le même objectif : transcrire visuellement les enjeux profonds des histoires qu'elles accompagnent, en tissant des rapports entre la fiction, la réalité historique et l'identité culturelle. Chaque couverture use de figures chargées de signification et de symboles visuels qui servent à la fois de repères et de portes d'entrée pour le lecteur, tout en offrant un aperçu des mémoires et des questionnements des personnages face à des réalités postcoloniales.

Que ce soit à travers *Le Porteur de cartable*, *Alphonse*, la figure de la Main de Fatima ou d'autres éléments, ces couvertures ne se contentent pas de susciter l'intérêt du lecteur : elles contribuent implicitement à la réécriture de l'Histoire et à la quête identitaire dans un univers marqué par les séquelles de la guerre et du colonialisme. Elles incitent ainsi à une réflexion sur l'héritage littéraire des auteurs beurs, enfants issus de l'immigration, qui, par leurs récits à dimension autobiographique, ne cessent d'écrire et de réécrire les histoires de leurs parents tout en interrogeant les notions de mémoire et d'Histoire.

À présent, il est important d'étudier un autre aspect crucial de ces romans : la titrologie. Le choix du titre, tout comme celui des couvertures, joue un rôle fondamental dans la construction du sens et oriente le lecteur vers les thèmes capitaux de l'œuvre. Interpréter les titres des romans d'Akli Tadjer permet de mieux saisir la façon dont l'auteur produit ses récits et la manière dont ces titres résonnent avec les questions d'identité, de mémoire et d'Histoire.

2. Pour une approche titrologique : la métaphore du titre

Le roman, en tant qu'objet concret et création humaine, n'acquiert son identité qu'à travers son titre. Ce dernier constitue le premier point de repère qui rapproche le roman du lecteur. Autrement dit, le titre constitue également le premier contact que nous établissons avec l'œuvre. En littérature, il fait partie du paratexte et distingue les œuvres les unes des autres, étant souvent notre premier indicateur lorsqu'un auteur nous est inconnu. L'absence de ce paratexte rend le roman et sa couverture dépourvus de signification et de valeur sémiotique.

Au XX^e siècle, le titre a connu de profondes évolutions et est devenu de plus en plus un élément essentiel en littérature, où il commence à se généraliser notamment depuis l'entrée de la pragmatique dans le champ littérature. Selon Claude Duchet, le titre du roman « *est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman* ».

La science qui s'intéresse à l'étude du titre porte le nom de la « titrologie ». Celle-ci, comme son nom l'indique, est l'étude scientifique des titres. Selon le dictionnaire du littéraire, le mot « titre », renvoie au latin *titulus*, qui désigne une marque ou une inscription, et à son utilisation à travers l'histoire pour tenter d'en retenir un concept, sinon unificateur, du moins directeur. De nombreux travaux, dans plusieurs domaines, ont été élaborés sur la titrologie parmi lesquels on peut citer « *Eléments de titrologie romanesque* » (1973) de C. Duchet, « *Pour une sémiotique du titre* » et « *La marque du titre* » (1981) de L. Hoek, « *Seuils* » (1987) de G. Genette, etc.

Ainsi, et en tant qu'énoncé, à la fois littéraire et publicitaire, il est une « *désignation abrégée de l'ouvrage* »¹⁸ Le titre est considéré comme une incitation à la lecture, en tant qu'« *élément intitulaire* »¹⁹ du paratexte et l'un des plus importants signes de celui-ci. C'est un discours exhortatif, plutôt qu'un simple énoncé linguistique ; il nous informe d'une ou de plusieurs idées sur le contenu du livre ou de l'œuvre à laquelle il appartient.

La titrologie est une science issue du champ sémiotique, qui limite son champ d'investigation aux titres des romans, des livres, des articles de journaux, des revues, etc. En tant que notion à la fois littéraire et publicitaire, le titre est une « *désignation abrégée de l'ouvrage* ». Il est considéré comme une invitation immédiate à la lecture, en tant qu'« *élément intitulaire* » du paratexte et l'une des indications les plus importantes de celui-ci. Le titre constitue un discours exhortatif plus qu'un simple énoncé linguistique, car il nous informe d'une ou de plusieurs idées concernant le contenu du roman auquel il appartient.

18 BOKOBZA, Serge, Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le rouge et le noir », Edition Droz, Genève, 1986, p. 23.

19 GENETTE, G., cité par STEVENS, Christia, in « L'écriture solaire d'Hélène Cixous.: Travail du texte et histoires du sujet dans Portrait du soleil », Edition Rodopi, B. V., Amsterdam-Atlanta, 1999, p. 23.

Vu sa portée et son impact dans l'analyse des œuvres littéraires, la titrologie constitue de nos jours une référence et un élément fondamental dans l'identification du sens. Le titre porte un pouvoir particulier et influence largement le lecteur en tant que premier contact entre celui-ci et l'œuvre. Ainsi, le titre assure à la fois l'identification, la désignation et la nomination de l'œuvre. C'est pourquoi Vincent Jouve (Jouve, 2007 : 10) considère le titre comme une *carte d'identité* de l'œuvre, lui attribuant plusieurs fonctions essentielles.

La fonction référentielle : cette fonction a pour objectif de transmettre les messages, les informations ainsi que les indications d'ordre référentiel en lien avec le récit du roman. Elle a également pour rôle de donner des indications significatives relatives au contexte socio-historique. De plus, le titre rend compte des signes liés à toutes les caractéristiques du genre précis auquel il appartient. Philippe Gasparini²⁰ note que :

« L'argument d'un texte référentiel peut être résumé en quelques pages, synthétisé en quelques lignes et finalement, désigné par son titre qui sera, idéalement, transparent à son contenu. »... « Toutefois le rôle du titre d'une œuvre littéraire ne peut se limiter aux qualités demandées à une publicité car il est « amorce et partie d'un objet esthétique ». De cette façon, il devient l'intermédiaire entre « les lois du marché et le vouloir dire de l'écrivain. »²¹.

La fonction conative : C'est une fonction nécessaire notamment pour le lecteur, car elle l'implique immédiatement. Ce dernier doit donc, avant toute considération, répondre aux horizons d'attente que le titre suscite. Cette fonction pique également le lecteur, le sollicite et l'impliquer totalement par un titre captivant qui attire son attention et le séduit. De plus, elle joue le rôle de séduction, puisqu'elle exerce une véritable attraction sur le lecteur. D'ailleurs, pour inviter ce dernier à l'achat ou à la lecture d'un livre, de nombreuses stratégies interviennent comme *« le jeu des sonorités, la longueur ou la brièveté et la transgression des règles établies »*.²²

²⁰ PHILIPPE Gasparini est un essayiste français spécialiste de l'écriture de soi en littérature et en particulier, de l'autobiographie et de l'autofiction.

²¹ GASPARI, Phillipe, op.cit, p.62.

²² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, pp 73 :87.

Selon Duchet « *« Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raisons de « marketing » (...) il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public ».*²³

- La fonction poétique : elle suscite l'intérêt ou l'admiration du lecteur. Cette fonction a pour objectif la valorisation de la structure du message, en le rendant plus captivant. La poétisation d'un titre est un processus fondamental en littérature. Elle transforme le message, en l'occurrence, en un « texte artistique » ou en un « objet esthétique ». Comme le déclare Philippe Gasparini : « *Toutefois le rôle du titre d'une œuvre littéraire ne peut se limiter aux qualités demandées à une publicité car il est « amorce et partie d'un objet esthétique ». De cette façon, il devient l'intermédiaire entre « les lois du marché et le vouloir dire de l'écrivain.* »²⁴.

C'est cette perspective qui mène l'auteur d'une œuvre littéraire à valoriser son titre en créant un pacte avec son lecteur, en l'impliquant grâce à certains facteurs, à la fois séducteurs et sélectifs, convenablement choisis. Cela nécessite un certain pouvoir artistique en vue de mettre en valeur un titre par son aspect textuel, de manière à séduire le lecteur. Comme l'affirme Gérard Genette :

« *Comme toute autre instance de communication, l'instance titulaire se compose au moins d'un message (le titre lui-même), d'un destinataire et d'un destinataire* »²⁵. Quant à Vincent Jouve, ce dernier souligne que : « *L'excès dans la longueur (...) ou la concision peuvent être des facteurs de séductions* »²⁶.

Etant donné que la fonction conative, comme nous l'avons cité précédemment, joue un rôle essentiel dans la valorisation du texte et la séduction du lecteur par la mise en œuvre de différentes stratégies, elle se voit enrichie, comme le souligne Gérard Genette dans *Seuils*, d'une dimension descriptive et d'un « effet connotatif » (Genette, 1987 : 93). Cet aspect renvoie généralement aux

²³ Duchet, Claude, « El 28 Achour, Christiane, Bekkat, Amina, Clefs pour les lectures des récits, Convergences et Divergences Critiques éléments de titrologie romanesque », in LITTERATURE n°12, décembre 1973.

²⁴ Achour, Christiane, Bekkat, Amina, Clefs pour les lectures des récits, Convergences et Divergences Critiques

²⁵ Genette, Gérard, op.cit, p.70.

²⁶ Jouve. Vincent, op.cit, p.16.

différentes acceptions que le titre peut véhiculer, non seulement en fonction du thème et du rhème, mais aussi en introduisant des concepts de réalité et de fiction, ainsi que des perspectives postcoloniales. Le titre devient ainsi un élément de rencontre entre ces différentes strates de sens, enrichissant ainsi la lecture de l'œuvre.

À propos de la fonction du titre dans notre corpus, nous nous baserons sur la théorie de Gerard GENETTE qui en discerne les titres thématiques « *pour qualifier les titres portant sur le contenu du texte* » (GENETTE, 1987 : 78). Selon ce théoricien, les titres thématiques sont basés sur une analyse sémantique, renferment : les titres littéraux « *qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre [...] au point parfois d'indiquer par avance le dénouement* » (1987 : 78).

Cela nous permet de décrypter ces « messages codés », d'extraire et d'identifier le sens que peuvent avoir les titres dans le corpus de notre étude ; tout en vérifiant s'il existe un lien étroit et « transfictionnel » entre les trois romans, *Le Porteur de cartable*, *Alphonse* » et *Il était une fois peut-être pas*. Nous examinerons également si ces titres portent des signes factuels et reflètent des faits avérés.

2.1 « *Le porteur de cartable* », « *Alphonse* » : les titres thématiques.

Dans notre étude de la fonction du titre, nous nous appuyons sur la théorie de GENETTE concernant les titres thématiques, qui mettent en lumière les thèmes essentiels d'un roman ou d'une œuvre. Selon lui, il s'agit « *pour qualifier les titres portant sur le contenu du texte* » (GENETTE, 1987 : 78). Il affirme que les titres thématiques, fondés sur une analyse sémantique, renferment : les titres littéraux « *désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre* ». ²⁷ [...] *au point parfois d'indiquer par avance le dénouement* » (1987 : 78).

À la lumière de cette définition, le titre *Le Porteur de cartable* peut être considéré comme thématique, car il indique le sujet principal du roman : l'histoire d'un enfant portant un cartable. *Le Porteur du cartable* est un thème fortement lié à la culture. Mais,

²⁷ 33 Genette, G. *op.cit.*, p.78

dans un contexte postcolonial, le cartable peut symboliser l'éducation dans un contexte postcolonial. En ce sens, l'éducation était un moyen pour les jeunes immigrés de sortir de l'exclusion sociale et de la marginalisation imposées par la colonisation. Le cartable devient ainsi le symbole d'un futur meilleur, tout en convoquant le devoir de mémoire face aux événements historiques marquants.

Le choix de ce titre n'est pas anodin, car sa connotation séduit le lecteur et l'invite à s'interroger sur la signification réelle du titre. Il l'incite également à s'interroger sur l'enfant qui porte le cartable. Quel cartable porte-t-il ? Que contient-il ? Autant de questions qui peuvent apparaître dans l'esprit du lecteur dès son premier contact avec le titre. Dès lors, celui-ci suscite l'intrigue et attire davantage l'attention du lecteur. Selon Roland Barthes, le titre peut être comparé à une « *métaphore alimentaire* ». D'après lui, la fonction séductrice du titre est une fonction apéritive dans le sens où le titre « *ouvre l'appétit du lecteur* » et lui donne envie de découvrir le contenu du roman et sa signification.

L'auteur du titre *Le Porteur de Cartable* présente un nom suivi de son complément. Le premier, nom d'enfant, évoque quelqu'un chargé de remettre des objets, des messages ou des lettres à leurs récepteurs. Le premier nom peut désigner un écolier, un collégien. Quant à son complément, il peut se référer aux valises, au cartable dans son sens premier ou à des objets précieux (argent, armes...).

Notons que le titre *Le Porteur de cartable* connote à la fois une vérité historique et une réalité de l'époque où les militants et les enfants jouaient un rôle majeur pendant la guerre d'Algérie. L'auteur introduit ce titre pour attirer l'attention du lecteur, le frappant par une vérité historique, tout en la mêlant à la fiction. Malgré sa charge symbolique, le choix de ce titre plonge le lecteur dans l'intrigue. Il devient donc une manière d'évoquer un aspect fondamental de l'histoire postcoloniale, notamment l'engagement des enfants et des militants dans la lutte pour l'indépendance.

Pour ainsi dire, le titre *Le Porteur de cartable* se présente comme une passerelle entre réalité et fiction, subjuguant le lecteur tout en évoquant des événements phares de l'Histoire algérienne. Par ce choix, Tadjer fusionne mémoire postcoloniale et fiction,

offrant ainsi une image symbolique sur l'engagement des enfants et le devoir de mémoire. Le titre devient donc une manière subtile de revisiter un pan essentiel de l'Histoire coloniale.

2.2« *Alphonse* » :

Pour ce qui est de titre *Alphonse*, il renvoie directement au personnage principal du roman. Selon la terminologie de Gérard Genette, il s'agit d'un titre thématique, qui évoque le personnage *Alphonse*, autour duquel l'histoire s'articule.

Ce titre est un raccourci pour se réduire à un simple mot. Selon Vincent JOUVE « *l'un des rôles majeurs du titre est de mettre en valeur l'ouvrage, de séduire un public. Il peut le faire aussi bien par sa forme que par son contenu* »²⁸. Ainsi, cet « *appareil titulaire* » génère-t-il une activité d'interprétation dans le roman en question. Ce titre est-il un objet esthétique ou une dissimulation du réel ?

On peut dire que le titre ne laisse pas indifférent le lecteur, car, à première vue, il suscite sa curiosité, afin de mettre en rapport le hors-texte et l'aspect socioculturel. Autrement dit, il lui permet d'anticiper ce que celui-ci pourrait représenter par rapport au récit. Étant donné qu'Akli Tadjer est un écrivain issu de l'immigration, son roman est indéniablement marqué par cette double identité que vivent les immigrés en France. Le titre *Alphonse* semble refléter cette réalité sociologique. Claude Duchet déclare à ce propos : « *le titre c'est un déjà dit d'une existence préexistante au roman.* »²⁹.

Cette définition nous permet de prendre conscience de la portée sociale du titre et de son rôle sur l'impact qu'il peut avoir sur la société. La signification du titre *Alphonse* ne semble pas éloignée d'une réalité que l'auteur cherche à mettre en lumière. En effet, le titre est tiré de faits réels, car le mot *Alphonse* est un prénom ancré dans la société française. Malgré sa dimension esthétique et sa création artistique, le titre reflète l'univers social de l'écrivain et appartient à la réalité collective. Ainsi, à partir de ce titre, le lecteur

²⁸ JOUVE, Vincent. (2001), *La Poétique du roman*, Paris, SEDES .p.96

²⁹ DUCHET, Claude. « Une écriture de la socialité ». in *Politique* 10. 1973. P. 453

averti, ayant des présrequis, il parvient d’emblée à décrypter cet élément paratextuel et à anticiper le sens du texte.

Le titre *Alphonse* représenterait la dualité identitaire de l’enfant Mohamed, personnage central du récit, partagé entre ses origines algériennes et son pays d’accueil, la France. En fusionnant "Algérie" et "France" en un seul prénom, Akli Tadjer met en lumière le phénomène de l’entre-deux, un pays d’appartenance hybride où l’immigré jongle entre deux mondes et deux cultures, sans être totalement ancré dans l’une ou l’autre.

Le titre *Alphonse* représenterait également une réalité historique de l’Algérie coloniale. En effet, pendant la guerre d’Algérie, les Algériens immigrés en France cherchaient à s’intégrer dans ce pays, parfois en modifiant leurs prénoms afin de s’intégrer dans la société française. *Alphonse* devient donc la métaphore d’un tiraillement entre deux mondes diamétralement opposés. Le choix de ce titre rappelle les tensions et les conflits politiques hérités de la colonisation et de son impact sur la génération d’immigrés en France. Donc, il s’agit d’un devoir de mémoire évoquant les séquelles de la guerre d’Algérie. Entre la réalité et la fiction, *Alphonse* explore le conflit identitaire de l’auteur. Tadjer se trouve entre la réécriture de l’Histoire de son pays et la quête d’une place dans la société française.

2.3 « Il était une fois peut-être pas »

Pour ce qui est du roman *Il était une fois peut-être pas*, il nous semble qu’il porte un titre métaphorique « *d’ordre constitutivement symbolique* ». Parce que l’expression « Il était une fois ... », dans le corpus, ne se limite seulement pas aux contes, mais s’étend également à la violence et au drame de la guerre d’Algérie. Pour décrypter le message connoté de ce titre, nous soulignons dans un premier temps, ce que signifie cette fameuse expression que l’on trouve généralement au début d’une histoire, notamment les contes. En effet, « *Il était une fois* » est une expression employée souvent dans les traditions populaires pour présenter une fable, un récit de fiction, un conte. Elle apparaît dans le titre de plusieurs œuvres artistiques ou littéraires. « Il était » (avec un ‘il’ impersonnel) est une vieille forme de « il y avait » ou « c’était ». De plus, l’usage de l’imparfait avec

l'auxiliaire être conjugué à l'imparfait, dans cette expression met en avant le début d'une histoire qui a eu lieu dans un temps passé.

Nous pouvons ainsi dire que c'est à Charles Perrault³⁰ que l'on doit cette formule en français. Cet auteur a utilisé cette expression pour la première fois dans *Les Souhais ridicules*³¹, édités en 1694 et elle s'est exposée en vers. Il la reprend afin de présenter son premier conte merveilleux, Dès lors, cette expression est devenue un élément essentiel dans tous les récits, elle est devenue aussi une clef « magique », ouvrant tout l'univers des contes. Cependant, cette formule est issue de son homologue anglaise, « *Once Upon a Time* », employée pour la première fois dans les années 1380 (selon l'Oxford English Dictionary). Désormais, l'expression est reprise dans plusieurs langues du monde. Elle est finalement traduite dans les autres langues, soit à l'identique, soit adaptée selon une autre culture. Charles Perrault éveille l'imaginaire des enfants en commençant souvent ses récits par l'expression « *Il était une fois* ».

On présuppose a priori que l'expression « Il était une fois » représente une frontière ambiguë entre la réalité et la fiction, où le conte reconstruit la mémoire collective. Mêlant vérité et mythe, l'écrivain Akli Tadjer emploie cette formule pour provoquer l'imaginaire du lecteur en lui suggérant qu'il s'agit d'une histoire vraie, ce qui la rend surtout attrayante. Ainsi, « *il était une fois* » symbolise le passé mythifié, et l'auteur cherche à réconcilier la mémoire et la narration dans un contexte de devoir de mémoire. Si nous décortiquons l'expression « *Il était une fois* », nous distinguons trois occurrences : un pronom impersonnel « Il », du fait que cet élément linguistique ne représente pas une personne. « Était » : Il s'agit d'un verbe être, conjugué à l'imparfait. Celui-ci est utilisé souvent dans les récits pour relater des faits qui ont eu lieu dans un passé lointain.

Nous pouvons ainsi dire que les contes attirent surtout les enfants. Ceux-ci sont subjugués par les histoires commençant par un « *il était* », Ils les assimilent et les

³⁰ Selon le dictionnaire Larousse : Il est un écrivain français (Paris 1628-1703). Il est célèbre grâce à ses Contes : en faisant se rencontrer la tradition orale et l'écriture mondaine et lettrée, il permit au conte de devenir un genre littéraire à part entière.

³¹ Il s'agit d'un conte populaire, dont la version la plus célèbre est celle de Charles Perrault

comprennent du fait de leur concentration. Et donc l'imparfait, en l'occurrence, représente à la fois une fiction et une représentation de la réalité par le verbe être.

Nous ajoutons que l'imparfait est employé souvent dans les récits pour parler des choses de manière imparfaite, imprécise, pour raconter *des histoires à dormir*. Celles-ci pourraient être fictionnelles comme réelles ou vraisemblables.

« *Il était une fois peut-être pas* » : vrai ou vraisemblance ?

En lisant le titre du roman *Il était une fois peut-être pas*, nous nous apercevons d'emblée qu'il s'agit d'un conte de *Mille et Une Nuits*, car ces derniers commencent généralement, comme l'avons expliqué, par « il était une fois ». Le titre, serait-il un appel aux histoires fictionnelles, comme celles des contes ou bien un prétexte pour raconter des vérités sous forme de conte merveilleux ? Il semblerait que dans le titre, il y a une expression incertaine. L'auteur a utilisé cette forme d'écriture à travers un choix volontiers allégorique plutôt que factuel, préférant à la narration, une expression « il était une fois » que l'on connaît, a priori, dans les contes, près d'une autre exprimant le doute « peut-être pas ».

« *Il était une fois* » pourrait être une introduction et/ou une allusion à la réalité de l'Histoire dans la mesure où le narrateur rapporte des faits avérés à travers la fiction. C'est ce qu'on appelle la vraisemblance ou *le mentir-vrai*. Si l'on décortique ce titre, cela nous donne, dès la première lecture, deux énoncés qui s'opposent clairement, l'un contre l'autre. La première préposition commence par un verbe être conjugué à l'imparfait. Cela met en évidence que les événements racontés ont lieu au passé comme dans les contes. Quant à la deuxième, il s'agit d'une locution adverbiale.

En effet, « il était une fois », cette formule renvoie, comme nous l'avons déjà annoncé précédemment, aux contes et aux histoires imaginaires. Elle renvoie également à l'univers romanesque propre à l'auteur, notamment dans les textes autobiographiques où celui-ci se raconte. Quant à l'expression « peut-être pas », elle représente la frontière floue entre réalité et fiction, il s'agit ainsi d'un prétexte par lequel Akli Tadjer tente d'explicitier le titre sous une forme allégorique. En effet, l'expression « *Il était une fois* » est une fiction ; cependant, l'expression suivante

peut-être pas semble une mystification qui camoufle une réalité personnelle ou historique. On peut ainsi dire que l'auteur veut révéler au lecteur qu'il s'agit, en l'occurrence, du *mentir-vrai*. Dans un entretien accordé au Magazine L'ivrEscQ, Tadjer déclare à ce propos :

« une histoire que l'on raconte commence toujours par : Il était une fois... C'est le sésame pour entrer dans l'univers de l'auteur, sauf que dans ce cas, ce n'est peut-être pas une histoire, mais sans doute ce que j'appelle le «mentir» vrai. Se raconter à travers une fiction »³².

Le titre *Il était une fois peut-être pas* laisse croire qu'il s'agit d'une question de conte dont les personnages seraient seulement des êtres de fiction, évoluant dans des espaces imaginaires tels qu'ils sont évoqués usuellement dans *Milles et Une Nuits*. Cependant, dès la première lecture du récit, nous nous rendons compte que l'œuvre en question est loin d'être seulement un conte, comme le fait croire le titre, mais bien un roman qui imbrique la fiction et la réalité, dont les faits se déroulent en Algérie.

À partir du moment où nous lisons le titre de cette œuvre, nous changeons d'emblée notre première lecture, orientée vers celle d'une fiction, pour plonger dans l'histoire de Mohamed et de sa petite-fille Myriam, où se mêlent tragique et humour. Son objectif est d'évoquer des événements réels tout en dédramatisant le tragique. Ainsi, le titre «Il était une fois peut être pas » apparaît en filigrane dans le roman où le verbe être évoque un retour vers l'Histoire. À travers ce titre, Tadjer cherche à nous entraîner dans une aventure à la fois humaine et universelle, tout en évoquant le devoir de mémoire. Ainsi, le titre «Il était une fois peut être pas », nous incite à réfléchir sur la frontière entre fiction et réalité et sur l'importance de se souvenir. Nous nous permettons maintenant d'analyser un autre élément clé, l'épigraphe, qui sert de point de départ à cette réflexion.

3. L'épigraphe.

Selon le dictionnaire de littéraire, l'épigraphe est une courte citation qu'un auteur met en tête d'un livre ou d'un chapitre pour en indiquer l'esprit. Il s'agit en effet d'un genre établi, d'une pratique d'auteur reconnue de longue date. Elle constitue la clef de toute

32 L'ivrEscQ, «*J'invente une Algérie qui m'arrange*» Littérature algérienne n°11, "Entretien avec Akli Tadjer, G, *op.cit*

œuvre, et c'est bien en tant que telle qu'elle s'impose premièrement, c'est-à-dire avant que le lecteur n'aborde le contenu de roman. Selon ce dictionnaire, ce procédé « redouble la fonction du titre » et renforce la construction du message du texte lu.

En feuilletant les premières pages d'une œuvre littéraire, en passant par la page de titre et les éventuelles informations paratextuelles, à savoir la préface ou la dédicace, le lecteur se rend compte : soit du début du texte, généralement sous forme de quelques paragraphes plus ou moins cernés qui se continuent sur les pages suivantes, parfois avec ou sans titre de chapitre ; soit un passage isolé et de remarquables typographies qui précèdent le début du texte ; soit une page quasiment vide, précédant celle où le texte débute et qui ne contient que quelques lignes, souvent centrées ou alignées à droite, parfois en italiques, suivies ou non d'un nom de l'auteur ou de l'œuvre.

L'emploi d'une citation, en littérature, n'est aucunement fortuit parce qu'« *elle renvoie aux fondements textuels et idéologiques du discours citant* ». Nous prenons à titre d'exemple l'épigraphe. Cette notion est connue depuis la période classique, car elle était réservée aux romans de la littérature occidentale depuis le XVII^e siècle³³.

L'épigraphe est souvent signifiante et évocatrice, jamais innocente. Elle est choisie par certains auteurs et révèle, en quelque sorte, la première impression qu'ils désirent octroyer de leur texte ; Dans ce cas, elle est fondamentale. Cette notion d'épigraphe est perçue par Gérard Genette comme une « *citation placée en exergue, généralement en tête d'une œuvre ou d'une partie d'œuvre ; en exergue signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte.* »³⁴.

Ajoutons à cet effet, que l'épigraphe séduit, à première vue, accroche le lecteur et attire son attention dès le commencement de sa première lecture. Elle suscite chez lui une forme d'attente afin de le pousser à lire et « d'augmenter la sensation, l'émotion (...), si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation ». Dans ce cas, et à partir de l'épigraphe, lecteur aura envie de lire l'œuvre dans le but d'apporter une réponse à une curiosité soutenue par le contenu du texte.

³³ Genette, GÉRARD, *Seuils*, Op. Cit., p. 147.

³⁴ Ibid. p.134

L'épigraphe renvoie à un savoir partagé entre le destinataire et le destinataire pour la transmission du patrimoine littéraire, notamment par le biais de la culture. Ainsi, elle marque l'entrée dans un ordre langagier qui n'est plus celui du langage transitif, mais qui relève d'un usage artistique, un usage bien réservé auquel les destinataires ordinaires n'ont pas accès. Pour notre part, l'œuvre qui constitue notre objet d'étude comporte des épigraphes placées en exergue du texte, c'est-à-dire en tête de l'œuvre.

3.1. « *Le Porteur de cartable* », *Il était une fois peut-être pas* » : « *Afin que l'oubli ne soit pas une tare dans une terre à l'histoire millénaire* ».

L'épigraphe, dans *Il était une fois peut-être pas* et *Le Porteur de cartable* évoque un temps révolu, plongeant le lecteur dans une réflexion sur la mémoire et l'Histoire coloniale. En fusionnant l'épigraphe et le titre, Akli Tadjer établit une interaction entre ces éléments paratextuels, orientant ainsi l'interprétation du lecteur. Cette démarche narrative enrichit la compréhension du texte en donnant des clés de lecture dès les premières pages.

Cette citation « *Afin que l'oubli ne soit pas une tare dans une terre à l'histoire millénaire* » sous-tend l'Histoire coloniale et montre l'importance du devoir de mémoire dans les œuvres postcoloniales. À l'instar des écrivains postcoloniaux, Akli Tadjer utilise la fiction pour retracer des faits historiques, mêlant mémoire collective et narration afin de préserver le passé et d'empêcher l'oubli. De ce point de vue, la frontière entre réalité et fiction devient floue. Ainsi, la fiction, pour Tadjer, devient un moyen nécessaire pour questionner le passé et réécrire l'héritage colonial.

Lors du premier contact avec l'épigraphe, ainsi que le titre, le lecteur se rend compte qu'il s'agit d'une histoire à porter et à garder à jamais dans la mémoire, contre tout oubli. Pour ainsi dire, l'auteur, par cette citation, sollicite le lecteur et l'invite à saisir ce qui pourrait être oublié au fil des années. Akli Tadjer, en ancrant cette démarche dans un devoir de mémoire, incite le lecteur à ne pas se laisser séduire par l'oubli, à se souvenir d'un passé souvent déformé ou effacé.

Cette épigraphe, oscillant entre réalité et fiction, appelle le lectorat à interroger la manière dont l'Histoire et la mémoire se construisent dans le roman. Elle offre un espace où les sociétés postcoloniales et les enjeux de mémoire sont remis en question à travers le prisme de la fiction, tout en soulignant les tensions et les conflits entre l'imaginaire et la réalité historique.

En lisant la citation, ainsi que le titre du roman, le lecteur commence à réfléchir à ce que pourrait contenir le contenu de l'œuvre. Il entretient d'emblée des rapports entre mémoire et histoire et réalise que ces récits correspondent avant tout à un devoir de mémoire orchestré délibérément par l'auteur afin de se réapproprier notre propre histoire et celle de nos parents. Pour ainsi dire, notre analyse de cette épigraphe nous révèle la valeur ethnographique de ces deux récits, permettant à Akli Tadjer d'établir un véritable lieu de mémoire dont l'objectif est de légitimer et d'inscrire son histoire dans la mémoire collective française.

Il y a lieu de souligner que l'auteur fait allusion à sa terre natale, l'Algérie. Il veut parler de son histoire. De plus, cette citation apparaît comme un devoir de mémoire pour que les futures générations apprennent et préservent l'histoire contre l'oubli, il s'agit en effet d'une histoire digne de mémoire. Cette épigraphe a pour fonction de confirmer l'aspect d'historicité déjà présent dans le titre.

En somme, cette citation est un message important chez l'écrivain Akli Tadjer par laquelle il tente de motiver les lecteurs à lire l'histoire de leur pays, et par conséquent, à la préserver contre l'oubli. D'après lui, « *écrire pour ne pas oublier, écrire sans craindre de tomber dans la banalisation de l'usure* ». Parmi les aspects les plus significatifs de cette citation, on retrouve très souvent ceux qui évoquent l'identité et la recherche d'une mémoire individuelle et collective.

3-2. Écriture d l'Espoir dans « *Alphonse* » : « *Tant qu'un poisson est encore dans l'eau, il est toujours vivant* »

Proverbe polonais

Le choix de ce proverbe n'est pas insignifiant, cependant, il frappe par sa richesse de signification. De ce fait, Akli Tadjer tente d'établir un lien implicite avec le titre du roman et de créer un tissage thématique avec le contenu de l'œuvre. En effet, cette citation évoque un message fort qui lie la vie et la continuité. Pour l'auteur, il y a toujours de l'espoir. L'eau symbolise la vie, elle représenterait la mémoire vivante qui pourrait préserver l'Histoire dans un contexte postcolonial. On peut ainsi dire que pour Tadjer, tant que la mémoire des peuples est vivante, l'Histoire continue au présent.

Cette citation offre une réflexion sur le devoir de mémoire et une démarche narrative employée par Tadjer afin de maintenir l'Histoire à travers la fiction et inviter le lecteur à se rappeler les réalités historiques qui risquent d'être oubliées ou omises avec le temps.

Nonobstant l'existence des nuances au niveau de la sémantique, cette épigraphe apparaît comme un élément incontournable qui oriente le lecteur averti. Elle lui permet de comprendre qu'il faut garder un caractère optimiste, qu'il ne faut en aucun cas se décourager et perdre espoir, même quand tout ira (très) mal. Cette citation demande aux jeunes immigrés, victimes de la période coloniale de ne pas perdre espoir. Tant que leur mémoire est vivante, ils devraient continuer à réécrire leur histoire et celle du peuple algérien.

Par ailleurs, si littéralement, on entend que les termes « eau » et « vivre » sont liés par nature, cela ajoute au proverbe une valeur symbolique. Cela nous donne à voir que l'auteur tente par ce procédé de faire allusion à l'optimisme, contrairement à certains auteurs qui semblent pessimistes par nature, dans leurs écrits. Cette citation pourrait être une stratégie d'écriture permettant d'offrir au texte une certaine légèreté afin que le lecteur ne soit pas désespéré dès sa première lecture de l'œuvre.

Étant donné que les épigraphes sont de petits textes qui frappent les esprits et reflètent des faits avérés grâce à leurs caractères graphiques, brefs et concis, Akli Tadjer s'est inspiré de la citation dans *Alphonse*, afin de dédramatiser les scènes ennuyeuses

dont fait l'objet le narrateur-personnage du récit. Cette superposition de la réalité et de la fiction est l'un des enjeux de la réécriture tadjérienne. Elle fait même partie de l'humour employé dans ses récits, qui constitue l'un des procédés que nous allons développer dans la troisième partie.

En somme, nous pourrions dire qu'à travers l'étude paratextuelle de notre corpus, nous avons pu explorer la dimension sociale, réaliste et historique de l'œuvre Tadjérienne. En effet, cette étude nous a fourni une série d'informations qui permettent de découvrir la clef de certains messages codés, à forte *charge sémantique*, dans les textes étudiés.

« *Il était une fois peut être pas, Le Porteur de cartable et Alphonse* sont des récits qui traduisent des réalités historiques et le destin des personnages, lesquels ne sont pas loin des personnages que nous pourrions voir dans la vie réelle. C'est pourquoi nous essayerons de mettre l'accent sur la superposition entre les personnages romanesques / référentiels et leur effet de réel, que nous allons délibérément étudier dans le deuxième chapitre de notre travail, et ceci afin de voir, d'une part qui parle dans le récit, ensuite, à quoi bon cette imbrication de la fiction et de la réalité et selon quels procédés l'auteur présente ces « *êtres de papier* ».

Au terme de ce chapitre, notre objectif était d'analyser le rapport entre le paratexte et le texte dans *Le Porteur de cartable, Il était une fois peut-être pas et Alphonse* d'Akli Tadjer. Nous avons essayé d'identifier le rapport entre ces deux éléments et l'apport du paratexte à la compréhension et à l'interprétation de l'œuvre.

Pour élaborer notre travail, nous avons essayé de choisir des notions et des concepts relatifs aux éléments paratextuels et au texte (son thème et l'enchaînement de ses événements), qui se sont révélés au fur et à mesure de notre étude. Nous avons constaté que l'œuvre d'Akli Tadjer comporte beaucoup d'éléments paratextuels qui invitent le lecteur à plonger dans le style de l'auteur.

Il ressort de cette étude que l'écrivain fait de son paratexte une riche interface véhiculant de nombreuses indications représentatives de son texte. L'enveloppe extérieure de ses récits a été convenablement choisie dans une perspective visant captiver l'attention du lecteur selon son origine et sa culture. Ainsi, il nous a été possible de distinguer deux démarches paratextuelles selon que l'œuvre soit écrite pour un public

algérien ou un public étranger, répondant donc à la réceptivité de l'un et de l'autre. L'emploi de l'arrière-plan, des couleurs vives, et des agencements n'est jamais fortuit. Une reproduction sémantique découle de chaque montage romanesque.

En outre, l'étude des titres des romans étudiés est riche en nombreuses interprétations et lectures plurielles, ce qui nous a permis de mieux cerner la pensée d'Akli Tadjer. Il s'avère ainsi que le titre occupe une place fondamentale, pouvant être visualisé comme la « colonne » de toute production fictionnelle. Quel que soit son genre, il peut pousser le lecteur à se questionner sur la véracité de l'Histoire et à produire tout un foisonnement imaginaire qui ouvrira la voie à un certain degré de significations.

En conclusion, l'étude paratextuelle des romans *Le Porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas et Alphonse* d'Akli Tadjer met en avant le rôle majeur de la première de couverture, du titre et des épigraphes dans l'interprétation des récits étudiés. Ces outils paratextuels ne se contentent pas d'attirer l'attention du lecteur, mais orientent aussi sa vision et sa compréhension, en rapport avec des thématiques importantes telles que la réalité, la fiction, l'Histoire, la mémoire et le devoir de mémoire. L'auteur se sert de ces éléments pour accentuer la dimension historique et mémorielle de l'œuvre et proposer une réflexion sur les séquelles de la guerre d'Algérie. Pour ainsi dire, le paratexte devient un levier indispensable au profit d'une lecture profonde et engagée.

Après avoir fait une étude paratextuelle des romans cités, il devient judicieux d'étudier les personnages et le temps dans ces romans, car ces notions se croisent étroitement avec les thématiques évoquées précédemment. Elles jouent un rôle fondamental dans la réécriture de l'Histoire et la construction des enjeux mémoriels et historiques.

DEUXIÈME CHAPITRE

Personnages et perspectives narratives

Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, à la question du personnage romanesque d'une manière générale, comme une composante fondamentale du roman. Notre objectif est de repérer la signification des personnages romanesques de cerner leur importance parmi les autres éléments du récit, en les étudiant comme un *effet de réel*. Ainsi, l'œuvre littéraire ne peut être lue et comprise sans l'insertion de certains éléments essentiels parmi lesquels nous concentrerons notre analyse sur le personnage romanesque. Pour mener à bien notre recherche, nous nous appuierons sur deux approches littéraires : il s'agit bien de l'approche sémiologique de Philippe Hamon et de l'approche sociocritique de Claude Duchet, cela nous permettra d'aborder les trois aspects du personnage romanesque (l'être, le faire, mais aussi de dégager *l'effet de réel* qui entoure la société des personnages principaux.

Ensuite, nous adopterons une approche onomastique afin d'analyser la signification et la portée des noms propres évoqués par Akli Tadjer. Cette analyse nous permettra de mettre en lumière la manière dont les noms des personnages, des lieux et des institutions contribuent à la construction du sens et de la mémoire collective. En nous appuyant sur les travaux de Gérard Genette, de Roland Barthes et de Michel Butor, nous chercherons comment ces noms fonctionnent à la fois comme des marqueurs d'identités et des éléments narratifs. Ainsi, la constitution des personnages passe notamment par leur insertion dans la fiction. Cependant, l'œuvre peut travailler à entretenir simultanément *l'illusion de réel* ; elle vise à satisfaire l'exigence de vraisemblance, s'attachant à faire comme si les pensées des personnages, leurs paroles, leurs sentiments ou leurs actions pouvaient se produire dans la réalité.

En lisant une œuvre romanesque, le lecteur découvre les personnages de l'histoire. L'auteur choisit ces derniers et les charge de jouer le rôle des actants représentatifs de l'histoire. Autrement dit, ils ne se limitent pas à une seule représentation romanesque, mais ils occupent des rôles significatifs, créent un *effet de réel*. Cette relation mouvante entre « fiction » et « réel » cristallisé par le personnage est étudiée dans plusieurs textes littéraires. En effet, on peut s'appuyer sur les études menées par Roland Barthes sur les noms proustiens, ce dernier déclare à ce propos que « *Le nom propre est un signe, et non,*

un simple indice qui désignerait, sans signifier [...]. Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement. »³⁵.

1-Le personnage chez Tadjer : De l'être textuel à l'être factuel.

Le personnage est, pour Akli Tadjer, l'une des bases de la création romanesque. Il est le moyen technique par lequel le romancier présente le monde romanesque, compose le roman et met en scène les aspects de l'Histoire. Cet « être de papier » est utilisé par Tadjer dans son écriture pour évoquer les aspects de la société dans laquelle évoluent les personnages, représentant ainsi des figures humaines et des types sociaux.

Comment est représenté le personnage dans notre corpus ? Et quel est son rapport avec le réel ? Aussi, nous nous intéresserons particulièrement aux romans, *Le Porteur de cartable, Il était une fois peut-être pas et Alphonse* ». Comment fonctionne le récit raconté dans ces romans et quel est son cadre spatio-temporel ?

Philippe Hamon affirme à propos de cette notion : « *Le personnage est une unité qui diffuse de signification construite progressivement par le récit, support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait* »³⁶.

Akli Tadjer met en scène des personnages romanesques réels et fictifs, qui participent à raconter leurs souvenirs ayant une relation avec l'Histoire, cela montre que l'événement historique est raconté à travers l'expérience individuelle. Dans cette perspective, nous tenons à montrer deux catégories de personnages dans ses romans, où une valeur historique est perceptible au sein de chacune d'elles.

Notre recherche, dans ce chapitre est consacrée à l'analyse de la catégorie des personnages-référentiels qui participent à créer *l'effet du réel* dans un univers fictionnel, et la catégorie des personnages fictionnels qui, malgré leur existence, véhiculent

³⁵ Roland, Barthes, cité in Christiane, Achour et Bekkat, Amina, Les Termes clés de L'analyse du discours (Convergence critique II), Tell, Blida (Algérie), 2002, p. 08.

³⁶ Note de lecture

fortement des valeurs particulières de l'Histoire. Nous analyserons ainsi le lien entre ces catégories de personnages et les événements historiques pour prouver que les récits racontés par les narrateurs ne sont pas loin de leur habillage romanesque.

Comme nous l'avons déjà signalé, ce type de personnage est connu selon la terminologie proposée par Philippe Hamon par les personnages référentiels, qui peuvent être des : « *Personnages historiques (Napoléon III³⁷ dans les Rougons-Macquart³⁸ chez A. Dumas³⁹...), allégoriques (l'amour, la haine...).* Tous ces actants renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés ». ⁴⁰

Selon Albert Thibaudet « *le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel* ». ⁴¹

Selon toute vraisemblance, l'essence même de l'œuvre est irritée par cette tension entre les séductions du caractère romanesque et la tentation de l'imagination, qui crée ses personnages et leur donne une vie possible, ainsi qu'une certaine exigence de « revivre le réel ». Le matériau de l'Histoire est inscrit par ces personnages, ils sont les « porte-voix » d'une collectivité et accompagnent les personnages fictionnels pour créer *l'effet du réel*.

Ainsi, l'idée d'étudier les noms de personnages dans l'œuvre d'Akli Tadjer s'avère nécessaire. A cet effet, notre analyse se veut avant tout une description sémantique qui sera consacrée à l'identification, ainsi qu'à l'explication de ces noms propres.

³⁷ Un monarque et un homme d'État français. Il est connu, à la fois par l'unique président de la Deuxième République, et le premier chef d'État français élu au suffrage universel masculin.

³⁸ Il regroupe un ensemble de 20 romans écrits par Émile Zola entre 1871 et 1893. Il porte comme sous-titre Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, rappelant ainsi les ambitions de Zola :

³⁹ Un romancier et dramaturge français. Il fut comme son père un auteur à grand succès. Il est connu principalement pour son roman La Dame aux camélias, ainsi que pour ses deux pièces de théâtre Le Fils naturel et Un père prodigue.

⁴⁰ PHILIPPE. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977, p. 122.

⁴¹ Albert Thibaudet, « *Réflexions sur le roman. À propos d'un livre récent de M. Paul Bourget* » [La Nouvelle Revue française, août 1912], dans *Réflexions sur la littérature*, éd. A. Compagnon et C. Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 106.

Nous tenterons de révéler la représentation symbolique de ce choix à travers l'articulation de la fiction et de la réalité dans le récit. Pour ce faire, nous allons dans un premier temps répondre aux questions à ce sujet. Les noms propres dans l'œuvre d'Akli Tadjer peuvent-ils entretenir des relations avec l'Histoire ? Autrement dit, dans quelle mesure le nom des personnages nous raconte-t-ils des faits historiques ou avérés ?

Ainsi, on peut supposer que les noms propres apportent des informations non seulement sur la personne, son sexe, sa culture et son milieu social, mais qu'ils contiennent aussi une part de l'Histoire. Ils y participent, et par conséquent, ils sont significatifs, évocateurs et créent un *effet de réel*. « *L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel* »⁴².

1.1- Etude onomastique des personnages principaux.

- Alphonse : Personnage éponyme

Le personnage principal, dans ce récit est incontestablement le jeune Mohamed qui porte le nom d'Alphonse. Celui-ci est le héros éponyme du roman *Alphonse* d'Akli Tadjer. Le nom est un signe d'identité. Nous démontrerons dans notre étude que le nom Alphonse exprime un sens précis : Il s'agit d'une connaissance et d'une désignation de l'être. Il représente l'identité arabe traditionnelle, ainsi que l'émergence d'une identité moderne, tout en renvoyant à l'identité islamique, qui constitue la toile de fond de l'œuvre. En effet, Alphonse est un nom occidental qui signifie « noble et rapide ». Il est issu de la *Saint-Alphonse*, célébré le 1er août.

En réalité, le vrai nom du personnage Alphonse est Mohamed. Ainsi, on assiste à deux occurrences ou deux noms contradictoires, car ils appartiennent à deux religions différentes, à savoir « l'islam » et le « Christianisme ». Par conséquent, ils reflètent la société arabo-musulmane et la société occidentale. Mohamed, le prénom le plus connu dans le monde, est également celui du prophète de l'islam et du messenger de Dieu. Il s'avère que ce nom, attribué au personnage principal, s'oppose au nom Alphonse. Ainsi, le choix d'Alphonse comme du personnage principal de l'histoire n'était pas anodin. En

⁴² 1 JOUVE, Vincent, *poétique du roman*, Armand colin, 2007, P89

effet, le prénom renvoie à l'épreuve douloureuse vécue par tous les Mohamed qui vivent en France. C'est la vérité des faits et des événements historiques qui se mêlent à la fiction et au génie créateur de l'écrivain.

Sur le plan physique, nous savons qu'il est brun, comme la plupart des Nord-Africains. Son cousin Robert ne cache pas son mépris pour Alphonse-Mohamed à cause de son teint « *À ses yeux, j'étais qu'un chtio crotteux, un tas de brun sur pattes* ». De plus, Alphonse ne fait pas son âge, il avait 12 ans, mais il avait l'air vieux que son âge : « *Douze ans depuis ce matin. Elle me trouvait gaillard pour mon âge. J'avais apprécié le compliment. Très gaillard même puisqu'elle me comparait à son fils Hervé. À vue d'œil, elle me donnait une tête de plus que lui* ».

Nous pouvons dire que sur le plan moral, il s'agit d'un enfant très fatigué et endeuillé, dans un milieu différent. Aller à Paris chez une famille française et fréquenter des cousins français ne le rend pas plus heureux : « *Je devais avoir une tête d'enterrement puisque Rolande me l'avait fait remarquer. J'avais forcé le sourire pour avoir l'air moins endeuillé, mais ça n'avait pas fait illusion* ».

Malgré son âge, Alphonse est un jeune altruiste. C'est un enfant indulgent qui ne déteste personne, sauf ceux qui le blessent. S'il a des ennemis, ils ne seront que des ennemis éphémères, car son cœur n'opte que pour le bien. En effet, Alphonse est profondément affecté par sa cousine Juliette, surnommée « la Gniace », qui lui a fait du mal, mais cela ne l'empêche pas de lui pardonner au fond de lui. Il Affirme ainsi : « *La seule ennemie que j'avais à ce jour, c'était la gniace. Mais c'était une ennemie provisoire, toute récente, que j'allais chasser de ma mémoire une fois retourné à Paris. À part elle, j'étais sans ennemi* ». APH.p.40.

C'est cette qualité d'altruisme qui l'amène à venir en aide au personnage de Théo. En effet, il va le soutenir dans sa relation amoureuse avec sa cousine Juliette. Il fait tout pour aider ce Juif à rentrer chez lui et à rendre visite à sa grand-mère malade : « *Je l'avais soutenu jusque chez lui. Sa grand-mère avait eu honte de le voir dans cet état. Elle s'était arrêtée de s'égosiller lorsqu'elle s'était mise à tousser jusqu'à devenir écarlate* ». (ALPH, p.50).

Le personnage d'Alphonse semble être une métaphore des défis de l'immigration, de la mémoire et de l'influence du postcolonialisme, montrant la coexistence de deux réalités et identités différentes mais fusionnées. Ce nom offre une réflexion sur les dynamiques complexes entre la France et l'Algérie, tout en interrogeant les séquelles persistantes de l'Histoire coloniale.

-Le personnage « Omar » ou « porteur de l'Histoire » ?

En lisant *Le porteur de cartable*, nous nous rendons compte que le protagoniste central du roman, Omar, est nommé *Le porteur de cartable*. Il est également le héros éponyme du roman *Le porteur de cartable*. Ce surnom aurait-il un rapport avec le réel ? Quel serait son rapport avec le nom Omar ?

« Omar » est le nom donné au personnage principal, notamment dans le cinéma algérien. Il représente l'enfance et la guerre d'Algérie. À travers cet enfant, l'écrivain veut attirer le lecteur sur le caractère héroïque et révolutionnaire de ces jeunes pendant cette période.

Après avoir fait des recherches, nous avons constaté que : « Le prénom Omar est toujours représenté comme un héros dans l'Histoire d'Algérie et est évoqué notamment par les cinéastes et les écrivains algériens. Comme notre protagoniste est un petit enfant, l'auteur s'inspirerait du petit Omar, de son vrai nom Omar Yacef .

Omar est un porteur de cartable. Son surnom ferait référence aux *porteurs de valises*, symbolisant la vérité objective de l'Histoire de l'Algérie. Le personnage principal « Omar » se voit également attribuer d'autres surnoms par les autres personnages du récit, ce qui se manifeste clairement dans ce passage : « *Quand elle est mal lunée, elle m'appelle toujours le p'tit Ben Bella. Au début, je le prenais bien. Presque comme un complément Forcément, puisque Ben Bella étant le chef* ». « *Alors, il va se dépêcher le p'tit Ben Bella !* ». (. LPC, p33).

Sur le plan moral, Omar est un homme courageux, engagé dans la guerre d'Algérie, intelligent et très rusé. Ces qualités dont jouit Omar séduisent le chef du FLN Messaoud. Sa première apparition a lieu lorsque, Omar réussit à braver les interdits consistant à collecter de l'argent au profit des révolutionnaires. Omar fait semblant d'être fatigué de

la révolution, à cause de sa haine envers son chef, mais ce dernier lui répond avec moquerie : « *Mettre mon bras droit, mon futur attaché au ministère, en sommeil ? Quelle plaisanterie !* » (LPC, p. 105).

Omar, ayant d'un physique qui représente les Nord-Africains, est facilement repérable grâce aux traits d'immigrés vivant en France. Bien que sa mère ait la peau claire et des traits fins, elle ne cache pas son mépris pour les non-Européens : « *Le nez surtout. Nous de notre côté on a le nez fin. Pas des larges narines comme vous, les Boulawanes* ». LPC.43. Omar, lui également, ne cache pas ses rêves de devenir aussi bien bâti que les Européens. Il déclare à sa maîtresse d'école « *Je rêve d'avoir le même petit nez retroussé que vous .Ah Madame, Cylac !* » (LPC, p. 52). [...].

Tout cela donne une dimension sociale et réelle au personnage d'Omar. Ainsi, ce nom confère une existence sociale et réelle à notre personnage.

- Le personnage dans *Il était une fois peut-être pas*

Dans ce récit, nous avons affaire à deux personnages principaux à savoir Mohamed et Myriam. Ces deux personnages ont des noms antithétiques.

-Myriam

Myriam, prénom écrit en français, en arabe (مريم) : Nom arabe de la Vierge Marie. Myriam est la seule femme évoquée par son nom dans le Saint Coran. Ce prénom est universel, il est également utilisé par les Occidentaux.

Le prénom n'est pas fortuit, il est significatif, pour ce personnage féminin, héros de sa destinée et de son identité héroïque. Le prénom que Tadjer a choisi pour son héroïne vise à donner la vie ou un effet de vie comme le disait Vincent Jouve dans son ouvrage « *l'effet personnage dans le roman* ». Ainsi, le choix de ce nom est : « *une illusion de vie qui est d'abord lié au mode de désignation du personnage. Au-delà du cas particulier des personnages historiques, c'est bien tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression* »⁴³. Le nom de ce personnage, Myriam reflète l'essence même du personnage et confère un effet réaliste, le rendant proche de la vie de l'écrivain.

⁴³ Note de lecture

Dans le roman *Il était une fois peut-être pas* Myriam est une femme d'origine arabe vivant avec son père en France. C'est le prénom donné à la fille adoptive de Mohamed. Myriam est à la fois française et musulmane de naissance. Elle symbolise la pudeur dans toutes les confessions, son prénom étant toujours associé à la vertu de la Vierge. C'est la seule femme que le Coran a consacré toute une sourate pour la bénir. Il serait préférable que cette Myriam de France se contente d'un islam modéré loin de tout intégrisme, en reconnaissant ses origines et en se réconciliant avec la terre de ses ancêtres, tout en s'éloignant de cette politique.

En plus du nom attribué au personnage, Tadjer dresse un portrait précis de son protagoniste en lui conférant un caractère bien défini. Développé sur plusieurs lignes, ce portrait prend la forme d'une description détaillée. Myriam est ainsi décrite comme une jeune femme aux boucles brunes, au visage et aux traits nord-africains. Son apparence physique ne l'empêche pas de séduire, puis d'entretenir une relation avec Gaston, un Français d'origine, au type nordique et au teint blanc comme neige : « *Un français de souche que tu es allée me pêcher. Un noir, un jaune, même un bronzé comme nous, j'aurais fermé les yeux, mais un Gaston Leroux, blanc comme la cuvette des chiottes, franchement, tu te fiches de moi* ». (IEPP, p.59).

Après avoir fait la connaissance de Malik, Myriam ne manquera pas d'adopter des tenues typiquement arabe et musulmane. Pour elle, sa façon de s'habiller représentait la culture qu'elle avait héritée de ses ancêtres. Par ailleurs, Myriam est une femme ambitieuse, passionnée par ses études. Dotée d'un fort caractère, elle aimait l'aventure et relevait les défis.

Malgré son jeune âge, Myriam faisait preuve d'ouverture d'esprit et de tolérance envers l'Autre. Être musulmane ne l'avait pas dérangée de s'intéresser à Gaston Leroux. En quelque sorte, elle cherchait à déconstruire les idées reçues de la société. Consciente des différences culturelles et religieuses entre les deux communautés, française et algérienne, elle voulait dépasser ces barrières.

Myriam, qui poursuivait ses études à Toulon, décida de s'installer chez son père. Son amant, n'ayant plus de refuge après avoir rompu avec ses parents lesquels refusaient sa relation avec une « petite arabe », trouva chez eux un abri temporaire. Alors qu'elle

laissait son fiancé en compagnie de son père, les deux hommes deviennent de plus en plus complices. Myriam fait la connaissance de Malik, un jeune qui étudie la théologie pour devenir Imam. Ce dernier lui enseigne les exigences de l'Islam. Contrairement aux stéréotypes idéologiques sur l'Islam, elle découvre une religion basée sur la tolérance. Elle apprend à ne pas juger à travers le prisme de différence, mais plutôt à accepter, chose qui lui permet de vivre en harmonie avec tout le monde.

- Le personnage Mohamed

Dans ce récit, l'autre personnage principal est certainement Mohamed. Son nom est issu du prénom d'origine arabe « Muhammad », qui signifie « comblé d'éloge » ou « digne de louanges ». Il est le plus fameux dans le monde, avec de nombreuses variantes. Par ailleurs, il s'agit du prénom du prophète de l'islam Mahomet.

Mohamed est un personnage principal dans ce récit. Son nom, Mohamed appartient à la civilisation arabo-musulmane. Selon Russell, le sens du nom propre est l'objet repéré dans la réalité. Ainsi, un nom comme Mohamed renvoie à une entité bien réelle portant ce nom. Il appartient au vocabulaire religieux, désignant le Prophète de l'islam Mohamed. L'inscription de ce personnage dans le vocabulaire religieux est particulièrement significative : Mohamed incarne la voix de la raison dans ce monde, prônant le dialogue, l'amitié, l'amour, et le respect. Le narrateur ne prend pas la peine de dresser son portrait moral et physique. Tout ce que nous savons sur son apparence, c'est qu'il est un quadragénaire, aux traits nord-africains.

Sur le plan moral, bien que cela ne soit pas décrit explicitement, certains extraits du roman laissent entrevoir que c'est un homme jaloux et solitaire. D'ailleurs, le départ de sa fille Myriam pour Toulon, où elle poursuit ses études, bouleverse sa vie et le condamne à vivre seul : « - *Neuf mois qu'elle nous a quittés, Myriam. Neuf mois et voilà qu'elle nous revient avec un gus. Tu entends. Lucifer. Ma Myriam, notre Myriam avec un gus ! Je n'arrive pas à y croire. Et toi, tu arrives à y croire ?* » (IEPP.p10).

Outre ce bouleversement, Mohamed est, sur le plan moral, un homme généreux, tolérant et compatissant envers les étrangers. C'est cette qualité qui le pousse à héberger

le fiancé de Myriam, Gaston. La relation avec lui ne pose aucun problème à cet homme.

Au contraire, après quelques jours, Gaston devient l'ami de Mohamed.

« Tu m'as appris que la beauté venait de l'addition des antagonismes. il n'y a pas plus différent que Gaston et moi. Tu devrais être content. Il ne suffit pas d'avoir des belles idées. Il faut les assumer. Elle a calé sa tête sur mon épaule. J'entendais battre son cœur. -Qu'est-ce que je vais faire de lui ? J'ai demandé. ». (IEPP.P.56).

-Autres personnages

Autres personnages dans « Il était une fois peut-être pas »

Gaston Leroux : Ce personnage est un homme français de souche, le premier amant de Myriam, le « gus », comme le surnomme Mohamed. Sur le plan physique, le narrateur nous apprend que c'est un jeune garçon blanc, et sa beauté est à l'origine de la séduction de Myriam, qui décide de se marier avec lui. Sur le plan moral, ce garçon est mélancolique ; il se trouve exclu par ses parents, car il a choisi une fille arabe. Il se retrouve également dehors et sans refuge à cause de son amie. Interdit d'entrer à la maison par ses parents, il est aidé par Myriam, qui parvient finalement à le faire héberger chez son père, en tête-à-tête. Ce personnage se montre désagréable, surtout lorsqu'il se sent mal accueilli par Mohamed. La situation change peu à peu et finit par lui faire gagner la confiance de ce dernier.

Malik : Un autre personnage important dans la trame narrative, car c'est lui qui va bouleverser la vie de Mohamed et de sa fille. Il plonge le père dans une profonde inquiétude. Malik, tel qu'il est décrit dans le récit, est un personnage simple, mais qui aurait changé à cause de ses idées qualifiées d'extrémistes, d'autant plus qu'il part au Pakistan, où il rencontre les troupes de djihadistes. Il sait comment modifier le comportement de Myriam, en lui imposant le voile et en lui conseillant de ne pas porter la main de Fatma.

En effet, Malik est un étudiant en théologie et futur imam. Il est le nouvel amant de Myriam, la fille de Mohamed. Grâce à son pouvoir de conviction et à ses connaissances en théologie, ce personnage parvient à influencer Myriam et à la convaincre de suivre les préceptes de l'islam et ses fondements. Le temps passe, et Malik réussit à lui imposer le voile et à la convaincre de s'habiller comme une sœur, tout en retirant la main de Fatma qu'elle portait au cou. Par ailleurs, ce personnage est beaucoup plus factuel que fictionnel ; toutefois, pour parvenir à imbriquer la fiction dans la réalité, l'écrivain a intégré des composantes narratives relevant du réel. Le personnage de Malik, par ses idéologies « islamistes », fait référence à une réalité longtemps connue dans le monde réel. Cela s'explique notamment dans la réaction du protagoniste Mohamed, qui n'a pas accepté que sa fille Myriam soit liée à un « islamiste ».

Ainsi, être un « islamiste » constitue un véritable danger pour l'Algérie, un pays qui a connu de grandes guerres destructrices pendant des siècles, de 1830 jusqu'à la décennie noire. Cette période a vu le développement de nombreux mouvements islamistes radicaux, qualifiés par le monde d'extrémistes.

Autres personnages dans *Alphonse*

Juliette : Ce personnage est une jeune fille métisse, de parents franco-algériens (Salah et Jeanne). La première précision que nous avons de ce jeune personnage pourrait faire l'objet de la mémoire du personnage d'Alphonse après le déménagement de sa mère : « C'est pour le déménagement de maman qu'elle m'est revenue à la mémoire, Juliette. » (p. 71) Sur le plan physique, c'était une belle femme : « *Elle m'avait décrit sa personne. Elle était restée belle femme. Ça, j'en doutais pas. Dans ma tête d'enfant, Juliette, c'était une étoile.* » (p. 55)

Mais Juliette avait changé avec le temps, comme elle est décrite par le narrateur Mohamed : « Les années se sont permis quelques mauvaises plaisanteries avec son physique. Elle avait des *cuisses de mouche, elle a des poteaux et des bourrelets aux chevilles... elle avait les cheveux noirs comme l'antracite, sa coiffure rangée en chignon est mangée par le gris et le blanc, et ses joues... de chair flétrie, et ses paupières... des rideaux de gras qui couchent sur un regard las...* » (p. 69)

Cependant, en ce qui concerne sa dimension morale, elle est celle d'une personne raciste, intolérante et très coléreuse. En effet, ce récit nous laisse voir à travers sa conduite qu'elle est un être raciste et perfide. Elle attendait son cousin Mohamed pour le cueillir à la gare de Lens, accompagnée de son frère Robert, qui était à bord d'une voiture Citroën. En arrivant à la maison, Juliette présente sournoisement son cousin à sa mère, la tante Jeanne : « *qu'elle me détestait depuis la première minute où elle m'avait vu à la gare de Lens.* ». L'identité de Mohamed lui coûtera cher, car cela oblige sa cousine à le baptiser Alphonse pour qu'il s'intègre dans la société. Juliette ne s'arrête pas là : elle continue à accuser son cousin d'être le porte-malheur de la famille et regrette d'être la cousine d'un Arabe.

Annabelle : Un autre personnage phare de la trame narrative. C'est une femme française, sœur d'Édouard et de Sylvie, amis de Juliette. Sur le plan physique, elle est une très belle femme et séduit Alphonse par sa beauté :

« *Et puis Annabelle est entrée. J'étais resté paralysé, plein de frissons dans le corps. J'en aurais pleuré tellement je la trouvais belle. Plus belle que toutes les filles de la rue Montorgueil et de la rue Tiquetonne. Plus belle que toutes les filles du deuxième arrondissement. Plus belle que toutes les filles de Paris. Plus belle que maman, aussi. Elle avait une face d'ange, des yeux verts, des cheveux roux et des milliards de taches de rousseur sur les joues, sur le menton, sur le front.* »

Sur le plan moral, Annabelle est une fille « silencieuse », « rêveuse », mais aussi indulgente. Elle était très appréciée par Mohamed / Alphonse. Elle devient très malheureuse lorsqu'on lui parle de l'Algérie. Bien qu'elle soit une amie du personnage central du récit, Annabelle accuse, comme son amie Juliette, le personnage de Mohamed d'être responsable de la mort de son frère Luc lors de la guerre d'Algérie. Malgré ces préjugés racistes, elle finit par lui adresser la parole et s'amuse avec lui.

Théo : un personnage important dans le récit. C'est un jeune Polonais, juif et illettré. Il ne savait ni lire ni écrire. Il vit avec sa vieille mère, qui était gravement malade. C'est un tamponneur dans un parc d'attractions. Sur le plan physique, Théo est un bel homme, aux yeux bleus et à la taille fine : *« Il avait au moins dix centimètres de plus qu'Édouard. »*. Il séduit par sa beauté la jeune Juliette, mais à cause de son origine juive, elle le néglige. Sur le plan moral, ce personnage partage avec le personnage principal du récit les mêmes sentiments. Il se sent étranger à cause de son identité juive. C'est ce sentiment commun qui pousse ce dernier à accompagner souvent le narrateur Mohamed et à le consoler pendant ses afflictions. Théo aide Mohamed à entrer gratuitement dans le parc d'attractions. Il aide également ce dernier dans sa tentative de séduire Juliette, en lui écrivant des lettres d'amour. Peu à peu, il devient l'ami préféré de Mohamed.

Salah : ce personnage est l'oncle de Mohamed et le père de Juliette. C'est un homme algérien, marié à une Française qui s'appelle Jeanne. Le narrateur le décrit minutieusement dans le récit, raison pour laquelle nous avons suffisamment d'informations sur son plan physique :

« Il marchait voûté. Il avait de grosses mains avec des nœuds aux articulations. Son visage n'était pas mat comme celui de mon père, il était gris comme leur ciel d'été et puis il était borgne. Un œil crevait sous sa paupière baissée en permanence. Quand il faisait un effort pour couper le gros pain, par exemple, sa paupière s'entrouvrait et j'apercevais un bout d'œil gélatineux avec du rouge et du blanc emmêlés. ». Sur le plan moral, Salah est homme silencieux, incarnant le silence du passé colonial. Il était « transparent aux yeux des siens », « un résigné », une personne mise à l'écart par tous les membres de la famille. Ce sont sa femme et ses enfants qui prennent les décisions à sa place. Peut-être voulait-il en prendre, mais il restait en retrait.

Malgré son vécu dans un milieu étranger, il reste attaché à ses origines et conserve ses valeurs. Il avait un peu honte d'avoir de grands enfants mangeurs de hallouf, mais il demeure silencieux et garde sa vie à l'intérieur. Ce silence pourrait s'expliquer par le fait que Salah aimait vivre à la manière française ? : *« qu'il était pas heureux dans ce milieu, cet homme-là »*. D'ailleurs, sa dispute avec le père de Mohamed est due à la guerre d'Algérie, car Salah était du côté de la France ; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il a perdu son œil.

Jeanne : il s'agit d'un personnage simple, mais aussi important dans le récit. Jeanne est la tante de Mohamed. Elle est une femme française de souche et l'épouse de l'oncle Salah. Elle est chrétienne de confession. Sur le plan physique, le narrateur la décrit minutieusement :

« Une petite dame était sortie de la cuisine avec les mains enfarinées. À vue d'œil, je la donnais plus vieille que ma maman. Toutes les mères, je les voyais plus vieilles que maman. Mais celle-là, plus que les autres. Elle avait des cheveux gris, des lunettes un peu de traviole et de grosses cloques aux mollets. Plus tard, j'ai appris que c'était des varices. »

Sur le plan moral, Jeanne est une femme autoritaire, elle représenterait l'autorité française et le pouvoir français, mais elle n'est pas raciste, car elle est mariée à un homme arabe, Salah, et se comporte aimablement avec Mohamed. Jeanne s'impose par ses décisions et n'accepte pas qu'on lui refuse une demande. Elle est également gentille et remplace la mère de Mohamed par sa charité et son aide. En effet, lorsque Mohamed subit des actes racistes, c'est elle qui intervient pour apaiser les disputes. C'est elle également qui conseille à Mohamed de rester vigilant dans un milieu étranger. À plusieurs reprises, elle empêche sa fille Juliette de commettre des actes inopportuns envers son cousin Mohamed.

Contrairement à la mère de Mohamed, Jeanne conserve ses traditions occidentales : elle mange le hallouf et va à la messe comme tous les chrétiens : *« Le déjeuner dominical, c'était tous ensemble après la messe... Elle cuisinait pas comme maman. Elle mettait pas d'épices, pas de coriandre, pas de menthe, pas d'ail, pas de semoule, pas d'huile d'olive. Du cochon, est-ce que j'en mangeais ? Ça lui paraissait si évident. »*

Autres personnages dans « *Le porteur de cartable* ».

Raphaël Sanchez : il est un enfant pied-noir, tout juste rentré d'Algérie avec ses parents, en juillet 1962. Ce petit représente la France dans ce récit. Il est le voisin d'Omar, un jeune Algérien, et son camarade de classe.

Sur le plan physique, Raphaël est un enfant dont le narrateur n'a pas jugé opportun de faire le portrait physique ou moral. Ce que nous savons de lui, c'est que, physiquement, c'est un enfant ayant presque le même âge qu'Omar.

Bien que cela ne soit pas précisé, nous pouvons dire que, sur le plan moral, nous avons affaire à un enfant marginalisé, très attaché à Omar, qui, malgré ses origines françaises, se sent étranger et exclu de la société française. Cette dimension morale est également ressentie par Omar. En effet, les jalousies, les compétitions et les petites querelles seront le lot d'une scolarité marquée par deux déracinés qui voient, chacun à sa façon, le pays de ses origines.

Exaspéré, Raphaël n'admet pas cette appellation de « pied-noir », « un naufragé de l'histoire ». « Il pense que je lui ai volé l'Algérie. » (P.C.). Il rêve de revenir en Algérie après l'indépendance. À travers l'implication de ce personnage, on constate que l'Histoire s'annonce au cours de la narration fictionnelle. L'écrivain veut ainsi **historiciser** son texte, en se référant au groupe des pieds-noirs, qui ont réellement marqué la guerre de libération nationale et qui existent toujours dans l'imaginaire collectif.

Messaoud : chef du réseau du FLN, c'est un personnage crucial dans le récit. Sur le plan physique, il est blanc et costaud — une qualité idéale pour un chef. C'est donc à juste titre qu'il est désigné chef par les membres du FLN : « *Messaoud impose, pas par la taille, bien sûr, puisqu'il mesure une tête de plus que mon père, mais seulement. Il en impose surtout parce qu'il est blanc comme un Français et porte toujours des costumes en tergal qu'il achète.* ».

(p. 21). Sur le plan moral, il est un homme autoritaire. Pour qu'il y ait une véritable justice, il faut que le chef soit impartial, mais Messaoud présente des défauts qui camouflent ses qualités : il est vicieux et fait preuve d'audace et de dictature. En effet, ce dernier force les membres du réseau à appliquer ses ordres et menace ceux qui lui tiennent tête ou refusent ses instructions. Il s'empare même de l'argent collecté au profit de la révolution et menace également ceux ou celles qui ne payent pas.

-Personnages référentiels et anthropomorphes au service de l'Histoire.

Pour ancrer l'Histoire dans son roman, Akli Tadjer n'hésite pas à utiliser certains personnages référentiels dans son récit enchâssé afin de transmettre fidèlement le vécu de l'Histoire algérienne. Ainsi, la lecture de ce récit permet au lecteur de découvrir certaines personnalités ayant réellement marqué l'époque coloniale.

En effet, dans *Il était une fois peut-être pas*, le narrateur Mohamed, lorsqu'il commence chaque nuit à relater l'Histoire de l'Algérie à sa petite fille Myriam, à la manière des contes des *Mille et Une Nuits*, ne cesse d'évoquer des protagonistes ancrés dans la mémoire collective, tels que Hussein Dey, Charles X et Bacri...

Le personnage Bacri : il s'agit d'un personnage réel qui accompagne les autres personnages fictionnels : « *C'était Bakri, le plus grand négociant en blé d'Algérie* » (IEFPP, p. 29). Cela permet à Myriam, ainsi qu'à tous les lecteurs du récit, de comprendre l'Histoire de son pays sous une forme romancée.

Dans un cadre fictionnel, le narrateur relate l'Histoire de la conquête coloniale en Algérie, en se référant à un événement crucial qui a eu lieu à cette période, concernant le coup d'éventail du dey d'Alger (personnage réel/fictionnel).

Hussein Dey est un personnage clé de l'Histoire collective. Au cours de sa narration, Mohamed raconte : « *Hussein Dey bondit de son divan, prit des mains d'Awa son éventail et souffleta trois fois le consul. Cette humiliation fut rapportée en France et Charles X rappela son consul...* » (IEFPP, p. 37). Le narrateur Mohamed se remémore ainsi son pays, l'Algérie, la terre de ses ancêtres, en évoquant ce protagoniste historique marquant. Dans ce récit, Hussein Dey signe le traité de soumission à la France le 5 juillet 1830. Il fait aussi la connaissance d'Awa, un personnage légendaire ancré dans l'imaginaire collectif du lecteur, connue comme la *faiseuse d'éventails*. Entre Hussein Dey et Awa naît alors une histoire d'amour passionnelle.

Awa « Eve » : une belle femme, par son nom, elle représente la mère de l'humanité. Donc, elle fait partie du monde réel. Sur le plan social, Awa confectionne des éventails qui lui permettent de quoi se nourrir, elle est une femme pauvre qu'elle est obligée de quitter son village afin de gagner de l'argent et subvenir aux besoins de sa famille. Sur le

plan moral, cette femme est intelligente, ambitieuse et courageuse. Grâce à son habilité dans la confection des éventails, elle séduit Dey Hussein qui n'hésite pas à lui demander pour le mariage. Awa est la femme qui a changé tout le destin de l'Algérie.

Il est à noter que dans *Il était une fois peut-être pas lecteur* aura affaire à deux univers différents et se rend compte qu'il y existe deux histoires, l'une dans l'autre (ces dernières seront développées dans la deuxième partie). Ces histoires font appel à des personnages de réalité et de fiction.

En effet, dans *Il était une fois peut-être pas*, Mohamed relate l'Histoire à sa petite fille Myriam en convoquant d'autres personnages qui assument une charge référentielle factuelle. Il est clair que l'écrivain crée ainsi une représentation vraisemblable du réel. Hussein Dey, Charles X, Bacri et Ben Laden sont des personnages historiques se mêlent aux figures fictionnelles au sein de la grande Histoire, celle qui est racontée par le narrateur à Myriam. La présence de ces *êtres de fiction* ne se limite pas à l'idée de raconter des contes à sa fille pour l'endormir. Ils servent également de preuves irréfutables de la véracité du récit.

Ainsi, on peut dire que l'histoire fictionnelle de Mohamed, le personnage principal, se développe dans un univers fictionnel avec des personnages légendaires « Awa et Adem », réels et historiques (Dey Hussein, Bakri, Charles X) où il reprend l'Histoire algérienne et narre sa propre histoire. Celle-ci est racontée, par le narrateur, à base de souvenirs d'enfance et de questionnements sur la colonisation française en Algérie de la part de sa petite fille Myriam. Or, l'insertion d'images du réel prélevées dans les détails des camps de concentration ou dans les noms de vrais personnages de ses ancêtres, ou dans la guerre de libération algérienne et du moudjahid ouvre un passage qui relie la fiction à la réalité. Ce passage au réel est soutenu par la forme documentaire sur la vie dans la banlieue en France et les actes répressifs en Algérie qui nous donne la sensation d'assister à un cours d'Histoire.

Ajoutons à ceci que le narrateur se sert d'un autre type de personnages pour aborder l'Histoire de ses ancêtres. Il s'agira, en l'occurrence, des personnages anthropomorphes. Ceux-ci accompagnent souvent Mohamed lorsqu'il commence ses historiettes avec *Il était une fois peut être pas*.

-Les personnages « anthropomorphes » au service de l'Histoire.

Nous nous intéressons dans ce qui suit aux personnages « anthropomorphes » selon Philippe Hamon. Nous tenterons de voir s'il s'agit donc de personnages plus ou moins anthropomorphes, s'ils ont des signes particuliers ou non et de voir également leurs caractéristiques sur le plan physique, moral et social.

Nous aborderons, dans ce qui suit, un autre type de personnage jouant un rôle crucial dans le roman *Il était une fois peut-être pas*. Akli Tadjer s'est inspiré de ces figures particulières : des peluches, des objets inanimés ou encore des animaux humanisés, qui accompagnent les personnages réels. Pourquoi ces personnages peuplent-ils l'univers romanesque d'Akli Tadjer ? Sous quels angles leur présence est-elle envisagée par l'auteur ?

L'intégration de ces figures symboliques enrichit la narration en introduisant une dimension poétique et affective. Ces éléments permettent de traduire les émotions des personnages, d'atténuer certaines réalités parfois dures et d'offrir une lecture plus fluide et accessible. Par ailleurs, l'anthropomorphisme joue un rôle fondamental dans l'œuvre de Tadjer, rendant ces figures plus vivantes.

Nous pourrions dire que les animaux anthropomorphes⁴⁴ occupent généralement la littérature, notamment la littérature de jeunesse. Mais l'enjeu de notre analyse de ce genre de personnages est de mettre en avant le rôle que peuvent jouer ces êtres anthropomorphes auprès des jeunes lecteurs, ainsi que la visée de l'écrivain dans ce choix précis. En effet, on peut noter que les jeunes lecteurs seront plus ou moins attirés par un certain type d'animal : l'animal compagnon du personnage principal du récit, héros de l'histoire, ... l'animal-héros identificatoire ou l'animal-guide. Bien que l'œuvre *Il était une fois peut-être pas* n'appartienne pas à la véritable littérature de jeunesse, le choix d'insérer des peluches et d'amorcer le roman par *Il était une fois peut-être pas* rapproche néanmoins ce texte des normes narratives propres à ce genre littéraire. Par ailleurs, la convocation des personnages inanimés dans ce roman permet aux lecteurs de comprendre facilement

⁴⁴Dictionnaire Larousse : Qui a la forme d'un corps humain ou qui a l'apparence humaine.

ces histoires permettent aux jeunes lecteurs de se familiariser avec les personnages et de s'identifier aux héros. D'autant plus que ces jeunes lecteurs sont généralement séduits par les animaux dont certains, sous forme de peluches et autres doudous et qui font partie de leur quotidien.

Il est à noter que la théorie de Greimas qui stipule que les forces agissantes dans une fiction ne sont pas nécessairement des personnages d'aspect humain. Dans ce cas, nous évoquerons ces êtres anthropomorphes : Ce sont des peluches à qui Akli Tadjer confie ses (h)istoires et qui lui servent de témoins. Comment ces objets participent-ils à la représentation du réel ?

L'animal joue un rôle fondamental dans sa relation avec le héros humain, il est son compagnon ou son adjuvant. Le héros établit avec l'animal un rapport fusionnel : celui-ci est considéré comme un ami, faisant partie de la famille, un confident qui peut tout voir et tout entendre, un complice qui ne trahit pas et auquel on peut accorder une confiance aveugle. Dans un entretien avec Akli accordé au Magazine Akli Tadjer déclare que : « *Les peluches sont un peu les psychanalystes de Mohamed, le narrateur. C'est à elles qu'il confie ses joies et ses peines. Ce sont elles qui sont aussi les garantes de son histoire familiale. Moi aussi, il m'arrive de parler tout seul ou à des objets inanimés* »⁴⁵.

De ce point de vue, nous assistons, en l'occurrence, à la présence des êtres anthropomorphes dans ce roman *il était une fois peut-être pas*. C'est ce que nous appelons dans les études littéraires « l'anthropomorphisme ». En effet, Ces peluches occupent une place essentielle dans l'univers romanesque d'Akli Tadjer, montrant une démarche volontaire de l'auteur. À travers ces objets, Mohamed, personnage-narrateur, partage ses émotions et ses tourments avec le monde des enfants et des adultes. Ce procédé permet également d'élargir l'environnement de ses lecteurs et de leur communiquer l'Histoire d'un personnage porteur de la mémoire d'un destin collectif.

⁴⁵ Entretien avec Akli Tadjer.

Sur le plan physique, Mohamed dépeint l'une de ses peluches de la même manière qu'il dépeint ses autres personnages. Cependant, ces peluches reflètent les caractéristiques physiques des animaux, telles qu'elles sont habituellement représentées :

(Un chat noir, Lucifer, Bla-Bla, le perroquet en plâtre, Cruella la poupée blonde) « J'ai ramassé une de ses peluches qui dormait par terre, sur le ventre. Un chat noir aux yeux rouges que j'avais dégomme à la Foire du Trône, le jour de ses sept ans. Lucifer qu'elle l'avait baptisé le greffier..! (IEEPP.p.59).

En fait, Mohamed prend ses peluches comme témoins qui partagent les mêmes chagrins que le narrateur. Sur le plan moral, et psychologique voire social, l'auteur nous apprend qu'ils sont des animaux ayant des caractéristiques humaines. Ils parlent, pensent et rient comme des êtres humains. Ils accompagnent les autres personnages quant aux rôles joués dans l'histoire. En effet, Mohamed décrit leur dimension morale en disant qu'ils sont capables de rire : « Elle avait ri les doigts devant sa bouche édentée » 58. Le narrateur ajoute que ces peluches peuvent communiquer avec les autres personnages. On peut les solliciter, car ils écoutent et échangent leurs sentiments et leurs idées avec les interlocuteurs :

Tu entends, Lucifer. Ma Myriam, notre Myriam avec un gus ! Je n'arrive pas à y croire. Et toi, tu arrives à y croire ?!- Qu'est-ce qu'on peut y faire ? C'est le sens de la vie, qu'il a miaulé. Je l'ai reposé, comme il était, sur le ventre parce que je voyais bien qu'il était plein de chagrin lui aussi ». (IEFPP, p. 9)

Ainsi, l'animal fictionnel agit et occupe un rôle fondamental dans le processus narratif, rôle qui l'apparente à un personnage. Il en possède « la qualification différentielle », c'est-à-dire, qu'on lui attribue des « énoncés d'être » (Hamon, 1977) : une telle identité romanesque accordée par le nom et la description, le distingue des autres représentants de son genre et lui prête une identité exploitée par les rebondissements romanesques et que le jeune lecteur sait reconnaître.

Après avoir étudié la construction et le rôle des personnages dans l'œuvre d'Akli Tadjer, il faut désormais examiner la manière dont le récit est perçu et transcrit à travers la vision des personnages. La question de la focalisation devient ainsi indispensable, car

elle met en lumière non seulement le point de vue adopté, mais aussi la manière dont le lecteur parvient à comprendre les pensées, les émotions et l'Histoire racontée.

2. Organisation narrative au service de l'Histoire

2.1 De la caractérisation des personnages à la focalisation.

Nous présenterons, dans ce qui suit, les procédés narratifs employés dans le récit afin de déterminer l'implication ou la présence du personnage-narrateur dans son histoire. Pour ce faire, nous analyserons les romans d'Akli Tadjer, à savoir *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois... peut-être pas*. À partir de cette étude, nous viserons à expliciter la visée de l'écrivain afin de dégager tout ce qui semble caché dans son œuvre.

La relation récit/histoire en littérature s'intéresse souvent au mode : « qui parle ? » Nous nous intéressons, dans ce chapitre, à l'analyse de la voix narrative dans l'œuvre d'Akli Tadjer, car un texte est toujours destiné à un récepteur qui détermine la forme que prend la narration. Il s'agit, en effet de la position du narrateur dans un récit.

L'œuvre littéraire relate une histoire représentée souvent par le biais de la narration. Le narrateur, quant à lui, se présente dans le récit et devient son héros. Il raconte l'histoire, selon sa prise de position ou son point de vue. Cependant, certaines œuvres littéraires varient les points de vue et donc construisent une représentation à travers plusieurs regards. Pour mener à bien notre étude, nous tenterons, dans un premier temps, de répondre aux questions : « *Qui voit et qui parle* ». Cette question a été étudiée par Gérard Genette ; elle concerne le point de vue adopté par le narrateur, ce que l'on appelle la *focalisation*. Selon lui, deux expressions sont prises en compte : la trame narrative et la relation à l'histoire. Or, on confond souvent, l'auteur-narrateur. Pourtant, le premier est celui qui écrit l'histoire, alors que le second assume la présentation des faits et des événements, tout en orchestrant le développement de l'histoire. Ajoutant que la notion de point de vue intéresse le « mode » d'énonciation. Il s'agit évidemment de se poser les

questions : « Qui voit ? Selon quelle perspective ? » Dans un rapport immédiat avec la réalité ou en respectant une certaine distanciation ». ⁴⁶

À cet égard, nous soulignons que le rapport unissant le narrateur à son histoire est très fort. Et c'est à partir de cette corrélation que nous essayons de repérer le point de vue, que le narrateur préfère dans son récit. Comme nous l'avons annoncé précédemment, la focalisation est une notion qui doit sa réussite aux travaux de Gérard Genette. Ce dernier parle du point de vue que l'on peut avoir sur le texte. À ce sujet, G. Genette distingue trois types de focalisation : La focalisation interne : elle correspond à une situation perçue par un personnage-narrateur qui participe aux événements. Ce dernier devient ainsi le « sujet » fictif de toutes les visions, y compris celles qui le concernent lui-même en tant qu'objet. Ce procédé narratif suppose souvent la connaissance des émotions et des pensées du narrateur. Le lecteur n'a accès qu'aux faits que le personnage connaît ou choisit de lui transmettre. Autrement dit, il ne peut en aucun cas restituer ce que perçoivent les autres personnages. Dans ce type de focalisation, le narrateur adopte le point de vue du personnage et partage les mêmes connaissances que lui. Comme l'explique Gérard Genette : « *Le récit fait connaître les événements comme s'ils étaient filtrés par la conscience d'un personnage* ». La réalité décrite est ainsi limitée par la vision subjective du personnage : c'est à travers lui que nous découvrons les autres.

⁴⁶ VALETTE, Bernard, « *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* », Editions Nathan, 1992.

La focalisation externe : souvent nommée « technique de la caméra », la focalisation externe met le narrateur en dehors de l'histoire, avec un savoir inférieur à celui des personnages. Il opte pour une posture de narration objective et se limite à relater et décrire ce qu'il perçoit, sans accéder aux pensées des protagonistes. Dans cette dimension narrative, le foyer de perception est situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, mais hors de tout personnage. Tout détail sur les pensées des personnages est ainsi exclu. Le narrateur se limite ainsi aux dialogues, aux actions et aux mouvements des protagonistes.

La focalisation zéro : dans ce cas, le narrateur est omniscient, il en sait plus que les personnages sur les faits et les événements. Comme nous pouvons le remarquer, la focalisation est définie par une relation de savoir entre le narrateur et ses personnages. Ici, le narrateur n'est plus un personnage, ce qui lui accorde un pouvoir total sur le récit. Il connaît tout des protagonistes, y compris leurs désirs, leurs souhaits et leur avenir. Il est souvent comparé à une forme divine en raison de cette omniscience. Ce type de narration se caractérise par la possibilité de faire des analyses psychologiques détaillées des personnages et des faits, tout en embrassant différents lieux et temporalités dans le récit.

Pour ainsi dire, la compréhension du choix de la focalisation permet de mettre en lumière les mécanismes de l'acte de narration et de déterminer clairement les choix méthodologiques accomplis par l'écrivain pour structurer son récit. L'usage de l'un de ces procédés narratologiques influence immédiatement l'effet produit sur le lecteur et la manière dont il perçoit l'histoire.

2.2 Posture et focalisations dans l'œuvre d'Akli Tadjer

La narration dans les trois romans qui font l'objet de notre étude, *Le Porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas* et *Alphonse*, impose l'implication des protagonistes, qui composent le centre du récit à partir desquels le lecteur se rend compte des autres éléments de la fiction. Ces récits adoptent une narration à la première personne, où le point de vue est situé à l'intérieur du personnage-narrateur. C'est à travers lui que se construisent les descriptions et le déroulement de l'histoire.

Effectivement, les faits racontés par Akli Tadjer se déroulent selon une focalisation interne et selon laquelle le narrateur porte une conception subjective de l'histoire, car il fait percevoir la scène à travers le point de vue des personnages. En effet, Dans le *porteur de cartable* le récit se concentre notamment sur le personnage de Boulawene, l'enfant Omar. Le mode de narration qui modalise l'accès à la fiction dans ce récit est en général, la focalisation interne.

Nous considérons les passages à focalisation interne stricte comme étant des séquences homodiégétiques intégrées à l'univers fictionnel. Ce passage illustre une narration en focalisation interne, où le narrateur retranscrit l'état d'âme de son père tel qu'il est ressenti et perçu par le personnage-narrateur, Omar.

« M. Bailly nous rattrapa sur le seuil de la porte et pour s'excuser de l'avoir blessé, il prit par l'épaule et lui dit sur un ton qui se veut complice : mètres carrés avec votre petite smal [...] Mon père avait souri comme il le fait si bien chaque fois qu'il ne sait plus quoi répondre » (LPC, p. 12).

Se raconter dans *Le porteur de cartable* est l'enjeu de l'écrivain dans ses écrits. En effet, nous supposons que l'auteur est un personnage autonarrateur, c'est-à-dire un narrateur interne à l'histoire qu'il raconte. Le pronom « je » désigne le narrateur - personnage qui frôle son passé évoqué tout au long du récit. De plus, le choix de ce pacte autobiographique n'est pas anodin. Il peut être un prétexte qui porte la parole de l'auteur comme celle d'un personnage social. Nous nous apercevons que la narration à la première personne « je » s'ajoute à l'autobiographie dans *Le porteur de cartable* pour introduire la fiction dans la réalité ou créer *l'effet de réel*. De plus, le lecteur s'implique dans le récit et partage les aventures du héros, ce qui présente l'adoption d'un point de vue interne. Les informations sont ainsi rapportées par le narrateur lui-même en tant que personnage – témoin, participant à l'histoire. L'extrait ci-dessous montre l'implication du narrateur dans l'histoire, où il évoque le malheur de son père et de sa mère face à l'étroitesse de leur logement : *« Au début de l'hiver, Mon Père, sous la pression de Yéma qui ne supporte plus de vivre, à l'étroit, était allé voir M. Bailly, le gérant de l'immeuble, pour lui proposer d'échanger notre logement contre celui d'en face ».* (LPC, p. 11).

Cet extrait met en lumière la focalisation interne, car le lecteur perçoit la scène à travers la vision du narrateur-personnage. Il connaît que des informations que ce dernier choisit de transmettre, ce qui accentue l'aspect subjectif du récit. Par ailleurs, cette narration au pronom « je » contribue à ancrer l'histoire dans une dimension où la réalité et la fiction se mêlent. L'histoire personnelle du narrateur se mêle ainsi à la grande Histoire, celle des familles issues de l'immigration et de leurs problèmes d'intégration.

Dans sa narration à la première personne « je », le personnage-narrateur Omar évoque sa propre histoire de manière rétrospective à travers sa mémoire et ses souvenirs, pendant les accords d'Évian, durant son enfance. Il s'agit en effet d'un personnage qui se dévoile au fil des pages, c'est-à-dire, il raconte sa vie tout en faisant part de ses sentiments et de sa psychologie. Le personnage-narrateur prend plus d'importance, car on le considère comme le seul porte-parole du roman étudié. Nous assistons, en l'occurrence à une mise à nu totale d'un protagoniste qui se révèle explicitement dans son récit. En effet, ce dernier exprime son point de vue au moment où l'on a affirmé que l'Algérie serait indépendante, comme le montre l'extrait ci-après :

« Les accords consacrant à l'accession de l'Algérie à l'indépendance sont adoptés à la quasi-unanimité des votants. L'Algérie est-on peut l'affirmer ce soir –un pays indépendant. Bon gré, malgré, il faudra s'y faire. Ainsi va l'histoire, chers auditeurs. Toutefois attendez-vous à savoir que... »

J'ai les poils de mes bras qui se hérissent tant je suis ému d'avoir gagné la guerre même si ce traître de Messaoud m'a mis hors-jeu juste avant le coup de sifflet final » (LPC, p. 255)

Dans un autre passage, le narrateur s'identifie aussi au personnage et exprime son point de vue sur son oncle Mohamed qui l'apprécie pour son courage et son franc-parler face au chef du FLN, Messaoud. Cette perspective narrative accentue la dimension subjective du roman en plongeant le lecteur dans les pensées et les émotions du personnage-narrateur. À travers cette focalisation interne, l'histoire personnelle du narrateur se mêle à la grande Histoire, notamment celle de la guerre d'Algérie et de ses enjeux politiques et familiaux.

« Dans le réseau, Oncle Mohamed est de loin celui que je préfère car il a le courage de tenir tête au chef Messaoud. Lors de la dernière réunion il fut menacé

d'exclusion du réseau pour avoir osé demander où partait tout l'argent que nous collectons pour la révolution. Mais je ne l'aime pas que pour son franc-parler, Oncle Mohamed » (LPC, p. 17)

Dans ce récit personnel, le « je » du personnage-narrateur apparaît en filigrane. Cette implication montre au lecteur l'intimité du personnage et lui permet de pénétrer dans sa conscience et sa psychologie, comme l'illustre cet extrait.

« Je rentre dans petit capharnaüm. Je n'ai plus le goût de vivre, ce soir. J'ouvre la cantine, la plus grande .Celle qui renferme tous mes souvenirs de Paris. Celle que j'emporterai à Bousoulem si jamais je pars un jour. Je m'y allonge, rabats le couvercle. Il fait tout noir. C'est un peu mon tombeau .Je suis, enfin, bien. » (LPC, p. 242).

Cette stratégie renforce le rapport entre réalité et fiction, entre histoire individuelle et Histoire collective. En effet, à travers cette focalisation interne, le narrateur ne se contente pas de raconter des événements ; il les vit, les ressent, et les communique avec toute la subjectivité propre à sa vision. Cette proximité affective permet de transmettre les dilemmes du personnage, ses doutes et ses espoirs.

Il en est de même dans le roman *Alphonse*. L'écrivain y met en scène un narrateur autodiégétique qui s'identifie au personnage central du récit, où la narration y dominée par l'emploi du « je », accentuant ainsi l'immersion du lecteur dans la vie du personnage. En effet, Akli Tadjer met en scène un personnage d'enfant, comme dans d'autres de ses romans. Il s'agit d'un texte où l'écrivain, devenu adulte, revient sur son passé à travers une écriture rétrospective, mêlant histoire et fiction. Ce procédé narratif lui permet de raconter la vie d'un jeune héros dont la subjectivité reconstitue la vision du récit, comme le montre l'extrait ci-dessous :

« J'avais baissé les persiennes et j'étais resté dans le noir, serrer le gros nounours blanc contre ma poitrine. Une heure, deux heures, à ressasser des mauvaises pensées. Des envies de crime. Tordre le cou de la gniace et la balancer dans la fosse à purin avec les bébés chiens crevés. Des pensées pour maman. Est-ce qu'elle allait mieux ? Et mon père pourquoi il appelait plus ? Peut-être qu'il m'avait oublié ? Peut-être que j'allais être condamné à vivre avec ces gens-là ? (APH, p. 164).

Les héros dans ce texte se cherchent tout au long de l'histoire. Le narrateur se manifeste dans sa trame narrative à travers les pronoms personnels qui se répètent au fil des pages, comme l'illustre l'extrait suivant. « *J'avais bazardé : c'est, moi Alphonse, ton cousin. J'avais rajouté...de Paris, qu'elle me remémore aussi. Si ça faisait quarante ans pour moi...* ». (APH, p. 14).

« Je suis né pas longtemps après, un 11 août, à l'Hôtel-Dieu, Mon père avait songé à nous rapatrier en Kabylie une fois la guerre terminé. Ma mère l'avait dissuadé. On avait pas de bien, rien, là-bas. Si c'était pour misérer autant misérer à Paris, avait dit ma mère. Mon père avait cogité des jours des nuits. Il en était ressorti que le mieux était d'attendre... » (APH, p. 104)

Il en est de même dans *Il était une fois peut-être pas*. Dans ce récit, le narrateur met en exergue l'abondance des indices de la première personne du singulier ainsi que les déictiques (je, moi...). Il s'agit d'un narrateur autodiégétique, car il est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte, que Genette qualifierait d'homodiégétique. Ces pronoms mettent en lumière l'importance du narrateur dans son propre discours tout au long de la narration, le désignant comme un personnage central du récit. Cette prééminence du « je » renforce la focalisation, qui, à travers le narrateur, l'auteur se glisse dans la peau du personnage pour exprimer ses points de vue et transmettre ses préoccupations. Ce procédé narratif crée alors une complicité avec le lecteur, qui voit immédiatement les pensées et émotions du personnage.

« Je me suis décidé pour le costume anthracite. Celui qui me sert les jours fériés et les dimanches inutiles. J'ai même passé la cravate .Mon unique cravate. Une cravate bleue à pois blancs que j'ai achetée pour son dernier anniversaire. J'ai hésité toute la matinée à m'habiller, comme ça, en sérieux. Au lever du jour, je voulais rester dans mes habitudes...Les mocassins enfilés sans chaussettes .Et surtout ne pas me raser pour bien lui montrer que pour moi cette journée était sans importance » (IEFPP, p. 9).

3. Instance narrative au service de la narration

L'instance narrative consiste à l'identification de la position du narrateur par rapport au récit, c'est à-dire, que ce dernier peut être à l'intérieur de l'histoire ou en dehors de l'histoire qu'il relate. Il peut également informer sur tous les autres personnages ou non.

L'instance narrative permet au lecteur d'avoir un panorama ou une idée plus large de la narration « L'instance narrative va articuler les rapports entre les formes fondamentales du narrateur (qui parle ? Comment ?) et les trois perspectives possibles (par qui perçoit-on ? comment ?) pour présenter de façon différente l'univers fictionnel et produire des effets sur le lecteur. »⁴⁷ Dans les romans qui constituent notre objet d'étude, l'auteur a opté pour plusieurs instances narratives : Ce choix apparaît clairement lors de notre lecture approfondie de l'œuvre étudiée.

Dans *Le porteur de cartable*, l'auteur choisit une narration homodiégétique en s'exprimant à travers un protagoniste-narrateur. Ce dernier s'identifie nettement à un personnage et ne communique aux lecteurs que les informations dont il dispose lui-même. Cette narration, comme l'affirme Reuter, repose sur un narrateur qui relate sa propre histoire comme si elle se passait au moment même de la narration. Autrement dit, la narration est simultanée et marquée par la prédominance du présent, employé pour évoquer un fait en train de se produire.

Reuter note que ce type se distingue de la narration rétrospective par une diminution des possibles : « *le narrateur raconte ce qui lui arrive au moment où cela lui arrive* ». Il y a ainsi une coïncidence entre le temps de la narration et celui de l'histoire, introduisant le lecteur dans l'instantanéité du quotidien du narrateur.

Il semble que cette instance narrative apparait en filigrane dans *le porteur de cartable*. Plusieurs extraits l'illustrent lorsque le narrateur joue le rôle du personnage, pendant la narration au pronom personnel « je ». Il raconte les événements comme s'ils

47 REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997. P 48.

se déroulent au moment de l'énonciation ou la prononciation du discours et « non de façon rétrospective ». En effet, le narrateur prend la parole à la place du personnage pour exprimer ce qu'il imagine au sujet de son père, exclu de la révolution.

« J'imagine aussi mon Père vert de colère. Je l'imagine la chassant chez les siens. Je l'imagine hurler son honneur perdu .A moins, bien sûr, que Messaoud trouve la photographie révolutionnaire et que Yéma ainsi affichée puisse servir la juste cause de la révolution. Là, seulement, il approuverait et invoquerait, à son tour, le dévouement indéfectible pour son pays .Maintenant que les estomacs sont pleins, que les cigarettes sont fumées et que les mégots sont écrasés, Yéma abandonne sa revue pour débarrasser .En la voyant récurer les plats gras, je suis certain qu'elle ne sera encore longtemps la plonge pour notre réseau clandestin » (LPC, p. 23).

Cette projection subjective met en lumière l'implication émotionnelle d'Omar, qui cherche à reconstituer les pensées et les sentiments de son père à travers son propre regard. Dans un autre extrait, Omar s'exprime au présent à la place du personnage, en écrivant une lettre adressée à sa mère et à sa maîtresse.

« Ma très chère Yéma. Ne m'attends plus, ce soir, pour le couscous aux fèves. Je sais que tu ne vas pas me croire mais je me taille en Algérie- pardon madame Cylac-je pars pour l'Algérie. Oui, l'Algérie !Oh, rassure-toi pas pour longtemps .Juste le temps de raccompagner Raphael et sa mère chez eux à Hydra parce que la France ça ne leur va pas du tout.. ». LPC, p. 256).

Il convient toutefois de souligner la présence d'autres instances narratives dans *Le porteur de cartable*, parmi lesquelles la narration homodiégétique, où le narrateur est lui-même un personnage du récit. Il semblerait que cette instance domine les trois romans. Par ailleurs, le narrateur adopte parfois une perception plus globale, notamment lorsque sa vision se confond avec celle de l'auteur. Il devient ainsi omniprésent et relate les faits de manière rétrospective, proposant une dimension plus large de l'histoire et les personnages. Cette alternance entre distanciation et subjectivité contribue à inscrire le récit dans une double perspective : celle du témoignage personnel et celle de la restitution historique, où la mémoire individuelle s'articule avec la mémoire collective.

Par ailleurs, le narrateur possède également une vision plus large notamment lorsque la voix du narrateur se confond avec celle de l'auteur. De plus, il est omniprésent ; il raconte les événements de façon rétrospective : « *Cette combinaison est typiquement celle des autobiographies, des confessions, des récits où le narrateur raconte sa propre vie rétrospectivement.* »⁴⁸.

Dans *Le porteur de cartable* le narrateur Omar raconte son histoire et celle de ses parents pendant la guerre d'Algérie de manière rétrospective. Dans cette instance narrative, l'enfant ou le protagoniste de l'histoire ne sait pas tout ce qui se passe. Il en est de même pour les autres personnages. Dans l'extrait ci-après, Omar relate à travers la voix du personnage-enfant, les moments d'hiver durant lesquels sa mère impose à son père de trouver un logement plus confortable. Il semblerait que le narrateur remonte dans le passé afin de partager la même sensation de dégoût, que sa mère, Fatima, éprouve à propos de l'étroitesse de leur maison comme le montre l'extrait ci-dessous :

« *Au début de l'hiver, Mon père, sous la pression de Yéma qui ne supporte plus de vivre à l'étroit, était allé voir M.Bailly, le gérant de l'immeuble, pour lui proposer d'échanger notre logement contre celui d'en face.*

-Si ce n'était que moi, je resterais bien là où je suis mais c'est ma femme, s'était-il lamenté » LPC, p. 11).

Dans *Alphonse*, l'instance narrative repose également sur une narration homodiégétique, où le narrateur, Mohamed, se remémore le passé pour retracer l'histoire de ses personnages, parmi lesquels Juliette, la cousine de Mohamed-Alphonse. À travers une narration rétrospective mêlant fiction et réalité, le protagoniste révèle, par la voix de ses personnages, le sentiment de répugnance que certains d'entre eux éprouvent envers les noms arabes, y compris celui de Mohamed, notamment Juliette. Cependant, l'évolution de ce rejet illustre un changement de vision des personnages. Ce procédé met en avant le rapport entre la petite histoire, vécue par les protagonistes, et la grande Histoire, marquée par des conflits identitaires. De plus, il montre que Mohamed possède une connaissance approfondie de ses personnages, leur conférant ainsi une vie à la frontière entre mémoire collective et subjectivité individuelle.

⁴⁸REUTER, Yves, *L'Analyse du récit*, 2ème édition, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Editions Nathan, 2001, p.p.52

« Les Mohamed étaient pas bien vus, par ici. J'avais compris pas longtemps après mon arrivée. Juliette était copine avec d'autres filles de la rue qu'aiment pas les Mohamed. Sûr que ça lui ferait du tort de se coltiner un cousin arabe de père et de mère, alors elle avait cherché de me rebaptiser. Ma tante, ça la dérangeait pas Mohamed. Elle était mariée avec un Salah. Elle était habituée à ces noms d'Afrique de Nord ». (APH, p. 24).

Il en est de même dans *Il était une fois peut-être pas*. Ce procédé narratif se manifeste à travers le fait que le narrateur adopte le point de vue du personnage Mohamed, afin de revenir sur une partie de sa vie, laquelle lui sert également de prétexte pour raconter l'histoire de son pays. Ainsi, la frontière entre la fiction et la grande Histoire devient floue, conférant au récit une dimension à la fois intime et collective. Le narrateur, en s'immergeant dans la conscience de ses personnages, démontre une connaissance approfondie de leur vécu. Il perçoit leurs moindres sensations et émotions, notamment celles de sa fille Myriam et de son compagnon, le Gus, rendant ainsi son récit plus immersif et profondément subjectif. Il en est de même dans *Il était une fois peut-être pas*. Ce procédé se manifeste dans le fait que le narrateur se glisse dans la peau du personnage Mohamed afin de revenir sur une séquence de sa vie, laquelle aussi lui sert d'un prétexte pour évoquer l'histoire de son pays. On assiste ainsi à un narrateur qui en sait davantage sur ses protagonistes. Il partage les sensations et les émotions de sa fille Myriam et de son fiancé Gaston :

« Le gus était en retrait ...Je lui ai tendu une main ferme, une main d'homme qu'il serré puissamment. Sans doute voulait –il me prouver qu'il avait compris le message de bienvenue ... Dans le salon, Meriem avait le sourire faussement naturel .Lui, après avoir abandonné sa valise à roulette au dos du fauteuil club, regardait le bout de ses chaussures en martyrisant ses doigts. Je ne faisais rien pour le mettre à l'aise .Meriem qui n'était pas dupe m'avait accroché le bras et présenté le gus. » (IEFPP, p. 13).

En somme, à travers une narration homodiégétique et une focalisation interne, les récits d'Akli Tadjer établissent une forte implication des narrateurs dans l'histoire, mêlant fiction et Histoire pour proposer une vision plus subjective des événements. Cette approche permet au lecteur de plonger dans la conscience des protagonistes et de voir le roman à travers leur vision émotionnelle et personnelle.

Cette connivence avec le narrateur s'explore également dans l'emploi du discours rapporté, qui constitue un aspect important dans le récit. En effet, le narrateur ne se contente pas de relater, il rapporte également les paroles et pensées de ses personnages selon différentes manières, influençant ainsi la vision des événements et accentuant l'aspect réel du récit.

3. Discours des personnages : le discours rapporté.

Notre étude du discours rapporté consiste notamment à analyser comment un narrateur-témoin rapporte et partage les propos et/ou les pensées des autres protagonistes. Nous montrerons que la narration ne se réduit pas seulement à la parole du narrateur, mais également au discours des personnages. Cependant, l'emploi de ce discours transforme la réalité décrite dans les romans étudiés et joue un rôle clé dans l'imbrication entre la fiction et de l'histoire, et par extension, entre l'expérience personnelle et la mémoire collective.

En effet, l'une des marques les plus remarquables de la fiction est le discours rapporté. À travers ce procédé, l'auteur ne se contente pas de relater des événements tels qu'ils sont, mais reconstruit une réalité à partir d'une mémoire individuelle ou collective. Cette approche lui permet d'ancrer ses romans dans un entre-deux subtil entre la réalité historique et la subjectivité narrative. Ainsi, la fiction apparaît grâce au discours rapporté, qui implique une transformation et propose une autre vérité reconstruite par le rapporteur. Selon Deborah Tannen :

« le discours cité implique nécessairement un changement du sens des paroles originelles parce qu'elles sont inévitablement transformées par le contexte du discours citant. Selon elle, rapporter un discours dans une conversation correspond autant à un acte créateur que la création de discours rapportés dans les récits de fiction ou les pièces de théâtre »⁴⁹.

Le discours rapporté implique la cohabitation de deux voix narratives dans un même énoncé. Il est envisagé « comme un cas marqué de « double énonciation » (Laurence Rosier, 2008, p. 38). En effet, dans un énoncé de discours rapporté coexistent deux

⁴⁹ Cette notion est empruntée à Oswald Ducrot (1984 193) pour illustrer « le discours rapporté en style direct ».

instances énonciatives : le locuteur rapporteur et le locuteur rapporté. En ce sens, une occurrence de discours rapporté est donc le lieu de rencontre de deux voix, de deux subjectivités associées à deux sujets humains⁵⁰. Il constitue ce que nous *appelons* « *la manifestation la plus évidente de la polyphonie linguistique* » (Maingueneau, 2003, p. 115). Cette polyphonie est particulièrement remarquable lorsque le discours rapporté reflète un croisement entre une histoire personnelle et une mémoire collective.

À première vue, la question des discours rapportés se pose en des termes différents selon le genre de récit considéré, qu'il soit fictionnel ou historique. En effet, dans une œuvre qui s'inspire d'événements réels, comme dans les récits à forte perspective autobiographique ou historique, le discours rapporté peut donner à voir le conflit entre la fidélité au passé et la réécriture fictionnelle. L'auteur confère à ses narrateurs-témoins des paroles qu'il façonne, mais qui peuvent aussi puiser dans le vécu, parfois personnel, parfois collectif. La fiction semble ainsi pouvoir inventer des paroles ou des actions selon perception tout en s'inscrivant dans une trame historique plus large.

On peut ainsi s'interroger sur les paroles employées dans les discours rapportés et sur leur existence dans la narration, sur leur lien avec le témoignage des protagonistes, ainsi que sur les enjeux qu'ils mettent en lumière pour des figures historiques ou prétendues telles. En effet, dans les récits autobiographiques ou les histoires inspirées de faits réels, l'auteur confère des pensées à ses personnages. Comment a-t-il connaissance de leurs pensées ? Dans quelle mesure ces pensées expliquent-elles une vérité historique ou, au contraire, une reconstruction subjective ? Le discours rapporté devient ainsi un moyen

Par la structure narrative de son discours et la construction de sa voix, l'auteur passe du récit factuel au récit de fiction ; de l'objectivité à la subjectivité, du registre courant à l'argot. Il emploie des propos, des commentaires et des interpellations de personnages.

⁵⁰Nous revenons ici à la définition originelle du *subjectum* rappelée par Dominique Maingueneau (2015 83) : « Étymologiquement, le Sujet, le *Sub-jectum*, ce qui est placé au-dessous, se définit comme ce qui ne varie pas : par-delà la diversité des situations de communication et des moments, il peut répondre de ce qu'il dit ».

Les figures des personnages et des romans sont des personnages fictifs parce qu'ils sont des « Je », comme des sujets fictifs. De tous les matériaux de l'art, seule la langue est capable de reproduire l'apparence de la vie, c'est-à-dire de créer personnages qui vivent, sentent, parlent et se taisent.

Dans ses œuvres, Tadjer choisit finalement une forme de discours plutôt qu'une autre et nous invite à nous demander ce que les différentes formes du discours peuvent apporter comme intérêt au sein de son récit. Par le « discours », nous entendons ici, le discours oral prononcé à voix haute par les personnages dont, ils assument la responsabilité, c'est-à-dire les deux formes traditionnelles du discours direct et indirect. Ces deux formes du discours servent souvent de moyens pour déployer le talent romanesque du narrateur Tadjerien. Loin d'être un choix hasardeux, l'emploi de ces deux discours dans les textes d'Akli Tadjer est étroitement lié à un intérêt psychologique, social ou narratif. Cela veut dire que la réalité évoquée par l'auteur relève d'une subjectivité telle qu'elle modifie, en quelque sorte, la vérité.

3.1. Le style direct : entre illusion du réel et construction fictionnelle.

L'emploi du style direct se manifeste dans notre étude comme la figure la plus fidèle du discours rapporté. Dans ce genre de discours, le narrateur laisse la parole à son personnage, créant ainsi un nouvel espace d'énonciation. Ce procédé peut modifier la perception de la réalité par le biais de la subjectivité des personnages : ceux-ci relatent, parlent de leur propre expérience ainsi que de celle des autres personnages qu'ils interpellent.

Le style direct est souvent introduit par des guillemets, ce qui permet de distinguer facilement deux espaces énonciatifs autonomes : celui du narrateur et celui du personnage. Pendant un instant, le narrateur cesse de relater et laisse la voix à ses personnages. Cependant, ces règles ne s'appliquent pas usuellement. On peut supprimer les guillemets ou omettre le verbe introducteur. Dans les romans de notre corpus, nous avons plusieurs passages où ces éléments sont absents. À la place, les dialogues sont souvent signalés par des tirets ou des deux points. Ce type de discours dans les romans d'Akli Tadjer provoque chez le lecteur un effet d'indécidabilité, brouillant parfois la frontière entre narration et dialogue. L'usage du style direct dans les romans d'Akli Tadjer

permet à l'auteur de rendre ses histoires plus vraisemblables. Cependant, chez Akli Tadjer, le discours direct couvre également une dimension psychologique et sociale. Cette subjectivité introduite par les protagonistes peut brouiller la véracité des événements évoqués, et participe ainsi à la fictionnalisation du récit.

L'emploi du style direct illustre également la conscience de l'auteur dans sa volonté de réécrire une réalité vécue à travers la fiction. Les protagonistes qui prennent la parole présentent ainsi la description la plus fidèle de leurs propres personnages. Le discours direct joue alors un rôle de révélation de leurs défauts et de leurs troubles psychologiques. Parfois, ce qu'ils cherchent à dissimuler surgit instinctivement dans leurs paroles, à la manière d'un lapsus.

Afin de mieux identifier ses personnages témoins, leurs classes sociales, leurs obsessions, ou encore la face cachée de leur pensée, l'écrivain leur attribue une voix différente. À travers leurs dialogues, il intègre des habitudes de langage et des défauts d'expression, évitant ainsi toute uniformité stylistique.

Dans *Le porteur de cartable*, le narrateur Omar met à plusieurs reprises des paroles dans la bouche de ses personnages pour rétablir une vérité et défendre l'honneur de son père, accusé de trahison. Ce procédé constitue, à première vue, un indice de fictionnalisation. Dans plusieurs passages, Omar interagit avec les personnages du récit pour exprimer leurs pensées à propos du chef Messaoud. De nombreux passages au discours direct sont utilisés par Omar pour refléter sa prise de position envers son père, qui fut accusé de trahison. Omar affirme ainsi :

« Je vous jure sur la vie de mon fiston que j'ai pris cette feuille pour qu'ils nous fichent la paix ». Il dit qu'il n'est pas un traître et qu'il n'ira jamais place de République scander : Vive l'Algérie française. »> Il s'emporte, répète qu'il a toujours été droit, fidèle et loyal envers la révolution. « Tu es émouvant, L'interrompt Messaoud. Mais tu as semé le doute dans mon esprit. Il rend le tract à Mon Père qui le repousse ». (LPC.p.101).

Il est possible que le narrateur Omar ait utilisé cet énoncé exact lors de l'événement qui l'a inspiré. Les propos sont longs, et la charge émotive est modérée. Ce discours rapporté, inventé rend le texte fluide, vraisemblable, mais l'éloigne encore davantage de l'événement réel. Voici d'autres exemples de discours rapporté forgé par l'auteur qui fait s'enchaîner les questions du père après les menaces du chef Messaoud.

« Je souffre si fort pour lui que je bouscule Mèssaoud, lui arrache des mains le tract du malheur et le déchire en mille confettis. Tu n'as pas le droit de te moquer de Mon Père. Ce n'est pas un menteur. C'est de ma faute s'il a pris le tract. Je n'aurais pas dû faire la conversation avec le jeune homme d'Orléans ville. A l'avenir je saurai reconnaître nos ennemis ». [...]« Mon Père tente de me faire taire en me bâillonnant la bouche avec sa main, mais je me débats et crie encore : -Si tous les chefs de la révolution sont comme toi Je ne veux plus être Algérien. Je veux redevenir rien ».LPC.p.101

Dans ce récit, le discours inventé par l'auteur à propos du père est un moyen de répéter le message clé, la défense du père d'Omar, et de montrer que ce dernier dans *le porteur de cartable* n'est qu'un sujet innocent. Cela est affirmé par la bouche des autres personnages qui dénoncent le chef Messaoud :

*« Oncle Mohamed qui ne partage pas ses doutes rappelle les sacrifices consentis par le frère
-Ali qui aussi son beau-frère. Je sais qu'il est honnête, consciencieux et sine
Il aime son pays plus que tout. Je le crois incapable de nous trahir et je suis certain qu'il n'ira pas manifester place de la République » LPC.P.102
« -Ton garçon vaut de l'or, Ali. Protège-le comme un trésor. Il vient de te sauver la mise parce que lui, je sais qu'il ne joue pas ». LPC.P.104
« Oncle Mohamed, qui est solidaire de Mon Père, bon- dit de sa chaise et pointe un doigt vengeur sur Messaoud. Cela fait huit ans qu'Ali se sacrifie
Huit ans qu'il travaille jour et nuit pour la révolution. Des années qu'il n'est pas retourné au pays pour voir sa mère si bien que Son fils ne connaît ni sa grand-mère, ni l'Algérie. Huit ans qu'il risque sa vie jour et nuit. Et tout ça pour quoi ? Pour être mis à l'écart comme une brebis galeuse. Mais est-ce que c'est de sa faute s'il a des voisins pieds-Noirs ? Tu es injuste. Je ne t'approuve pas, Messaoud. Que tu m'approuves ou pas, ça ne change rien. Je suis le responsable du réseau. Mes responsabilités m'obligent à relever ton beau-frère de ses fonctions Point final » LPC.P.104.*

Il en est de même dans le roman *Alphonse*, où le narrateur Omar emploie de nombreux énoncés au discours direct pour donner la parole à ses parents, marqués par la pauvreté et la précarité. À travers ces dialogues, il témoigne de leur détresse et de leur tourment, tout en ancrant leur vécu dans une perspective plus large, celle des immigrés confrontés aux problèmes d'intégration dans la société française après la guerre.

Dans cette optique, le recours au discours direct joue un rôle fondamental. D'une part, il permet de rendre les interactions plus vivantes et immersives, donnant l'illusion d'une retranscription fidèle des propos tenus par les personnages. D'autre part, il introduit une tension entre réalité et fiction : bien que ces propos semblent spontanés et véridiques, ils sont en réalité reconstruits par l'écrivain. Ainsi, Mohamed-Alphonse, en mettant en scène les dialogues de ses parents, contribue à la réécriture de l'Histoire à travers une fiction inspirée d'événements réels.

Dans cette optique, le discours direct s'impose comme un moyen narratif fort : il inscrit l'histoire individuelle des personnages dans une Histoire collective plus large, celle des immigrés et de leur résistance, de leur lutte pour une existence digne. L'écrivain façonne ainsi une mémoire, oscillant entre témoignage et fiction, où la subjectivité du narrateur influe sur la vision de la réalité historique.

« On avait pas de bien, rien, là-bas. Si c'était pour autant miserer à Paris, avait dit ma mère. Mon père avait cogité des jours et des nuits. Il en était ressorti que le mieux était d'attendre... Attendre quoi, papa ?... Attendre de voir... De voir quoi ?... Tu vas te ramasser une baffé, Mohamed !... ».
(APH.59°.

À travers le discours rapporté, Tadjer ne se limite pas seulement à retracer la misère des immigrés dans la société française ; il met également en avant la manière dont ces jeunes sont perçus par les autres. Il insiste sur le fait que, malgré les résistances d'intégration et les transformations identitaires, les immigrés maintiennent toujours la même image aux yeux de la société.

En effet, même si Mohamed est rebaptisé Alphonse, il demeure un étranger. Cette mutation de prénom, censée favoriser son intégration, ne suffit pas à effacer son origine. Aux yeux de sa cousine Juliette, tous les immigrés sont identiques, prisonniers dans une représentation collective qui les réduit à leur statut d'« autres ».

Le discours rapporté joue dans ce cas un rôle majeur en donnant à entendre les paroles et les jugements des personnages, soulignant ainsi la puissance des stéréotypes et la difficulté pour les jeunes immigrés de se défaire de l'image qui leur est imposée. À travers ces échanges, la fiction s'articule avec la réalité historique en mettant en lumière les forces de marginalisation et d'assignation identitaire qui ont marqué la condition de la génération beur dans la société d'après-guerre.

De plus, Mohamed ne se contente pas de raconter la misère des immigrés ; il met en lumière la manière dont ils sont constamment perçus par leur entourage. Même si le personnage Mohamed est renommé Alphonse, il demeure, aux yeux de sa cousine Juliette, un étranger parmi d'autres, illustrant ainsi l'uniformisation la perception des immigrés :

« Il est joli mon tapis, ma sœur, touche la qualité. Toche, toche. Juliette est tétanisée. Elle veut pas de cet Alphonse pour cousin. À aucun prix. Elle fait non avec la tête, non avec son doigt. Va-t'en, Alphonse, qu'elle murmure. Alphonse ? Toche la qualité du tapis, ma sœur. Toche comme il est joli. Va-t'en, Alphonse ! Alphonse, Gaston, Jean-Pierre, il est pas à ça près le tchouktchouknougat. Ce qui lui importe, c'est vendre ».Comment t'appelles-tu, mon bon ? L'apostrophe charitablement le curé. Le tchouktchouk-nougat, répond Mouloud » (APH.p.61)

Il ajoute

« Alphonse, approche ! qu'elle s'écriait Malvina. Donc, d'abord des nouvelles de maman. Alphonse, t'arrives, nom de Diou ! Quittez pas, il est là votre petit Alphonse. J'avais collé l'écouteur à l'oreille et j'avais entendu mon père dire en arabe : Qu'est-ce que c'est que cette sale blague ? J'ai pas de fils qui s'appelle Alphonse... Papa ! Papa ! Trop tard. Il avait raccroché. Rappelez-le, que j'avais supplié. Malvina avait exigé que je paye le prix ». (APH.p.74).

Il ajoute

« Elle avait encore fait une fois :Allô, là, j'avais bazardé :c'est moi Alphonse, non , j'avais rajouté...de Paris, qu'elle me remémore aussi...c'est kif kif pour elle. Elle avait hoqueté : Jésus, Marie, Joseph, puis bredouillé : c'est à c't heure-ci que t'appelles ? »(APH.p.14).

Ces témoignages sont-ils de simples transmissions de propos réellement tenus lors des rencontres, ou relèvent-ils de l'imagination de l'auteur ? On peut ainsi dire que, dans les fictions, l'emploi du discours rapporté est très souvent une stratégie de fictionnalisation, une marque de subjectivité permettant d'éclairer les zones d'ombre et à de construire des images littéraires. Les paroles rapportées dans les romans de notre corpus ne sont pas restituées dans leur totalité : elles portent une altération qui transmet une charge émotive propre à l'auteur lui-même. Cependant, le discours rapporté peut également, à certains moments, se faire l'écho d'une quête de vérité, notamment lorsqu'il aborde des thèmes fréquents comme l'identité et la guerre.

Cette immersion dans les propos des personnages ne se limite pas aux dialogues et aux échanges clairs entre interlocuteurs. Elle s'étend aussi à une autre forme d'expression intérieure : le monologue intérieur. Cette approche narrative permet d'explorer les pensées profondes des personnages, révélant leurs pensées, leurs malheurs et leurs émotions les plus intimes. Il constitue ainsi un prolongement du discours rapporté, non plus pour rapporter des paroles, mais pour explorer le flux des pensées qui franchissent l'esprit des personnages.

3.2. *Le monologue intérieur*

La narration dans *Il était une fois peut-être pas, Alphonse et le porteur de cartable* se fonde également sur un autre procédé à savoir « Le monologue intérieur ». C'est un procédé qui peut aider l'auteur de pénétrer dans la vie intérieure et de l'intimité du personnage. L'auteur, parfois, a du mal à évoquer le mal-être de ses personnages. Donc, c'est grâce à la fiction que l'on peut décrire l'intériorité d'un personnage.

Si l'écrivain veut faire de son personnage un être vivant, il doit aller à la découverte de la charge intérieure de celui-ci, vouloir connaître ses forces et ses contradictions, pour pouvoir les jouer même s'il ne les comprend pas. Édouard Dujardin affirme que :

« Le monologue intérieur est [...] le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en

*son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout-venant »*⁵¹

Dans un fait réel, on ne peut plus accéder à l'intimité ou bien à la pensée de certaines personnes, si celles-ci ne donnent aucune information. C'est à travers la fiction que l'on peut décrire les détails intérieurs des personnages. La logique de cette description consiste à se transformer en monologue intérieur.

Dans la réalité, le discours intérieur revêt l'apparence d'un discours dialogal, notamment lorsque ce discours intérieur s'adresse à soi-même. La dimension du discours intérieur ne peut être manifeste que dans le cadre de la fiction.

Notons que la narration se veut plutôt objective et factuelle, mais la fiction modifie en quelque sorte la réalité donnée par le personnage-témoin. Cette mutation est engendrée par la subjectivité du témoin. La première personne « je », désigne le personnage-témoin, qui est en même temps écrivain. Certes, dans un récit autobiographique, le témoin utilise souvent le présent de l'énonciation qui est propre au narrateur, mais que l'on peut trouver également dans le monologue intérieur. L'émergence du pronom « je », appartenant aux témoins, ainsi que la mention dans le récit des personnages immigrés en France, fait comprendre au lecteur que c'est leur discours intérieur qui est mis en avant.

À cela s'ajoute le fait que le Monologue intérieur est aussi signalé par l'italique ; mais même en leur absence, le lecteur interpréterait ces propos comme ceux du personnage. Dans ce monologue intérieur, le narrateur exprime sa souffrance, la douleur qu'il subit après l'exclusion de son père Omar et l'emprisonnement de son oncle Mohamed.

« Je ne suis pas très fier d'avoir fait tout ce cinéma mais j'en ai marre de passer mes premiers jours de vacances assis, d'abord, sur le banc en face de la prison à attendre que yéma de donne des nouvelles de Mon Père qui sont toujours les mêmes : « Ça va, ça va, ça... » puis, d'attendre sur le banc du jardin de l'hôpital que

⁵¹ Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* (1931), cf. Annexe, ici même : 209-271.

Yéma donne des nouvelles de Mme Sanchez qui sont, elles aussi, toujours les mêmes« Ça va, ça va, ça va.. » » » « LPC.p.246 ».

Le monologue intérieur met également en lumière une réaction inconsciente du narrateur. Omar, face à la famille Sanchez, nourrie par un sentiment de frustration sociale. Cette approche plonge le lecteur dans les pensées des protagonistes et révèle ses émotions brutes, sans passer par une narration extérieure. Elle traduit également une xénophobie contradictoire, souvent enracinée dans des inquiétudes personnelles et collectives. Le monologue intérieur s'illustre notamment lorsque Omar s'interroge sur le fait que Raphaël et sa famille aient pris leur logement, comme le montre l'extrait suivant : *« Je m'étais dit : »Qu'est ce qu'ils viennent faire, ici, ces étrangers ?Ils pouvaient pas rester chez eux. Pourquoi, ils piquent mon logement d'en face ? Il n'y a pas de justice dans le pays pourri. »(LPC.p.219).*

Dans le cas du roman *Alphonse*, le narrateur Mohamed, s'adresse, à travers son monologue intérieur aux étrangers qui se trouvent dans une terre des inconnue. Son message est aussi surprenant que cela puisse paraître. L'entrée dans l'intimité du personnage-témoin met en exergue la vie quotidienne des immigrés qui vivent en France.

« A la gare de Lens, j'avais la valise en carton bouilli à la main. J'étais dans la salle des pas perdus à attendre avec d'autres personnes qui fumaient des cigarettes. A attendre qui? Mon père m'avait installé dans un compartiment trois heures plus tôt. Fallait être sage, digne de lui, j'allais en terre inconnue chez des étrangers, presque. Ça durerait le temps que maman sorte de l'hôpital. On avait bien essayé de me caser dans une colonie de vacances mais tout était complet ».(ALPH.p.18).

Pour ainsi dire, le discours rapporté, employé par Akli Tadjer serait plus ou moins fidèle à une parole originale. Cependant, l'auteur recourt à ce procédé afin de transmettre une réalité historique subjective. De ce fait, il ne s'agit pas d'une volonté de l'auteur de rapporter les énoncés, mais il veut établir une distance entre le dire du narrateur et celui du personnage, et cela pour des objectifs personnels. Donc, les propos et les actions sont ainsi intégrés dans la trame narrative et ils sont considérés comme d'autres événements.

Au terme de cette analyse, il est clair que *Le porteur de cartable, Alphonse et Il était une fois peut-être pas* d'Akli Tadjer repose sur une articulation constante entre réalité et fiction, où le personnage devient le reflet d'une mémoire collective. Au fil de la narration, ses personnages illustrent des pratiques qui dépassent le cadre du récit personnel pour questionner des enjeux historiques et identitaires plus vastes. Selon Philippe Hamon, la construction des formes littéraires oscille entre effet de réel et représentation, rendant ainsi floue les frontières entre vérité historique et imaginaire narratif.

L'instance narrative joue un rôle principal dans cette fictionnalisation du réel. En adoptant une narration homodiégétique et une focalisation interne, Tadjer plonge le lecteur dans les souffrances de son narrateur, renforçant ainsi la subjectivité du récit

Quant au discours rapporté, il introduit une pluralité de voix, enrichissant la narration et notant la complexité des récits d'Akli Tadjer. Au de-là d'un simple rapport de discours, il est souvent influencé par un changement ou une charge affective qui exprime le regard des narrateurs-personnages. Ce procédé met en avant la vulnérabilité du témoignage et la manière dont les souvenirs sont restitués par la vision subjective de celui qui les évoque.

Enfin, le monologue intérieur employé par Tadjer renforce cette étude en donnant un accès direct aux pensées et aux émotions des protagonistes. Il explore leurs souffrances, leurs conflits internes et leurs blessures, participant ainsi à une représentation plus subjective de la vie des immigrés en France. Ainsi, à travers l'usage de la focalisation, de l'instance narrative, du discours rapporté et de monologue intérieur, Akli Tadjer reconstruit trois romans où la fiction devient un moyen incontournable pour mettre en question la réalité des personnages. L'analyse des personnages ainsi que leur présence et leur perception dans le discours des témoins s'articulent également dans un temps et dans un espace bien déterminé. Il est désormais nécessaire d'étudier comment le déroulement temporel et sa représentation spatiale contribuent à l'organisation du récit et à la mise en relief des parcours des personnages.

TROISIEME CHAPITRE

Déroulement temporel et sa représentation spatiale

Nous allons, dans ce qui suit, étudier le cadre spatiotemporel, dans les romans *Il était une fois peut être pas, Alphonse et le porteur de cartable*. Dans ces récits, la réalité et la fiction s'imbriquent à travers le jeu des personnages et les indices spatio-temporels tels que Akli Tadjer les déploie dans ce texte. À cet égard, nous examinons, dans cette étude les personnages clés et le cadre spatio-temporel dans lequel évoluent. Nous allons également révéler l'importance de ce cadre dans la vie des narrateurs et dans celle des immigrés algériens. Notre étude sur le cadre spatio-temporel nous permettra également d'identifier les moments du déroulement des événements de ces romans, ainsi que les espaces traversés par les personnages depuis la colonisation jusqu'à la période de l'indépendance. De la sorte, nous allons démontrer que ces indices assurent la vraisemblance de l'histoire en construisant les repères d'un univers rêvé. Il s'agit en effet d'une représentation du réel, c'est à dire que l'indicateur spatiotemporel réfère à des réalités extratextuelles.

1. Du cadre spatiotemporel à la représentation du réel :

Dans notre corpus, le cadre spatiotemporel a une double fonction. Il n'est pas seulement considéré comme un décor de la trame narrative, mais également il possède une dimension symbolique et contribue au développement de l'intrigue. Pour mener à bien notre étude sur le cadre spatiotemporel, nous nous référerons à Jean-Pierre Goldenstein pour qui la notion d'espace romanesque ne peut être limitée qu'en répondant aux trois questions suivantes : « *Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-il-été choisi ainsi, de préférence à tout autre ?* »⁵².

En effet, le cadre spatio-temporel est l'un des éléments de base de toute œuvre littéraire. Il oriente, attire l'attention du lecteur et se propose comme une jonction entre l'espace imaginaire et l'espace réel de l'écrivain. Le contexte spatio-temporel est un élément clé auquel s'identifie le lecteur. Le cadre spatiotemporel a longtemps été utilisé au profit de l'intrigue et des personnages. Ce cadre permet au lecteur de savoir où se situe l'histoire et à quelles période, elle a eu lieu. Ces indices assurent la vraisemblance de l'histoire en construisant les repères d'un univers fantasmé. Il s'agit en effet d'une

⁵² Goldman. J.P, *Pour lire le roman*, Paris, Duclot, 1983, p.89

représentation du réel, c'est-à-dire que l'indicateur spatiotemporel renvoie à des réalités extratextuelles.

Selon, J.Y Tadié, qui propose une définition du cadre spatiotemporel, affirme ainsi : « *Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »⁵³ Pour Christiane Achour et Simone Rezzoug :

« *La notion d'espace nous invite à réfléchir au contexte spécial où l'histoire racontée se déploie, ou au contexte spatial né du cadre initial et suscité par les événements narratifs, en effet l'espace est à la fois indication d'un lieu et création narrative le déroulement lui-même fait surgir, du décor qu'il a planté, de nouveaux espaces signifiants.* »⁵⁴

Tout comme le cadre spatial, le temps se présente comme un élément porteur d'indices et de sens importants. Le temps permet d'ancrer les textes dans le réel, il peut également fournir du sens à certains événements du récit, comme dans le roman historique racontant des faits et des événements, qui peuvent être insérés dans une époque bien déterminée. Le temps du récit dépend aussi du temps de la narration : « *les indications temporelles peuvent « ancrer » le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés.* »⁵⁵.

Il convient de souligner que l'inclusion des dates et des événements précis dans les romans d'Akli Tadjer oriente notre recherche vers une étude du cadre socio-historique romanesque. Il s'agira, en effet, d'explorer la dimension historique de l'œuvre afin de mener à bien notre étude et de comprendre la vision de l'auteur par rapport à l'usage de ces repères temporels. Nous pouvons ainsi dire que la notion du temps accentue l'image du réel chez le lecteur, qui à son tour « *joue parfaitement le jeu* ». Celui-ci adhère ainsi au contrat moral qui le lie au romancier et devient partie prenante de cet engagement.

⁵³ TADIE. J.Y, *Le récit poétique*, P.U.F, Ecriture 1979

⁵⁴ Achour. C et Rezzoug. S, *Convergences critiques*, O.P.U. Alger, 2009, p.208

⁵⁵ REUTER, Y. op.cit. p.57.

I. La temporalité au service de l'Histoire dans « *le porteur de cartable* » et « *Il était une fois peut-être pas* ».

Il convient de souligner que les personnages d'Akli Tadjer évoluent dans un temps réel, ce qui confère aux récits une dimension de réalité. En effet, dans *Le porteur de cartable* beaucoup d'indices spatio-temporels figurent de manière explicite à savoir les dates et les temps, qui appartiennent aux événements qui font référence à l'Histoire. Ces indices permettent au lecteur de reconnaître, au cours de la narration, les faits réels de l'Histoire ou de la guerre d'Algérie.

Dans cette perspective, nous nous apercevons que l'auteur Akli Tadjer raconte son histoire sur une période d'après-guerre, ainsi que des fragments de cette conquête notable de l'Histoire de l'Algérie. A cet effet, nous pouvons souligner que, *le porteur de cartable* s'inscrit dans la période coloniale, et qu'il s'agit d'une œuvre postcoloniale, car elle est publiée après la période coloniale, et dans laquelle le narrateur-Adulte tente de retracer des parties, censées importantes, de sa vie et de son enfance. Il semble que son objectif majeur soit la reconstitution de l'Histoire algérienne, ainsi que la présentation des vestiges de l'enfance dans un cadre fictionnel.

Nous constatons, de la sorte, que l'histoire du récit coïncide avec l'Histoire de l'Algérie dans plusieurs circonstances. Ainsi, nous pouvons repérer des dates de certains événements réels se rapportant à l'Histoire coloniale de l'Algérie avec les dates propres aux récits de l'écrivain.

Pour rendre compte de la réalité de l'époque et du conflit entre la France et l'Algérie. Akli Tadjer plonge pleinement son lecteur dans des dates réellement existantes et fidèlement évoquées. Il s'agit en effet des événements que l'Algérie a connus pendant la période coloniale. Notons que ces dates ou repères temporels dans notre corpus *Le porteur de cartable* sont représentés dans un ordre chronologique. Nous pouvons ainsi dire que l'auteur Akli Tadjer organise ces événements en fonction de l'Histoire narrée.

Dans cette chronologie évolutive comme dans le roman historique. Akli Tadjer fait entrevoir au lecteur le climat de l'Algérie à cette époque, causé par les déboires du système colonial, que l'auteur n'hésite pas à pointer du doigt. Lors de sa narration,

l'auteur tente de modifier l'intrigue pour des enjeux littéraires. Cependant, ses écrits sont imprégnés des faits et des réalités appartenant à l'Histoire algérienne.

En effet, l'évocation de l'événement du 17 octobre 1961 à Paris permet au lecteur de saisir un élément important, aussi bien dans le roman que dans la réalité algérienne. Le personnage Omar, en tant que narrateur, participe à ancrer le récit dans un contexte historique précis en donnant des informations sur la manifestation pacifique qui s'est déroulée ce jour-là. Dès lors, Omar nous transporte dans les massacres et les actes de barbaries commis par la police française contre les victimes qui revendiquent leur liberté. Il montre à travers cette fiction réaliste, un univers connu, celui des massacres de 17 octobre, avec une analyse détaillée des circonstances qui ont conduit à cet événement. Le cadre temporel joue ici un rôle fondamental dans *l'effet de réel*, car il confère à la fiction une dimension historique authentique. Il contribue ainsi à brouiller la frontière entre réalité et fiction, en ancrant les récits dans un référent historique réel.

Omar dépeint également la scène lorsqu'il est sorti avec ses parents pour scander place de l'Opéra : « Algérie algérienne ! » FLN vaincra ! ». Avant qu'ils ne subissent les matraques et les coups de feu du côté de l'armée française :

« ...17 octobre tombait un mardi, et le mardi était jour sacré car il taillait les rhododendrons du parc des Buttes-Chaumont. Alors, pour représenter réseau Turbigo-Greneta, il ne restait que Mon père, Yéma et moi pour scander place de l'Opéra : « Algérie algérienne ! FLN vaincre ! » avant que des coups de feu, une pluie de coups de matraques et l'odeur âcre des gaz lacrymogènes ne nous dispersent dans la nuit noire » (LPC, p. 25).

Pour mieux décrire la période historique ou pour dévoiler la personnalité du personnage-narrateur, Tadjer met en avant les moments clés du destin de l'Algérie coloniale. Autrement dit, il présente des dates restées incarnées dans la mémoire algérienne. Les personnages se retrouvent ainsi confrontés à une autre date majeure : le cessez-le-feu du 19 mars 1961. Cet indice temporel, évoqué par Akli Tadjer, est intimement lié au destin du personnage central, Omar, ainsi qu'à celui du peuple algérien. Ce narrateur-personnage relate les Accords signés entre la France et le gouvernement provisoire, soulignant toutefois que ce cessez-le-feu est dénué de sens, car il est suivi de violences : « Ce cessez-le-feu n'est qu'un mot vide de sens. » (LPC, p. 103). En fait, il fait

allusion aux actions opérées par l'OAS et qui ont marqué les villes algériennes où se produisent des scènes tragiques.

Par ailleurs, Omar évoque également les jours précédant l'indépendance, notamment le 1/07/1962. Cette date fait référence aux derniers moments avant le référendum sur l'indépendance. Tadjer raconte comment le personnage Omar, accompagné de sa famille, attendait impatiemment le « Jour J », celui où les prisonniers seraient enfin libérés. Il en est de même pour les Pieds-noirs et les Harkis, qui cherchaient un refuge pour fuir la vengeance des membres du FLN : « *J'ai entendu Geneviève Tabouis qui disait, hier, que tous les prisonniers FLN seraient libérés après l'indépendance. Et l'indépendance c'est plus qu'une question d'heures* ». (LPC, p. 248).

En écoutant la radio, le narrateur nous communique une date donnée par la journaliste, Geneviève Tabouis, lorsqu'elle commence les informations en annonçant la signature des accords d'Evian, référendum du 1er juillet 1962 organisé en Algérie. L'auteur se sert de cet événement pour montrer l'importance de la date qui précède le jour « J », celui de l'indépendance de l'Algérie, dans la mémoire algérienne.

Tadjer intègre dans *Le porteur de cartable* ce repère temporel marquant de l'Histoire afin de fournir une part de vérité aux événements évoqués et de rapprocher la réalité du lecteur. Ce procédé participe à la vraisemblance du récit de Tadjer, car il rend le monde fictionnel semblable au monde réel. Le cadre temporel joue un rôle fondamental dans *l'effet de réel*, tel que défini par Roland Barthes. En ancrant son récit dans une temporalité déterminée, l'auteur rend floues les frontières entre la fiction et la réalité. Cet ancrage temporel permet non seulement de mettre les événements dans un cadre historique véridique, mais aussi d'accentuer l'implication du lecteur en lui donnant des repères familiers. Pour ainsi dire, l'insertion explicite d'une période historique notable offre à la narration une crédibilité apparente, qui donne l'illusion que le récit repose sur des événements avérés.

Dans *Le porteur de cartable*, Tadjer emploie ce procédé pour immerger davantage le lecteur et renforcer son implication dans son univers romanesque. En combinant l'Histoire collective aux parcours individuels de ses protagonistes, il met en avant

l'articulation entre destin personnel et réalité historique, rendant ainsi son roman d'autant plus vraisemblable.

Ainsi, en inscrivant *Le porteur de cartable* dans une temporalité bien précise, Tadjer joue sur le brouillage entre réalité et fiction, rendant plus puissant *l'effet de réel*. Pour mieux communiquer cette articulation entre la réalité et la fiction romanesque, nous offrons à présent un tableau récapitulatif des indices temporels qui articulent ces deux perspectives.

Tableau récapitulatif des repères temporels entre « réalité » et « fiction »

Repères temporels	Date correspond au « <i>Porteur de cartable</i> »	Date correspond à « l'Histoire de Algérie »
Mardi 17/10/1961 1.p25	<p>Octobre 1961 indique la manifestation des Algériens à Paris. C'est un jour solennel, un mardi, où les manifestants, y compris le narrateur Omar, sa mère et son père, sont sortis pour manifester pacifiquement dans la rue. Mais ces rassemblements sont contrariés par la police française, qui utilise la force pour les disperser.</p> <p>« ... Le 17 octobre tombait un mardi, et le mardi était jour sacré, car il taillait les rhododendrons du parc des Buttes-Chaumont. Alors, pour représenter le réseau Turbigo-Greneta, il ne restait que mon père, Yéma et moi pour scander place de l'Opéra : « Algérie algérienne ! FLN vaincra ! » avant que des coups de feu, une pluie de coups de matraques et l'odeur âcre des gaz lacrymogènes ne nous dispersent dans la nuit noire.</p>	<p>Mardi 17 octobre 1961 est une date importante de l'histoire algérienne. Elle renvoie à la manifestation pacifique des Algériens immigrés à Paris. Ces derniers — femmes, hommes et enfants — sont sortis manifester dans les rues parisiennes, à l'appel du FLN, pour protester contre le couvre-feu imposé par l'armée française pendant la guerre d'Algérie. Les manifestants ont été interdits et sauvagement réprimés par la police française. Certains ont été interpellés et conduits aux commissariats, d'autres tués et jetés dans la Seine.</p>

<p>Le cessez-le-feu 19mars 1961 p44</p>	<p>Le cessez-le-feu signifie la fin de la guerre en Algérie et marque la liberté du peuple. Il s'agit en effet d'un accord entre les représentants algériens et la puissance coloniale.</p> <p>« Le cessez-le-feu ! Ça veut dire que la guerre est terminée ! À nous la liberté ! » exulte Oncle Mohamed. Karchaoui, qui ne réalise pas encore la portée de l'événement, sourit béatement, tandis qu'Areski affiche une moue d'endeuillé : « Les Français vont partir de chez nous et tu n'as pas l'air heureux, le sermonne mon père. À nous l'Algérie, Areski. L'Algérie, rien que pour nous. » (p. 24).</p>	<p>Le 19 mars 1961 est une date de l'histoire algérienne. Elle indique le cessez-le-feu et correspond à la fin des hostilités et d'une guerre qui a duré huit ans .entre les deux communautés algériennes et françaises.</p>
<p>1/07/1962 (p246)</p>	<p>Après avoir été laissé seul à la maison, en attendant le retour de ses parents, Omar s'habille tout en écoutant la radio. Geneviève Tabouis, journaliste, annonce le référendum qui aura lieu le 1er juillet 1962 :« <i>Geneviève Tabouis me souhaite le bonjour et, sans plus attendre, elle m'apprend qu'en ce 1er juillet 1962, des foules de musulmans sorties de leurs douars se précipitent dans les villes pour aller voter pour le référendum qui scellera définitivement leur avenir.</i> »</p>	<p>Le 1er juillet 1962 est un indicateur temporel se rattachant au référendum d'autodétermination et à l'indépendance de l'Algérie coloniale.</p>

Nous pouvons ainsi dire que les dates évoquées dans *Le porteur de cartable*, se réfèrent aux événements qui se sont déroulés pendant la période coloniale. Ces trois indicateurs précis et évocateurs interpellent, par excellence, les lecteurs, car ils sont porteurs de repères qui renvoient à la réalité historique et objective. Ils semblent importants dans la vie d'Omar ainsi que dans celle de tout le peuple algérien.

Ces indicateurs temporels sont repérables tout au long de la lecture du roman, Dans la quatrième de couverture, une date annoncée en première ligne « Paris, mars 1962. En cette fin de guerre d'Algérie, Omar dix ans ». Tadjer annonce avant la lecture du récit une démarche littéraire plus authentique centrée sur son personnage principal Omar. Il semble

ainsi que l'auteur lance son personnage-narrateur dans une période historique référentielle, et cela afin de faire entrevoir au lecteur que *Le porteur de cartable n'est pas* loin de la vérité historique et de la subjectivité de l'auteur.

Il en est de même dans *Il était une fois, peut-être pas*, où le narrateur Mohamed se sert des dates référentielles afin de raconter l'histoire de Myriam et des histoires intimes qui se croisent avec le destin de l'Algérie coloniale. Dans ce roman, le narrateur Mohamed débute sa narration en évoquant une date marquante dans l'Histoire et la mémoire algérienne. Il s'agit, en effet, de la période qui précède l'invasion des Français en Algérie. Notons que l'auteur tente d'ajouter des mois et des jours pour les mêler aux dates réelles dans son roman *Il était une fois, peut-être pas*. Dans son récit, Tadjer évoque la date du 7 février 1830, mais ne mentionne pas clairement la date de l'expédition d'Alger, historiquement fixée du 14 juin au 5 juillet 1830. Ce choix peut s'expliquer par le fait que Tadjer pourrait vouloir mettre en avant la liberté qu'offre la fiction, tout en gardant un lien avec la réalité historique.

Cette articulation entre la réalité et la fiction fait en sorte que le lecteur comprenne l'Histoire sous sa forme fictionnelle, car l'auteur accorde plus d'importance au conflit en Algérie qu'aux indicateurs temporels. Comme le montre l'extrait ci-après : « *Cette fois, c'en était trop. Le 7 février 1830, Charles X prépara une expédition qui dura cent trente-deux ans. Awa fut répudiée, car l'heure n'était plus à la gaudriole mais à la guerre* » (IEFPP, p. 37). Cet écart volontaire entre la date historique réelle et celle mentionnée dans le roman contribue ainsi à la construction d'un *effet de réel*, tout en renforçant la subjectivité du récit et son inscription dans une mémoire coloniale spécifique.

En mêlant la fiction à la réalité, le narrateur renvoie ses lecteurs vers un autre temps et une autre période à laquelle ont participé les Algériens. Il s'agit de la guerre d'Algérie. Souvent, avec le mélange des personnages fictionnels et réels, le narrateur raconte à sa fille la progression de son destin, du village Beni Amar et des Kabyles lors de l'indépendance de l'Algérie. Afin d'arriver à la réalité de sa petite-fille Myriam, c'est-à-dire qu'elle est une fille adoptée, le narrateur traverse des périodes historiques lointaines jusqu'à arriver au 5/07/1962.

« Nous étions le 5 juillet 1962, la date de l'indépendance algérienne. Le groupe se dispersa à travers les chemins escarpés du Djurjura. Charles qui n'avait jamais oublié Esméralda demanda à un de ses géoliers où se trouvait le village de Beni Amar. » (IEFPP, p. 204).

Par ailleurs, Akli Tadjer mentionne également une autre date qui marque certains événements que l'Algérie a connus durant les années 90, à savoir la décennie noire. Cependant, le 22.9.1988 indique le début d'une protestation populaire, à l'origine d'une crise politique et une guerre civile. Ainsi, si l'auteur parle de 1990, c'est probablement pour jouer sur l'effet de réel et la fictionnalisation des événements : En optant pour la 1988, il peut aussi brouiller la frontière entre la fiction et la réalité, en prenant ses distances vis-à-vis d'une date trop explicite liée à la guerre et en laissant au lecteur le soin de faire l'interprétation de l'Histoire :

« A l'intérieur, j'ai trouvé des objets rongés par rouille, la clé de la maison de Beni Amar, un décrottoir, une brosse à reluire et des papiers piqués par les moisissures, l'extrait de naissance de sa mère, le sien, son livret militaire, une photo Polaroid prise à Beni Amar, devant la fontaine du village. J'avais quinze ans et je fanfaronnais entre mes parents. Dans le fond de la boîte, il y avait une page de journal en décomposition avancée. Je l'ai dépliée méticuleusement. Elle était datée du 22 septembre 1988 et le titre m'a claqué à la figure, pire qu'un uppercut. Sur la route de la largeur, il était écrit : Massacre à Beni Amar, 120 morts...J'ai essayé de chasser de mon esprit Beni Amar en pensant à du comique, en sifflotant un air joyeux, en écoutant la radio mais c'était du factice, le titre de la page du journal me hantait toujours. » (IEFPP, p.158-159).

Ces repères temporels employés dans ce récit par Akli Tadjer n'explorent pas seulement les faits évoqués de l'Algérie coloniale, mais, mettent en relief la cruauté et la barbarie que l'Algérie a connues après la guerre d'Algérie. Il convient de souligner que ce récit suit un ordre chronologique bien déterminé. En effet, de nombreuses dates référentielles sont évoquées clairement dans la narration, faisant partie intégrante de l'univers historique, car la première lecture de ce récit renvoie le lecteur vers une période mettant en évidence les causes de la colonisation française en Algérie. Dès lors, le lecteur apprend au fur et à mesure, le déroulement du récit grâce aux indicateurs temporels.

En somme, on peut dire que l'auteur a choisi des dates déterminées pour raconter l'Histoire de l'Algérie à Myriam. Celle-ci apprend de son père Mohamed l'Histoire de son pays, située avec précision dans le temps. Cela se produit dans le but de comprendre

à la fois « l'Histoire » et son destin ou sa propre « histoire ». Toutefois, le narrateur opte pour l'évocation des faits avérés et recourt progressivement à l'Histoire afin de lui donner un sens et une profondeur symbolique. Avouer la vérité, comme le précise le protagoniste Mohamed « *La vérité ne se débite pas en rondelles* » (IEFPP, p. 227). Le tableau ci-après illustre clairement la présentation des dates employées dans le roman *Il était une fois peut-être pas*.

Tableau récapitulatif du cadre temporel dans « *Il était une fois peut-être pas* »

Repères temporels	Date correspond au récit	Date correspond à la réalité
11-8-1926	Les faits qui ont précédé la colonisation française de l'Algérie.	Les événements qui précèdent la période coloniale
30/8/1930	La conquête coloniale en Algérie Le 7 février 1830, Charles X prépara une expédition punitive qui dura 132 ans	La conquête de l'Algérie par la France se réalise en plusieurs étapes distinctes, du débarquement de l'armée d'Afrique à Sidi-Ferruch le 14 juin 1830,
5/7/1962	La fin de la guerre d'Algérie « l'indépendance » « Nous étions le 5 juillet 1962, la date de l'indépendance algérienne ».	« 5/7/1962, la fin de la guerre d'Algérie « L'indépendance ».
Septembre 1988	Massacre en Algérie notamment en Kabylie à Beni Amar 120 mots.	Octobre 1988, une date qui correspond aux manifestations dans plusieurs villes en Algérie (Alger, Béjaia, Tizi Ouezou ...): Près de 500 morts selon les sources hospitalières,

I.2. Le temps de l'après-guerre dans « *Alphonse* ».

Les faits racontés dans ce récit nous renvoient au sein d'une Algérie indépendante, où l'on observe la maltraitance des étrangers vivant notamment en France. Le récit *Alphonse* donne à voir au lecteur cette vérité ainsi que le nouveau quotidien de l'Algérie indépendante. D'ailleurs, il ressort de notre étude que le roman *Alphonse* se situe après la

période qui a suivi l'Indépendance de l'Algérie, c'est-à-dire en 1964. Akli Tadjer tente de dépeindre, dans certaines pages, un décor dans lequel évolue et se dévoile le protagoniste. Mohamed durant sa narration. Ce dernier se penche notamment sur les séquelles de la guerre d'Algérie qui pourraient être graves.

Certes, l'Algérie a obtenu son indépendance après une longue période commencée en 1830, à la force des armes ; cependant, certaines plaies n'ont jamais été pansées. Les traumatismes psychologiques vécus dans les deux camps hantent encore les immigrés algériens notamment le personnage-narrateur. En effet, le narrateur cite quelques événements qui renvoient à cette période de l'Histoire algérienne. Bien que ces indicateurs temporels ne soient pas évoqués avec précision, toutefois, Ils pourraient être relatifs à une période qui a marqué l'Histoire du peuple algérien. Ainsi, ces repères renvoient à des événements et des périodes ayant lieu dans l'Histoire de l'Algérie, et se réfèrent à des dates authentiques.

Dans *Alphonse*, Akli Tadjer a recours à la mémoire collective de l'Algérie afin de retracer l'Histoire d'un personnage émigrant ayant subi les traumatismes de la guerre d'Algérie. Celui-ci s'est inspiré des faits socio-historiques du pays afin de les réécrire sous forme de fiction. Dans ce roman, le lecteur retrouve dans la trame narrative des douleurs du passé clairement situées par des indications temporelles qui renvoient à la réalité et qui remontent à la guerre d'Algérie. Cette dernière représente une période encore incarnée dans la mémoire collective, dont les conséquences hantent le narrateur. Ce dernier est en effet accusé de crimes par ses voisins français. Telle est la réalité de tous les Algériens, comme en témoigne le narrateur dans l'extrait suivant : « *c'étais pas de ma faute la guerre d'Algérie* » (APH, p. 162).

Ainsi, les événements racontés par l'auteur Akli Tadjer sont d'une grande importance, car ils constituent des référents historiques authentiques que le narrateur intègre dans sa fiction, sous prétexte de préserver et d'expliquer l'Histoire. En effet, les indicateurs temporels à savoir les dates évoquées ou bien les événements auxquels ils se rapportent, correspondent à des périodes précises de l'Histoire de l'Algérie permettant de

situer le récit dans, le temps. Les dates citées représentent des éléments d'authentification, de renforcement et d'ancrage référentiel.

Le mois d'août 1964 : il s'agit d'une date indiquant une période postcoloniale, soit deux ans seulement après la guerre d'Algérie. Elle a pour effet d'ancrer le récit dans l'effet de réel, tout en annonçant la remémoration d'un moment crucial du parcours du narrateur, Mohamed, qui s'inscrit lui-même dans cette temporalité. En effet, cette date renvoie au moment où le narrateur rejoint sa famille du Nord : « *Au dos de la photo, j'avais noté en appliqué, à la plume Seergent-Major : Mois d'août 1964. La famille du Nord, Oncle Salah, le père, Tante Jeanne, La mère, Robert, Le grand Charles, le presque grand...* ». (APH, p. 13).

Etant donné que le roman « *Alphonse* » est un récit autobiographique, comme nous l'avons annoncé a priori, l'auteur a inséré, dans son roman, une date indiquant le moment de l'anniversaire du personnage-narrateur, qui coïncide avec la Ducasse⁵⁶. D'ailleurs c'est le seul indicateur que l'auteur met en avant pour donner à voir au lecteur son intimité et son implication dans ce récit. L'auteur semble ainsi marquer une touche de réel, en précisant le jour et le mois de la naissance de Mohamed-Alphonse, qu'il évoque en poursuivant sa narration à la première personne (LPC, p. 44).

L'évocation de ces dates clés ne se réduit pas à de simples repères temporels ; elle s'accompagne généralement d'un jeu narratif entre le passé et le futur des faits. À travers les procédés de l'analepse et de la prolepse, l'auteur transforme la perspective du temps, mêlant les événements historiques aux destins des personnages. Ce procédé contribue largement à l'effet de réel, tout en ancrant le récit dans une continuité où le passé explore le présent de l'événement et annonce l'avenir.

2. Discontinuité et temps de la narration.

L'étude du temps dans un récit implique souvent l'analyse de ses particularités, comme l'agencement du cadre temporel, que l'on peut accélérer, ralentir, ou encore revenir sur des événements passés ou anticiper des événements à venir. Par ailleurs,

⁵⁶ Fête populaire, ou Fête Foraine, organisée, chaque année, dans des villages et de petites villes, en Belgique et dans les régions nord de la France.

comme nous l'avons souligné précédemment, le temps permet d'ancrer les textes dans la réalité ; il peut aussi donner du sens à certains événements du récit.

Le temps de l'histoire se mêle au temps de la trame narrative, c'est-à-dire, les romans historiques relatent des faits qui s'insèrent généralement dans des périodes bien précises. Selon Gérard Genette, *le temps est le paramètre narratif où s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et le temps du discours, c'est-à-dire, le temps de l'événement ou des événements narré(s) et le temps de la narration*. Au sujet de cette différence, il dit « *le récit est une séquence deux fois temporelle [...] il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)* »⁵⁷ Ainsi, le temps permet de déterminer et de situer le récit. Qu'en est-il alors de l'œuvre de notre objet d'étude ?

Il est judicieux de souligner que tout comme l'espace, le cadre temporel est un indicateur fondamental porteur de sens, qui oriente le lecteur. De ce fait, on peut dire que grâce à l'évocation du temps, le lecteur sera en mesure de comprendre l'époque évoquée au cours de laquelle se déroule le récit. Lorsque nous citons le temps, nous évoquons l'époque où se déroule l'histoire. A ce sujet, David Fontaine affirme que :

*« Au sein du récit, toute histoire est forcément située temporellement par rapport au moment supposé de la narration, ne serait-ce que par le temps des verbes, alors que le temps de la narration reste, dans la plupart des cas, indéterminé. La principale relation qui noue temps de l'histoire et temps de la narration est donc celle de l'avant et l'après, la relation d'ordre : la narration ultérieure, la narration antérieure, la relation simultanée et la relation intercalée. »*⁵⁸

Dans un récit, la narration ne se rapporte pas toujours aux faits dans leur déroulement chronologique. L'ordre de succession des événements peut s'interrompre pour laisser place à un retour en arrière. C'est ce qu'on appelle *la narration ultérieure*, où l'on raconte une histoire au passé, c'est-à-dire que l'on narre des événements qui se sont déjà produits.

⁵⁷ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris : Klincksieck, 1968) cité par Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972) 77.

⁵⁸ Fontaine David : agrégé de philosophie, ancien élève de l'École normale supérieure. Journaliste.

En effet, dans les romans d'Akli Tadjer, le cadre temporel s'inscrit dans une narration simultanée et se caractérise par de nombreuses anachronies. Autrement dit, les événements ne se déroulent pas seulement dans le moment présent : ils se projettent également dans l'avenir ou dans le passé.

1.2.1. Analepse

Les événements représentent une certaine distance temporelle qui existe dans le récit. Il s'agit en effet d'une rétrospection, un récit d'un événement qui a eu lieu dans le passé. Ce que l'on appelle également analepse. Cette notion d'analepse désigne « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de vue de l'histoire où l'on se trouve ». Ce retour en arrière permet au lecteur de comprendre le passé.

Dans *Le porteur de cartable*, le narrateur-personnage raconte son histoire passée. Cela explicite que le narrateur-protagoniste utilise le procédé d'analepse. Cependant, le personnage raconte également son vécu au présent, c'est-à-dire au moment de l'écriture de son discours. Il s'agit ainsi d'une narration intercalée. Ce va et vient entre le passé et le présent a favorisé l'apparition de ce que Gérard Genette a appelé les *anachronies narratives*.

Le narrateur-personnage revient, dans sa narration au moment de la signature des accords d'Evian dont la date entre 1961-1962 permet d'éclairer des scènes réelles et des événements qui marquent l'Histoire de l'Algérie coloniale. Il s'agit en effet d'une rétrospection narrative qui sert à l'explication de l'histoire. Il raconte des événements auxquels il a été présent avec ses parents et pendant lesquels la police française a utilisé des gaz lacrymogènes et des armes à feu pour disperser la manifestation. Cet événement tragique qui a eu lieu, pendant cette période marque la mémoire individuelle et collective.

Le temps de l'Histoire dans cette œuvre s'insère dans le récit par la réécriture du passé, notamment le procédé de l'analepse. En effet, le personnage principal du récit, fait un retour en arrière afin de raconter son histoire du passé. Par la voix d'un narrateur Adulte et avec son regard d'enfant, Akli Tadjer fait découvrir au lecteur le conflit historique entre la communauté française et la communauté algérienne ; il informe sur des situations concrètes et terribles dont ont souffert les Algériens pendant la guerre

d'Algérie. De ce fait, ce « retour en arrière » permet de fournir une information plus complète de l'Histoire algérienne, comme il est possible de l'observer dans l'extrait suivant :

« ... Il sait faire durer le suspense comme personne, le chef. En octobre dernier, il nous avait fait le même coup pour la manifestation. Il nous avait livré le parcours du défilé que la veille. Résultat, Arezki qui, ce jour-là, avait pris rendez-vous avec son médecin, n'avait pas annulé ; Karchaoui, qui avait pu désertier, quant Oncle Mohamed, il avait déclaré forfait car le 17 octobre tombait mardi, et le mardi était jour sacré car il taillait les rhododendrons du parc des Buttes-Chaumont. Alors, pour représenter le réseau Turbigo-Greneta, il ne restait que mon père, Yéma et moi pour scander place de l'Opéra : « l'Algérie algérienne ! FLN vaincra ! » Avant des coups de feu, une pluie de coups de matraque et l'odeur âcre des gaz lacrymogènes ne nous dispersent dans la nuit noire ».(LPC, p. 26).

Ajoutons à ceci que le narrateur-personnage fait appel au procédé de l'analepse afin d'évoquer des souvenirs d'enfance. En effet, dans *le Porteur de Cartable*, l'auteur évoque ses souvenirs d'enfance grâce au procédé de l'analepse. Il fait ce retour afin d'exprimer ses pensées et raconter des événements du présent. Remonter dans le passé, s'exprime dans le fait de puiser, à partir de souvenirs lointains, un sentiment à la fois mélancolique et nostalgique d'où la pauvreté apparaît à cette époque, comme l'une des séquelles de la colonisation française en Algérie. De ce fait, cette évocation du passé est faite à la manière de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*. Le narrateur affirme que son père a apprécié la cuisine pauvre de sa mère, qui lui a rappelé sa jeuneuse. Quant à lui, il s'interroge sur ce qui l'a renvoyé à son enfance, en supposant certaines forces inhibitrices comme le montre le passage suivant :

« Yéma ne s'est pas cassé la tête pour le diner. Elle a cuisiné un couscous aux fèves, sans viande de lait battu. Mon père apprécie particulièrement ce plat de pauvres qui lui rappelle sa jeunesse à Bousoulam. Et plus il enfourne de cuillères, plus il se plonge dans son enfance ...il se revoit bébé dans le bras de sa Yéma qui lui donne la tété.[]Moi qui n'aime pas les couscous aux fèves, ni les madeleine, je me demande ce qui pourrait bien me renvoyer en enfance quand j'aurai l'âge de Mon père. Les chewings-gums Globo, peut être ? » (LPC, p.74).

Les analepses sont présents également dans *Il était une fois peut-être pas dans la mesure* où le narrateur personnage-narrateur Mohamed, recourt à son passé pour raconter son histoire avec sa petite fille, quand elle est partie faire ses études à Toulon. Cette narration antérieure permet de rendre compte d'un sentiment d'amour envers sa fille

comme tous les autres parents de la société algérienne qui se souviennent amèrement du départ de leurs enfants.

Après avoir étudié le temps et son impact sur les romans d'Akli Tadjer, il convient désormais de s'intéresser à la notion de l'espace. Tout comme le cadre temporel, l'espace joue un rôle majeur dans la construction du récit, influençant la vision des faits et la trajectoire des personnages. Qu'il s'agisse des espaces réels ou fictionnels, l'espace structure le récit et contribue à l'articulation entre fiction et réalité.

4. Etude de l'espace : Enjeux et représentations.

Toute représentation de l'espace est donc significative, elle n'est pas fortuite. L'espace est une notion fondamentale dans les études littéraires. Il sert de premier plan à la construction du texte narratif. La description de l'espace ne sert pas seulement à ancrer l'œuvre dans le réel, mais les diverses figurations de l'espace fonctionnent comme des discours propres au réel. Au fil de sa lecture, le lecteur sera transporté de son univers réel vers l'univers textuel. Selon Christiane Achour et Simone Rezzoug :

« La notion d'espace nous invite à réfléchir au contexte spécial où l'histoire racontée se déploie, ou au contexte spatial né du cadre initial et suscité par les événements narratifs, en effet l'espace est à la fois indication d'un lieu et création narrative le déroulement lui-même fait surgir, du décor qu'il a planté, de nouveaux espaces signifiants. »⁵⁹

En effet, l'étude de l'espace romanesque dans les romans étudiés de notre corpus savoir *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois, peut-être pas*, sert à identifier les différents lieux des romans en question. Notre objectif sera d'aborder l'espace avec un élément de fiction, lequel reflète incontestablement la vie réelle et auctoriale, soit-il.

3.1 L'espace géographique de l'entre –deux dans *le porteur de cartable* :

-Entre « la France » et « l'Algérie ».

Le porteur de cartable est un roman qui retrace des événements qui se déroulent entre Paris (France) et l'Algérie pendant la période coloniale. En effet, ce récit met en avant des traces du pays colonisateur et du pays colonisé dans chaque discours tenu par

⁵⁹ Achour. C et Rezzoug. S, *Convergences critiques*, O.P.U. Alger, 2009, p.208

le narrateur. Ces deux espaces géographiques nourrissent, en quelques sorte, l'imaginaire de l'auteur. Celui-ci ne cesse d'en parler dans son oeuvre, car ils font partie de son vécu.

Dans ce roman, Omar le protagoniste du récit vit à Paris avec ses parents, pendant la guerre d'Algérie. La venue de la famille des Sanchez provoque de la haine chez les Boulawan (la famille du personnage Omar), Raphaël quant à lui, il se voit comme le voleur de l'Algérie aux Boulawan. Cette haine, et la mésentente entre les deux familles est causée par la guerre. L'espace brise l'identité des peuples et crée le conflit entre les deux pays : la France et l'Algérie. Selon le narrateur, les intérêts politiques pour des objectifs stratégiques et géographiques ont conduit les deux pays en conflit, puis en drame.

« Il ne peut pas me saquer parce que je viens d'Alger .Il pense que je lui ai volé l'Algérie .Moi moi, je ne lui dis pas qu'il pas qu'il m'a volé Paris parce que je ne suis pas né ici. Je suis né à Alger. Paris, je 'en fousmoi, c'est Alger...Hydra, monsieur. Le directeur est déstabilisé. -Comment la haine -a-t-elle pu franchir la Méditerranée pour venir gangrener un esprit aussi sain que celui du jeune Boulawane ? Quel drame !...Quelle horreur que cette guerre !! Il répète trois fois : » Quel drame ! Une fois : Quelle horreur que cette guerre !! »... le village natal de Mon père, mais je me perds du côté de Ain Nassr[...] Monsieur Robinson nous regarde un peu atterré et sans crier gare, il tonne : A qui appartient ce pays ? Raphael du tac au tac.- A nous, monsieur- Ben oui, à vous et à moi. Puisque l'Algérie c'est la France. C'est même écrit en gros sur la carte ». (LPC.p.82).

Il semblerait que les deux protagonistes viennent de deux espaces géographiques diamétralement opposés ayant des antécédents historiques. La présence de ces deux espaces dans ce récit offre à l'œuvre une valeur d'authenticité et de crédibilité et crée un effet de réel, qui se traduit dans la colonisation de cette terre. En fait, Akli Tadjer, en tant que narrateur-personnage de l'histoire, puise dans son vécu afin de raconter son histoire au lecteur, car il est de nationalité franco-algérienne, et de parents algériens. Mais il a longtemps vécu à Paris. L'Algérie existe souvent dans sa mémoire ; elle fait souvent partie de son univers romanesque.

Pour ainsi dire, La France et l'Algérie dans *Le porteur de cartable* sont deux unités géographiques représentant un espace où se superposent l'histoire et l'Histoire. Autrement dit, on ressent l'imbrication de la réalité et de la fiction dans l'œuvre d'Akli Tadjer, d'autant plus que le personnage-narrateur n'est pas loin de cette réalité.

-Le logement

La vie dans la banlieue française est connue pour le malaise de ses habitants notamment pour les jeunes immigrés et beurs, car avoir un logement confortable, dans ce lieu, comme les Français est quasiment impossible. En effet, l'immeuble ou le logement apparaît en filigrane dans « *Le porteur de cartable* ». Dans ce récit, le narrateur raconte sa vie dans une posture d'écrivain, il nous parle de la relation entre le monde qui l'entoure et lui-même en tant qu'enfant engagé dans la guerre de libération nationale.

Pour évoquer la mémoire de son pays et les souvenirs de sa vie dans les banlieues, il se réfère dans une certaine mesure à l'espace intime où il a vécu et passé son enfance. Ainsi, le lieu joue un rôle fondamental dans l'évocation et la récupération des souvenirs. Ce roman offre une réflexion approfondie sur le vécu du personnage Omar, et par extension, de tous les Algériens à cette époque coloniale.

Cet espace est représenté par le personnage-narrateur comme un espace clos dans lequel il est emprisonné avec son père et sa mère. Toute la famille se plaint de ce lieu : « *...ma femme s'était-il lamenté. Elle me dit tous les jours qu'elle étouffe dans notre deux pièces... Trente-deux mètres carrés, ça ne fait pas grand pour un logement* ». (LPC, p. 11).

Contrairement à la famille Boulawan, les Sanchez obtiennent le logement tant rêvé par Omar et sa mère, car ils sont d'origine française, et ils appartiennent à la France. Une telle réalité est remarquable dès la lecture des premières pages du récit. Le logement est représenté comme un espace de militantisme synonyme d'engagement et de sacrifice, car il s'agit d'un lieu qui sert aux réunions. C'est là où les membres du FLN se réunissent avec la présence du chef Messaoud afin de discuter des sujets patriotiques, notamment de la cause algérienne.

Nous nous apercevons que le narrateur a eu recours au logement pour nourrir la fiction par des espaces réels, qui représentent des réalités de l'époque, où les Moudjahidine trouvent en leurs maisons, les lieux propices pour accomplir leur devoir national. Puisque ce lieu est étroit, il semblerait que la réunion agace le personnage-narrateur Omar, laquelle lui laisse un sentiment de dégoût. Ceci s'explicite en effet dans

l'extrait ci-après : « *-Plus de quatre heures de réunion. On a parlé, parlé, pour dire quoi ? Pas grand –chose. Franchement, je regrette les réunions chez nous* ». (LPC, p. 118).

De plus, ce logement est un espace porteur de risques aussi bien pour le personnage Omar que pour son pays. En effet, le narrateur fait révéler au lecteur que la présence des Pieds-noirs qui possèdent un logement en face de celui de la famille du personnage Omar constitue un danger pour la découverte du réseau. Ceci montre que ces deux espaces s'opposent par la différence des habitants des deux logements.

« Ah, tu as déjà fait connaissance avec eux. A partir de maintenant je t'interdis de leur adresser la parole. ...Notre prochaine réunion de réseau tombe à l'eau.

- Pas question de se retrouver ici avec des espions sur le palier, décide-t-il. Déjà que la vieille Josépha menace de nous dénoncer à la police dès qu'elle ne reçoit pas de nouvelles de son petit-fils Maurice. Des pieds-noirs ! Quelle catastrophe ! » (LPC, p. 47).

Cet espace étroit pousse le plus souvent celui qui en est sujet à puiser dans sa volonté pour trouver une solution, ou une échappatoire. Lorsque cet habitat étroit de quelques mètres carrés est ressenti telle une injustice, il donne naissance à un sentiment de haine et de répugnance à l'égard de son voisin tout à fait comme celui qui a animé Omar tout au long de sa poursuite quotidienne par son voisin.

« Omar, c'est loin d'ici l'école ?

Ah non ! il a eu mon logement. [...] J'étouffe dans ...leur logement. Je ramasse mon quart de beurre avant de fuir et je salue ses parents. Sa mère qui a refermé sa bouche fixe une mouche sur le plafond écaillé. Elle est plus blanche que la femme en noir qui pleurerait sans sanglot. On la dirait un peu morte, elle aussi.

- En me raccompagnant Raphaël veut me faire visiter son logement. Je refuse en prétextant que Yéma m'attend. J'ai des bouffes de haine qui me brûlent partout et ma main est raide comme du bois, s'il insiste, je le tue ». (LPC, p. 41).

En plus de la haine à son voisin, Omar, le personnage-narrateur se sent enfermé dans ce logement, ce qui le pousse à rester tout le temps dehors.

« C'est à cause du logement que tu me détestes.

Cette affaire me pèse trop sur l'estomac. Il faut que ça sorte un instant. Rien à faire : ça monte, ça monte. Je ne peux plus rien retenir. Tout gicle d'un jet.

-Oui ! Oui ! Oui ! ...

*-Ce n'est pas parce que je suis pied-noir ?
-Bien sûr que non, Raphael .Si tu étais cul-de – jatte je t'en vaudrais autant...C'est le logement qui ne passe pas.
Mais je te jure qu'il pue a mort. Tu n'y tiendrais pas une heure. C'est pour ça que je suis tout le temps dehors »LPC.p.90).*

Dans *Le porteur de cartable* le logement joue un rôle fondamental dans l'union des individus. On peut ainsi dire que la maison est, par essence, ambivalente : elle est un lieu intime mais aussi un lieu social ; elle représente également un groupe social élémentaire dont elle s'avère indissociable : la famille. Le choix de ce lieu dans ce récit par Akli Tadjer peut avoir plusieurs raisons dans lesquelles se reflètent des aspects symboliques.

Dans un cadre fictionnel, Akli Tadjer retrace sa vie pendant la période coloniale où les immigrés en France souffrent de la double identité et du problème de l'intégration. En effet, parallèlement à la grande Histoire, il y a les destinées des personnages notamment leurs sentiments bien décrits par le narrateur Omar. Il décrit également la situation des Pieds-noirs, qui vivent dans l'entre-deux et qui subissent le même sort que leurs analogues algériens. En fait, le choix d'un appartement étroit exprime la misère et le malheur des Algériens notamment les immigrés à cette époque, à la différence des Pieds-noirs, qui se réjouissaient de tous les moyens sociaux.

Cet espace fictionnel exprime la réalité et le problème de l'époque dans l'Histoire algérienne. Il témoigne ainsi de la vie d'Omar, le personnage-narrateur du récit. Celui-ci s'interroge sur le comportement de marginalisation de la part du gérant de l'immeuble qui a négligé la famille d'Omar Boulawane en favorisant celle des Pieds-noirs. Le narrateur s'interroge également sur sa relation avec l'autre et son vécu dans un pays d'accueil, dans le but de trouver son identité et son origine.

« Ils viennent de chez nous. Ce sont des pieds-noirs. Des rapatriés comme ils disent ici. Pourquoi le gérant leur a donné le logement alors que nous, on le lui a demandé depuis si longtemps ?

-Peut-être parce qu'ils sont Français. De vrais Français, eux.

-Mais nous on est quoi si on est pas de vrais Français ? ».(LPC.p.44).

II. L'espace de marginalité et d'exclusion dans *La Maison familiale*

En lisant *Alphonse*, nous pouvons découvrir que l'auteur Akli Tadjer y évoque la vie des immigrés en France dans la capitale parisienne. Cet espace représenterait pour le narrateur, les séquelles de la guerre d'Algérie, que l'on retrouve, à maintes reprises dans le roman.

L'espace convoqué, dans ce récit est individuel, car il concerne le narrateur et son lieu de naissance. Pour ainsi dire, Paris représente pour l'auteur, un lieu de son enfance. L'Algérie est son pays d'origine, qui ne cesse de réévoquer dans ses récits. Ces deux espaces font partie, à la fois, de la mémoire individuelle et la mémoire collective, et s'inscrivent deux dans une dynamique de repères identitaires pour le narrateur, vu qu'il est dans l'entre-deux. Ainsi l'espace se décrit de la France vers l'Algérie, il a pour cadre la ville de Paris. Nous avons à cet effet, une sorte d'éclatement de l'espace référentiel vers l'étranger. En effet, Mohamed décrit l'état d'âme de sa mère vis-à-vis de ces deux espaces. Il montre son enfermement et son dégoût de vivre dans un espace fermé :

C'est ma mère. Elle est mal ma virée... Ça fait des mois qu'elle me bassine avec son déménagement définitif pour l'Algérie. Des mois qu'elle rabâche qu'elle veut mourir au bled, être enterré près de mon père. Maintenant qu'elle va rendre les clés de l'appartement de la rue Tiquetonne, elle s'excite, donne de la voix pour cacher son angoisse. Elle a quand même vécu cinquante ans dans ce deux-pièces cuisine. Cinquante ans, toute sa vie presque. Elle était arrivée à Paris à l'âge de seize ans . ». (APH, p. 103-104).

L'Algérie et la France sont deux espaces représentatifs d'une réalité historique qui hantent l'auteur Akli Tadjer. En effet, ces espaces sont représentés comme des lieux de conflit entre les deux camps et les deux familles. Si le père du personnage Mohamed défend l'Algérie. Son oncle Salah, lui, était pour la France. C'est ce qui a déclenché une querelle entre les deux personnages. Il s'agit en effet d'un microcosme de la guerre d'Algérie. Le narrateur Alphonse-Mohamed témoigne à ce sujet :

« ..., mon oncle .Gros sur le cœur même. Il s'était brouillé avec mon père, rapport à la guerre d'Algérie. Lui était du côté des Français. Ça faisait une éternité qu'il vivait dans le nord de la France. Le nord de l'Afrique, il comptait plus y retourner, même pas les pieds devant. Ça faisait un bail et des beaux qu'il en avait plus rêvé de son pays natal. Mon père, lui, c'était le contraire, l'Algérie, il voulait pas l'abandonner » (APH, p. 77).

Paris est l'espace qui évoqué plusieurs fois par la voix du narrateur - personnage de l'histoire. Pour Alphonse, le narrateur, il s'agit d'un lieu de souffrance pour les personnes immigrées, souvent marginalisées et mal vues par la société d'accueil. Du fait de la guerre et des conflits idéologiques, les étrangers deviennent les premières cibles de la discrimination et de la ségrégation (thèmes à développer dans la deuxième partie) dans ce lieu.

Paris est un espace de fiction et de réalité où évolue le protagoniste Mohamed. Il fait partie de l'univers romanesque et de l'univers social. L'évocation de ce lieu dans *Alphonse* montre son importance dans l'histoire et la mémoire algérienne, ainsi que dans la littérature francophone. Le personnage-narrateur Alphonse décrit la réaction des Français après son arrivée à Paris. Dans ce lieu, les immigrés ont subi toutes sortes de discrimination et de ségrégation : « *Déjà. Depuis ce temps –là mère trouve que Paris c'est plus Paris, que la vie c'est plus une vie, qu'elle est pressée de mourir dans son pays. (APH, p. 105).*

-La maison familiale dans *Alphonse* : Espace de malheur

Un autre espace servant à mettre en avant le caractère vraisemblable dans *Alphonse* est celui de la maison familiale, où le narrateur passe ses vacances avec sa famille chrétienne. Cette maison, dans le roman d'Akli Tadjer, possède une forte valeur symbolique. Elle constitue un espace central, car elle reflète à la fois l'identité du personnage Mohamed/Alphonse, sa mémoire, ainsi que son rapport à l'assimilation et à la marginalité. Dans ce roman, Akli Tadjer utilise l'espace domestique pour illustrer la situation complexe d'un personnage issu de l'immigration. Cette maison, tout comme les banlieues évoquées dans le récit, rappelle la marginalité du héros et son sentiment d'exclusion. En effet, lorsque Mohamed séjourne chez sa famille française, il ressent à la fois la nostalgie du passé et la distance culturelle qui le sépare d'eux : il n'est plus vraiment chez lui.

Le racisme vécu dans la société française s'invite jusque dans l'intimité du foyer, transformant le lieu de son oncle en espace de tension et d'incompréhension. Mohamed devient peu à peu le « porte-malheur » de la maison, celui dont la présence dérange l'équilibre familial.

Cet espace met ainsi en lumière le conflit entre l'assimilation forcée, symbolisée par sa cousine Juliette, et l'appartenance à ses origines, entre la honte et la fierté d'être différent. En affrontant ce passé traumatique, Mohamed-Alphonse comprend que la véritable réconciliation ne se trouve ni dans le rejet de ses origines, ni dans l'oubli, mais dans l'acceptation de sa double identité, celle d'un être partagé entre deux cultures et deux noms : Mohamed et Alphonse. Le narrateur, à travers son récit, présente au lecteur le malaise qu'il ressent au sein de cette famille française. Il décrit avec souffrance la misère affective et morale dans laquelle il vit et le racisme silencieux auquel il assiste dans cette maison. Il déclare ainsi :

« C'était de ma faute tout ce malheur qui s'abattait sur sa famille depuis mon arrivée. Ca avait commencé par Edourd et ses parties génitales, il y avait Rolande et ses enfants déjà tout grands qui voulaient s'incruster chez elle et ça se terminaient par les chiens mot-nès... Vivement qu'il dégage dans son gourbi, ce porte poisse ! » (APH, p. 160).

Ce lieu est le symbole d'une rencontre entre la religion chrétienne et la religion musulmane. Les immigrés, lorsqu'ils résident chez des Français, sont souvent confrontés à d'autres croyances et à d'autres pratiques religieuses. Lorsque Mohamed-Alphonse se trouve dans la maison de son oncle Salah, il n'a pas le choix : il est placé face à un crucifix, symbole fort de la foi chrétienne. Malgré ce contexte, il choisit de prier à cœur ouvert, fidèle à sa religion musulmane :

« Dans la chambre, il y avait deux lits. Celui de Charles et un petit lit de camp : le mien. J'avais fait ma prière : Allahou Akbar !ashadou an lailalha !...comme à la maison devant un Jésus accroché au-dessus du lit de Charles. C'était la première fois que je priais devant un crucifix. »p.42

II.3 -Paris/Algérie dans *Il était une fois peut-être pas*

Dans le roman *Il était une fois peut-être pas*, l'évocation de l'espace est largement emblématique ; il contribue, par excellence, à la réécriture de l'Histoire et montre la réalité de l'époque coloniale. La lecture de ce roman nous permet de rendre compte de plusieurs lieux significatifs appartenant à l'imaginaire collectif, qui inscrivent le roman dans un cadre historique et dans une vérité vécue. En effet, *Il était une fois peut-être pas* est le récit par lequel Akli Tadjer se remémore son passé et celui de son pays, notamment l'Histoire de l'Algérie pendant la présence coloniale en Algérie. Il y décrit avec précision les espaces dans lesquels évoluent ses personnages, en évoquant des

espaces réels tout en les intégrant à un univers imaginaire. Ainsi, l'Algérie et la France apparaissent comme deux lieux essentiels du roman. Ils représentent à la fois l'univers de l'auteur et la dualité historique entre le pays colonisé et le pays colonisateur.

À la manière des deux autres romans d'Akli Tadjer, *Le Porteur de cartable* et *Alphonse, Il était une fois, peut-être pas* évoque les espaces de l'Algérie et de la France. Les événements se déroulent entre ces deux territoires, révélant les liens complexes entre les deux communautés. L'auteur souligne ainsi les traces du passé colonial, comme en témoigne cette phrase du narrateur Mohamed : « *Nous étions le 5 juillet 1962, date de l'indépendance algérienne* ». (IEFPP, p. 204).

Dans ce roman, le narrateur-personnage a essayé de montrer le lieu de sa naissance. Bien que Paris demeure un espace de colonisateur, portant des traces historiques pour tous les Algériens, ainsi que pour tous les autres pays anciennement colonisés. Comme le narrateur, Akli Tadjer est né à Paris, le protagoniste Mohamed le décrit comme un espace auquel il appartient. En effet, dans ce lieu, Mohamed se sent chez lui, et il est fier comme s'il était un Français de souche. Pour sa part, le narrateur Mohamed exprime son sentiment d'appartenance et son attachement à la terre française. Il affirme à ce propos :

« *Ça m'a fait chaud au cœur d'entendre le gus que j'étais chez moi à Paris et même davantage, encore. Ça m'a bouleversé parce que depuis quarante-deux ans que je vivais ici personne jusqu'à ce soir ne l'avait remarqué. Je me sentais parisien jusqu'au bout des ongles. J'y étais né par accident et je ne m'imaginais pas d'ailleurs, ailleurs qu'à Paris* ». (IEFPP, p. 222).

De plus, la capitale française, Paris, est décrite par le protagoniste comme un espace d'évasion pour oublier les mauvais souvenirs. « *Je lui ai décrit Paris, ses délices et ses pièges* ». P223. Ce lieu fait référence aux événements réels qu'a endurés l'Algérie pendant la période coloniale. Il s'agit d'un espace appartenant au colonisateur et clairement revendiqué par le narrateur Mohamed

-Espace de chaos et de souvenirs tragiques :

Dans *Il était une fois peut-être pas*, l'Algérie est représentative des souvenirs tragiques pour l'écrivain Akli Tadjer. Cet espace domine le roman dans la mesure où l'auteur exprime ses sentiments de douleur et de souffrance pour ce pays.

En effet, l'évocation de l'Algérie dans cette œuvre avec, en arrière-plan, l'Histoire avec un grand « H » joue un rôle important dans la réécriture de l'Histoire chez Akli Tadjer. Ainsi, cette description spatiale sert le projet historique de l'œuvre, dans la mesure où l'auteur s'est peut-être documenté pour pouvoir peindre un tableau aussi réaliste et authentique que possible.

Pour ainsi dire, Akli Tadjer raconte comment la société algérienne avait basculé dans la barbarie. Pour sa part, le lecteur se rend compte de quelque chose de grave, qui a eu lieu, et qui a réellement impacté sur la subjectivité de l'écrivain, à savoir le social et l'imaginaire collectif. C'est le cas pour la période de la guerre en Algérie ou encore celle de la colonisation. Celle-ci est omniprésente dans l'œuvre d'Akli Tadjer notamment dans *Il était une fois peut être pas* qui apparaît comme un roman, plein d'horreurs et d'événements tragiques comme le montre le passage ci-après. « *L'Algérie était de nouveau plongée dans le chaos et l'effroi. Il ne se passait pas un matin sans qu'on annonce un autre drame. Cinquante morts par-ci, quatre-vingts par-là, autant ailleurs* » (IEFPP, p. 22).

Il convient de signaler que l'auteur est hanté par des souvenirs traumatiques et horribles des atrocités qui l'ont poussé à fuir l'Algérie. Ces images sont gravées très profondément dans sa mémoire. Cette réalité est ancrée dans la mémoire collective et que, grâce à cette réécriture, le lecteur se remémore le temps passé et l'Histoire qui concerne son pays, l'Algérie.

« - Et l'Algérie, ça fait combien du temps que tu n'y pas retourné ? Ça fait dix-neuf ans. C'était pour l'enterrement de mon père. - Ça ne te manque pas ? J'ai fait oui, puis, aussitôt la nausée m'est remontée au bord des lèvres et j'ai fait non de la tête. - C'est oui ou c'est non ? Je n'avais pas envie de parler de l'Algérie, la dans ce square, avec lui. Avec personne. Il était temps de retourner chez Magik-Sky. Vraiment j'étais pressé d'aller travailler. Me changer les idées parce que j'avais toujours les deux Irakiens en travers de la gorge. L'atelier c'était le tombeau dans lequel je m'exilais pour fuir mes fantômes d'Algérie » (IEPP, p. 26)

-Elkseur : « Bouzoulem » : Espace de misère et de pauvreté.

Dans ce récit, Tadjer se déplace vers la Kabylie, et précisément à *El Kseur, Bouzoulem*. En effet, Akli l'auteur est d'origine kabyle : « *Je suis kabyle, ma famille est originaire de*

la petite Kabylie, El Kseur. » Son évocation de cet espace donne à son texte une part d'authenticité et de crédibilité, d'autant plus qu'il est d'origine *kabyle*, de la Kabylie. En s'inspirant de Mouloud Feraoun, la Kabylie est décrite dans le roman comme un espace de pauvreté et de misère. La vie à *Bouzoulem* était dure, et les gens ne trouvaient pas de quoi manger. Le narrateur décrit comment la colonisation française, et tout ce qui s'en est suivi, *ont causé* une misère extrême et une grande pauvreté chez les habitants de cette région. Il raconte comment Awa, la faiseuse d'éventails et femme de *Hussein Dey*, se trouvait dans une situation lamentable avant de s'unir à *ce dernier*, et qu'elle vivait dans un espace encore plus misérable avec ses sœurs. Awa cherche par tous les moyens à subvenir aux besoins de ses enfants. Mohamed affirme à ce propos :

« Awa avait juré qu'à son retour, aucune de ses sœurs ne mendierait sur les routes d'El Kseur. – C'est ça. À travers de longues journées passées à travers des plaines arides, des oueds asséchés, après de longues journées à cahoter sur des routes pleines de bosses et de cailloux, après de longues nuits à dormir à la belle étoile ». (IEFPP, p. 28).

De plus, ce lieu est représenté par Tadjer comme un espace d'atrocités et de sauvagerie, d'autant plus qu'Awa retourne dans son village natal, aussi pauvre qu'avant : *« Mais elle en avait déduit qu'elle devait être tout juste enceinte, car elle allait d'un pas alerte sur un chemin de pierres bordé de figuiers de barbarie et d'oliviers centenaires ».* (IEFPP, p. 73).

Le narrateur Mohamed fait découvrir ce village à travers ses rues, ses quartiers et ses constructions. Par le biais de la narration et de la description, il représente cet espace tel qu'il est décrit dans sa réalité, pour que le lecteur *puisse visualiser* facilement cet espace, qui existe réellement, *a priori*, dans son imaginaire. La fiction explore ce lieu à dimension réelle, qui constitue un espace emblématique de l'histoire algérienne.

« À l'époque, Bouzoulem, c'était quatre gourbis en torchis accrochés à une montagne infestée de scorpions, de chacals et d'autres bestioles bien plus effrayantes. Il n'y a que deux saisons dans ce pays : l'hiver et l'été. L'hiver, on y meurt de froid. L'été, on y meurt de chaleur ». (IEFPP, p. 26).

Beni Amar : un microcosme du crime originel et de la mémoire collective

Akli Tadjer évoque un autre espace de la Kabylie appelé « Beni Amar ». Il s'agit d'un espace fictionnel, et l'auteur refuse de donner le nom exact de cette région kabyle,

sans doute par souci de confidentialité. Ce lieu est évoqué à plusieurs reprises dans *Il était une fois peut-être pas* par le narrateur Mohamed. Ce lieu se situe dans le Djurdjura et constitue, à lui seul, un espace crucial du récit. Tadjer y transpose, au fil des pages, certaines images tragiques de l'Histoire algérienne.

Beni Amar peut être décrit par Mohamed comme un espace emblématique renvoyant à la Kabylie, notamment à El Kseur et aux régions voisines qui ont subi les horreurs de la colonisation et des années de braise. Dans un cadre fictionnel, Tadjer évoque des faits réels tels qu'il les a perçus durant son séjour en Kabylie : *Et puis, il y avait un imam pour mener la cérémonie. Au premier coup d'œil il semblait être le croisement d'un Khomeiny pour sa barbe blanche et de La Callas pour la voix haut perchée qu'il avait.* » (IEFPP, p. 220)

Par cette image, Tadjer met en scène un rituel funéraire où se mêlent dérision, fiction et réalité. L'allusion à « Khomeiny » dépasse la simple description physique : elle devient une métaphore de la guerre fratricide, de la radicalisation et des blessures mémorielles qui traversent la société. Ainsi, Beni Amar apparaît comme un microcosme du crime originel et de la mémoire collective, symbole des divisions internes et des douleurs refoulées de l'Algérie postcoloniale. Ce village est représenté dans le récit comme un lieu où les habitants ont subi la cruauté, la violence et la barbarie. À travers la voix du narrateur Mohamed, Tadjer dévoile une autre image de l'Algérie, et plus particulièrement de la Kabylie des années 1990, une région déchirée par les massacres.

« J'avais quinze ans et je fanfaronnais entre mes parents. Dans le fond de la boîte, il y avait une page de journal en décomposition avancée. (...) Le titre m'a claqué à la figure : Massacre à Beni Amar, 120 morts. (...) J'ai filé sous la douche comme pour me laver de ces lambeaux de terreur qui me collaient encore à la peau. (...) Le titre du journal me hantait toujours : Beni Amar, 120 morts ». (IEFPP, p. 158-159).

À travers son récit, Akli Tadjer fait de Beni Amar un microcosme du crime originel, un espace où se rejoue la faute fondatrice de l'humanité. Le meurtre de Simon par Adem n'est pas un simple drame familial : il incarne la réactivation symbolique du mythe de *Caïn et Abel*, celui du frère assassinant son semblable. Le village devient ainsi le théâtre d'un crime fratricide collectif où les hommes, issus d'une même terre, se tuent et deviennent incapables de vivre dans la différence : « *Simon-Adem engagés*

dans une lutte fratricides à cause du décret Crémieux, décret qui avait semé humiliation, frustration et un beau bordel dans toute l'Algérie ». (IEFPP, p. 90). Par ce parallèle mythique, Tadjer fait de la Kabylie un lieu universel de la déchirure humaine, un espace où se croisent mémoire, culpabilité et perte du lien fraternel. Beni Amar représente le point de rencontre entre la tragédie intime et la tragédie collective. Mohamed invite ensuite son lecteur à découvrir le destin de Myriam, la fille adoptive, rescapée d'un massacre dont ses frères et sœurs ont été victimes. Par son histoire, Tadjer mêle la grande Histoire à l'histoire individuelle, la fiction à la mémoire :

«J'ai entendu des petits chuintements et des sifflements que je n'avais jamais entendus auparavant. Et je les ai vus dévaler la montagne. Ils étaient en treillis, enturbannés, le fusil à la main, le coutelas à la ceinture. Ils encerclaient Beni Amar. (...) Seul le bébé en avait réchappé. Voilà, ton histoire, notre histoire.» (IEFPP, p. 226).

Cette histoire tragique montre que le crime originel se réactive, s'inscrivant dans le cycle de la violence humaine. Le village devient le symbole d'une terre maudite, témoin de la perte de toute innocence. Pour le narrateur Mohamed, Beni Amar demeure le lieu du retour aux origines : *« Pour l'enterrement de mon père »* (IEFPP, p. 198). L'arrivée dans ce village n'est pas fortuite : il s'agit d'un retour vers la terre du père et vers la mémoire des ancêtres. Le narrateur cherche à réconcilier la mémoire familiale et la mémoire collective, comme si le deuil individuel pouvait apaiser la douleur collective.

Pour Myriam, en revanche, ce village incarne la transmission de la blessure, la filiation brisée. Tadjer ne se limite pas à une tragédie personnelle : il fait de cette région une métaphore de l'Algérie contemporaine, ravagée par l'horreur et la haine fratricide. Le lecteur peut y découvrir une allusion à la décennie noire, période durant laquelle les groupes armés ont semé la terreur dans les montagnes kabyles. La géographie du village Beni Amar, enclavée et montagneuse, renforce cette lecture politique.

Tadjer représente ainsi un espace où se croisent la mémoire, la foi et la violence. L'histoire de Beni Amar incarne celle d'un pays qui peine à se relever de ses blessures. En dernière instance, Beni Amar est un espace réel et allégorique : réel, parce qu'il renvoie à la Kabylie et à ses drames historiques ; allégorique, car il devient le théâtre symbolique du crime originel, où la fraternité se transforme en haine. Tadjer, en inscrivant ce village dans son œuvre, rappelle que l'écriture peut redonner sens à la douleur. En

réactivant le mythe de Caïn et Abel, il montre que le mal n'est pas seulement historique, mais profondément humain. Ainsi, à travers Beni Amar, le roman d'Akli Tadjer fait coexister la mémoire individuelle, la mémoire collective et la mémoire mythique.

Ainsi, au cours de l'analyse de l'espace dans *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut-être pas* de l'auteur Akli Tadjer, nous avons essayé de nous pencher sur les principaux lieux où se déroulent les récits tels qu'ils sont décrits et explicités par l'auteur. D'une part, nous pensons que l'auteur, à travers ces récits dont les événements sont très passionnants, a réussi, grâce à son recours aux espaces, à instaurer l'expression d'un imaginaire collectif et à mettre en lumière les fondements de l'illusion du réel dans ces derniers.

Au terme de notre analyse, nous espérons avoir répondu à la problématique posée au début de la première partie et avoir proposé une lecture analytique des œuvres choisies. Cette étude nous a permis de montrer que les trois romans étudiés s'appuient sur des réalités historiques où la réalité et la fiction évoluent ensemble et parfois se croisent.

L'étude du paratexte montre que ces romans contiennent des éléments iconiques et titrologiques qui instaurent un *effet de réel*. Certains indices périphériques témoignent du fait que l'œuvre d'Akli Tadjer n'est jamais anodine. L'écrivain mobilise des éléments hors texte pour offrir à ses récits une dimension authentique, à la fois implicite et explicite, reflétant la réalité algérienne et sa propre perception d'écrivain. Ainsi, la fiction narrative, à travers le recours au paratexte, peut être perçue comme un procédé d'explication permettant de mieux interpréter le monde.

L'analyse de la narration montre, par ailleurs, que l'auteur-témoin se positionne implicitement dans ces récits, prenant en charge la narration. Il s'agit de romans autobiographiques où les personnages-narrateurs relatent l'Histoire de l'Algérie dans un cadre fictionnel intimement lié à l'univers auctorial. D'ailleurs, le personnage entretient un rapport clair avec lui-même, ce qui donne aux récits une dimension autobiographique et renforce leur ancrage dans des faits crédibles. La focalisation y est souvent interne, bien que l'on trouve parfois une « focalisation zéro », permettant au lecteur de comprendre les pensées, les souvenirs et les aspirations des personnages. Cela participe à renforcer l'illusion réaliste des récits.

Ainsi, *Le porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas* et *Alphonse* sont des romans rédigés à la première personne du singulier, où les narrateurs sont à la fois les personnages centraux, décrivant et interprétant le monde qui les entoure. Nous soulignons que la trame narrative repose sur des personnages vraisemblables et référentiels tels que Omar (le petit Ben Bella) dans *Le porteur de cartable*, Hussein Dey, Bakri et Charles X dans *Il était une fois peut-être pas*.

De même, dans *Alphonse*, le personnage de Mohamed renvoie à un prénom universellement chargé de sens. Ces protagonistes permettent au lecteur de s'impliquer dans un univers réaliste et de confronter leur propre parcours de vie à ceux mis en avant dans les romans étudiés .

Ajoutons que ces personnages évoluent dans des espaces référentiels identifiables, tels que la France et l'Algérie, deux pays historiquement liés par un même conflit, et inscrits dans un cadre temporel convenablement choisi. Le cadre spatio-temporel est ainsi caractérisé par une transparence narrative illustrant clairement la compréhension de l'Histoire et de la fiction.

L'articulation de la réalité et de la fiction permet alors de raconter des faits historiques de l'Algérie, couvrant la période coloniale, postcoloniale et post-indépendante, tout en mettant en place l'enjeu de la fiction dans la réécriture de l'Histoire.

Nous avons également constaté que l'emploi de procédés narratifs, notamment les anachronies, organise le récit en introduisant une discontinuité temporelle. Les retours en arrière (analepses) sont fréquents, contribuant à permettre au narrateur adulte de réinterpréter son passé et d'expliquer des événements que l'enfant-narrateur-personnage ne pouvait comprendre à l'époque.

Ce retour rétrospectif produit ainsi une double temporalité, mêlant souvenirs personnels et mémoire historique. Tadjer use également de la prolepse pour anticiper l'avenir des personnages, créant ainsi une oscillation temporelle entre le passé et le présent. Cette approche devient un instrument principal de l'écriture d'Akli Tadjer, renforçant l'articulation entre la réalité et la fiction.

En définitive, *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut-être pas* proposent, par leur écriture, un assemblage perpétuel d'éléments de fiction et de réalité. Akli Tadjer s'attache à faire coexister le factuel et le fictionnel pour mettre en avant l'Histoire algérienne, fusionnant ainsi les différentes perspectives de la narration : *paratexte, focalisation, personnages et cadre spatio-temporel*.

DEUXIEME PARTIE
Réécriture de l'Histoire entre réalité et fiction

Introduction

Dans cette partie, qui s'intitule « Mémoire, Histoire, témoignage : frontières de la réalité », nous envisageons d'étudier la réécriture de l'Histoire, la mémoire et les témoignages des personnages-narrateurs dans l'œuvre d'Akli Tadjer. Notre objectif est de mettre en avant l'imbrication de la réalité et de la fiction à travers le témoignage des personnages. C'est-à-dire que l'histoire relatée porte sur le rapport entre le témoignage, d'une part, et la fiction, d'autre part.

L'une des préoccupations de notre analyse consiste à identifier les limites de la fiction, à partir notamment des notions de « vrai » et de « vraisemblable ». Nous tentons d'identifier certains facteurs et représentations de la vérité à partir de l'analyse des récits d'Akli Tadjer, afin de voir, entre autres, si celle-ci se confond entièrement avec l'effet de réel.

Étant donné que les facteurs de la fiction et de la réalité ne sont pas dévoilés explicitement dans les romans étudiés, nous chercherons à dégager les frontières qui les séparent dans les récits, à partir des traces qu'elles laissent. D'une part, nous essayerons d'identifier la fiction et sa relation à la grande Histoire. D'autre part, nous montrerons que l'articulation de la réalité et de la fiction est illustrée par de nombreux éléments qui affectent la vision de l'écrivain et qui permettent de mettre en lumière une vérité représentée de manière esthétique et littéraire.

Afin de montrer comment Akli Tadjer a pu imbriquer l'être individuel et factuel dans toute sa splendeur, nous allons nous focaliser, comme le présente l'intitulé du thème de notre thèse, sur les indices d'une vérité personnelle représentée grâce aux souvenirs et à la réflexion de notre écrivain et d'une réalité sociale pendant la période coloniale. Cela nous permet de formuler notre problématique comme suit :

Comment se présente la réécriture de cette vérité par un écrivain qui a su se souvenir et imaginer un passé pour la reconstruire et écrire un récit historique qui lie l'esthétique du vrai et du réel ? Pour reprendre les propos de Roland Barthes, quel est l'enjeu de *l'effet de réel* dans cette réécriture ? S'agit-il véritablement d'un roman historique ?

Comment se présente la réécriture de cette vérité par un auteur qui a su se souvenir et imaginer un passé pour la reconstruire et écrire un roman historique qui lie l'esthétique du vrai et du réel ?

Ainsi, nous supposons que la réécriture de l'Histoire, dans l'œuvre d'Akli Tadjer se manifeste grâce à des éléments fictionnels sélectionnés par l'auteur. Il raconte des moments importants de son vécu en s'appuyant sur des témoins créés par lui-même. Son œuvre pourrait être une « autofiction », écrite pour se raconter et évoquer des vérités historiques liées à l'Algérie et à la France. Cependant, cette vérité peut subir certains changements souvent générés par la subjectivité, l'idéologie et la politique. Cette reconstruction de l'Histoire peut être aussi un devoir de mémoire et une préservation de celle-ci contre l'oubli. Pour mener à bien notre analyse, nous nous appuyons sur une méthode analytique en utilisant les approches suivantes :

L'approche autobiographique : Nous précéderons à l'analyse autobiographique de l'écrivain pour dégager les marques de la fiction qui semblent similaires au vécu de Tadjer. D'une part, nous tenterons de déterminer son identité, de voir si le « je » est le responsable de l'énonciation et de démontrer que ce même « je » concerne la vérité de l'écrivain. D'autre part, nous allons vérifier si les récits d'Akli Tadjer sont autofictionnels et que cette autofiction participe à la modification des vérités représentées par l'auteur.

Notre travail fait aussi appel à une approche sociocritique (dans la perspective de Claude Duchet). Cette approche nous permettra de concevoir le récit littéraire comme une création de l'imaginaire social que l'auteur tente de mettre en lumière en se référant à certains événements et faits tirés de la société dans laquelle il vit. De plus, afin de toucher un large lectorat et de simplifier la compréhension du message dans l'œuvre d'Akli Tadjer, il est nécessaire de prendre en considération le contexte socio-politique des époques au cours desquelles l'écrivain crée ses récits.

L'approche psychologique : Elle se base sur la subjectivité de Tadjer et sur le comportement des protagonistes des récits. Cette approche nous permettra d'identifier l'état psychologique des personnages-narrateurs, la posture de l'écrivain-narrateur par rapport aux événements racontés. Cette partie sera divisée en trois chapitres :

Le premier chapitre, intitulé « *Réécriture de l'Histoire : Entre témoignage et fiction* », sera consacré à la reconstitution du sens dans une Histoire au nom d'une expérience réelle et des procédés fictionnels, afin de voir sous quelle forme se manifeste la réalité évoquée par les personnages-narrateurs et témoins dans *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut être pas*.

Le deuxième chapitre, intitulé « *Manipulation de la mémoire et procédés de subjectivation* », sera consacré à l'analyse des procédés liés aux réactions des personnages dans l'œuvre d'Akli Tadjer. Nous montrerons l'impact de l'imagination et des souvenirs sur la vérité historique, ainsi que les dimensions psychologiques des personnages qui accompagnent les événements évoqués. Dans notre travail, nous nous appuyons sur la pensée de Paul Ricœur, en ce qui concerne la reconstruction de l'Histoire, de la fidélité de la mémoire à la visée véridique de l'Histoire en passant par des témoignages. Nous montrerons également l'influence de la mémoire et de l'imagination sur les faits avérés. Ensuite, nous nous pencherons sur la recherche du style et surtout à l'esthétisation en littérature, à savoir le discours employé par les narrateurs-témoins dans notre corpus. Nous montrerons comment les protagonistes procèdent au dialogue lors de la narration des faits historiques.

Le troisième chapitre, intitulé « *Discours de la guerre : une vision chaotique du monde* ». Ce chapitre sera consacré aux images employées par les personnages-témoins dans leur évocation de la guerre d'Algérie. Nous tenterons de dégager les représentations de la guerre dans *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut être pas* d'Akli Tadjer. Nous prouverons que ces romans illustrent une véritable production esthétique du monde. De plus, nous montrerons comment l'imbrication de la réalité et de la fiction permet à l'écrivain de reconstituer la réalité de la guerre en utilisant des procédés et des stratégies de déformation du réel. Dans cette perspective, nous démontrerons qu'en racontant l'indicible, Akli Tadjer ne cache pas son « désir » de reconstituer le réel, de le transformer en œuvre de fiction afin d'en faire un outil de vraisemblable.

PREMIER CHAPITRE :

Une réalité historique entre Devoir de mémoire et
Réécriture de l'Histoire

Nous allons, dans ce chapitre, mettre en avant le croisement de la grande Histoire et d' une œuvre de fiction au nom d'une expérience personnelle et réelle. Nous allons ensuite souligner les procédés fictionnels employés par l'auteur-personnage afin de voir sous quelle forme se présente la vérité évoquée par les narrateurs-témoins dans *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut être pas*.

Cette étude nous permettra également de montrer le rôle du témoignage dans la reconstruction du sens ainsi que l'impact des procédés de subjectivation sur l'authenticité de l'histoire évoquée par Akli Tadjer. Nous dirons que les romans de notre étude oscillent entre réalité et fiction : leur référent est souvent la réalité, mais aussi la fiction. La première vise un effet de vraisemblance, mais la seconde remet en question cette réalité. Pour ainsi dire, comment Tadjer perçoit-il l'Histoire de son pays ? S'implique-t-il dans son discours ? Celui-ci fait-il partie des documents historiques objectifs ?

I-La Réécriture de l'Histoire :

L'Histoire prétend présenter un récit fidèle du passé. Cependant, de nombreux historiens insistent sur le fait que le roman historique reste limité. Cette limitation peut résulter des témoignages de certains personnages-narrateurs dans leurs récits historiques.⁶⁰

En effet, l'inachèvement représente une caractéristique fondamentale du roman historique, car il est impossible de raconter la totalité d'un événement : « *En aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours complètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages.* ».⁶¹

Le roman historique, de ce fait, connaît de nombreuses frontières ; il est subjectif, car il offre une version singulière du narrateur-auteur qui vise à comprendre certains faits historiques qui font incontestablement partie de sa mémoire et de son identité.

⁶⁰ Note de lecture

⁶¹ VEYNE Paul, (1979), *Comment on écrit l'Histoire*, Paris : Seuil, p.68.

De plus, lorsque l'écrivain se positionne historiquement, en tant que personnage-témoin d'un élément qu'il raconte, il n'est pas toujours fidèle à la vérité historique ou à l'objectivité telles qu'elles sont représentées dans les documents de l'Histoire. Autrement dit, il se montre incapable de raconter l'Histoire de façon complètement objective. Cette incapacité à rendre l'histoire de manière objective remet en question la présence de l'auteur dans ses romans, car son implication dans l'Histoire le pousse à sélectionner certains faits au détriment d'autres ou à les modifier d'une manière particulière.

Nous rappelons que l'enjeu de notre étude est d'identifier les limites qui s'installent entre le roman historique et l'Histoire, et d'explicitier le rapport complexe qui existe entre Histoire et Fiction.

La fiction narrative se définit, en premier lieu, comme un récit. Le roman, dans un sens assez large, se rapporte à la « représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage »⁶². On peut ainsi dire que le roman est une mimésis, c'est-à-dire une représentation de l'action humaine. Le terme mimésis peut être conçu comme une activité dynamique de représentation, élaborée dans un agencement de faits que Ricœur appelle la « mise en intrigue ». Selon ce philosophe, c'est la mimésis qui « instaure la littérarité de l'œuvre littéraire puisque par elle s'ouvre l'Histoire de la fiction.

Le terme « création » indique la tâche intellectuelle relevant de la réflexion et de l'action. Ainsi, un aspect fondamental de la fiction réside dans son apport rationnel, ce que confirme cette approche à travers Philippe Sollers, « *La fiction est la source où s'alimente la connaissance des vérités éternelles* »⁶³

La littérature renvoie à l'imaginaire à travers des romans qui use des références historiques, convoquant des enjeux qui engagent le renvoi au réel et sa remise en récit. Le récit fictionnel présente un monde où se rencontreraient la fiction et la réalité. Il s'agit d' « *un accessoire servant à stimuler l'imagination dans un jeu de faire-semblant.*

⁶² GENETTE, Genette, *Figure II*, Éditions du Seuil. 1969, p. 49

⁶³ SOLLERS, Philippe, *Logique de la fiction*. 2005 .p.24.

*L'essence de la fiction est donc de passer ludiquement pour ce qu'elle n'est pas ».*⁶⁴
WALTON Kendall opère une distinction entre la fiction et le discours référentiel : « *comme une différence d'attitude cognitive : l'un nous invite à imaginer, l'autre nous invite à croire ».*⁶⁵

Il ajoute également que la fiction littéraire est comme : « *toute œuvre dont la fonction est de servir de support dans les jeux de faire-semblant ».* Selon lui, le terme de fiction est substituable avec celui de « *représentation* ». Ainsi, il conçoit qu'une œuvre dont le rôle est de nous faire imaginer est une fiction.

Ainsi, l'écrivain ne se positionne pas clairement dans l'Histoire, mais celle-ci s'impose à lui par des données scientifiques vérifiables. Si l'Historien cherche à objectiver l'Histoire, le romancier, lui, la subjectivise grâce à sa réflexion et son imagination. Cependant, l'écriture de l'Histoire est un discours factuel et un récit sur le passé. Ce mode d'écriture offre un cadre narratif au temps passé. Selon Michel de Certeau :

*« Faire de l'histoire » renvoie à l'écriture. [...] En tant que pratique [...], elle symbolise une société capable de gérer l'espace qu'elle se donne. de substituer à l'obscurité du corps vécu l'énoncé d'un « vouloir savoir » ou d'un « vouloir dominer » le corps, de changer la tradition reçue en texte produit, en somme de se constituer en page blanche qu'elle puisse elle-même écrire »*⁶⁶.

Il ajoute également que la fiction littéraire est comme : « *toute œuvre dont la fonction est de servir de support dans les jeux de faire-semblant ».* Selon lui, le terme de fiction est substituable avec celui de « *représentation* ». Ainsi, il conçoit qu'une œuvre dont le rôle est de nous faire imaginer est une fiction.

Paul Ricœur, quant à lui, met en avant la différence entre les expressions « récit de fiction » et « récit historique » en fonction des attentes des lecteurs. Selon lui, le lecteur entre intentionnellement dans le jeu « comme si c'était passé ». Cependant, le roman

⁶⁴ WALTON, Kendall, 1990. Cité in RYAN, Marie-Laure, le 23/08/2015].

⁶⁵ [Ibid

⁶⁶ Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.p. 12

historique plonge les lecteurs dans un monde où ce qui y est raconté représente des événements réels, ayant pour eux caractère de vérité.

Pour Ricœur, et Veyne, le récit de fiction, par sa trame narrative, présente et invente une histoire de la même manière que le roman historique. Ainsi, la narration constitue le point de rencontre incontournable entre les deux genres. Le récit historique ou l'historiographie vise à faire un récit qui « *intéresse en racontant, comme le roman* ». ⁶⁷

Par ailleurs, le récit fictionnel fonctionne de manière identique au récit historique. Il retrace des événements marquants de la société étudiée et utilise également la mise en intrigue. Si le lecteur du discours fictionnel ne s'interroge pas sur la véracité de ce qui lui est représenté, le lecteur du récit historique, lui, reste attentif et se garde le droit de se douter de la véracité des propos tenus par l'historien.

L'écriture de l'Histoire est un processus interprétatif dans lequel le choix chronologique des événements sélectionnés de manière délibérée propose une interprétation parmi tant d'autres. L'écriture de l'histoire ne peut se faire sans l'usage du langage ; elle est un discours narratif. Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes, il faut les mettre en forme, et l'utilisation des figures de style propres au langage est un moyen de rendre compte du passé.

« la langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire. » ⁴³

Ainsi, le discours fictionnel et le discours historique sont le produit d'un travail d'imagination au sens où ils rendent présent ce qui est absent. Si l'historien évoque un événement passé de manière objective, le romancier opte pour son imagination pour mentir, inventer et mettre en scène des événements imaginaires. Cela signifie que l'Histoire, en tant que récit factuel, ne restitue pas le passé, mais en propose une version globale qui tente de raconter ce qui s'est dit dit autrefois. Ainsi, le trait majeur de la fiction

⁶⁷ PAUL Veyne : *Comment on écrit l'histoire, essai d'épistémologie* Paris, Seuil, 1971, p.22.
Note de lecture

et de la réalité repose sur la manière de représenter la mémoire du narrateur-témoin de l'histoire.

Après la guerre d'Algérie, les œuvres des écrivains issus de l'immigration sont marquées non seulement par un retour vers le passé perdu et mythifié, mais aussi par une Histoire mythifiée de ce passé, notamment à travers l'autofiction et la narration ironique des faits historiques. Il ne s'agit pas de démentir l'existence des événements passés, au contraire, l'écrivain remet en question ce passé afin de raconter la situation actuelle de son pays en questionnant la grande Histoire de l'Algérie coloniale sous l'auspice du pouvoir politique.

A travers l'analyse des œuvres d'Akli Tadjer, nous mettrons en lumière la manière dont l'écrivain procède à réécrire l'histoire de son pays. Il s'adresse également aux lecteurs Algériens et leur proposent de participer à la découverte de la véritable situation socio-politique et économique des pays ex-colonies pour dénoncer le mal et la souffrance qui ont suivi l'indépendance.

Pour cela, il offre aux lecteurs, non seulement des versions différentes des récits évoqués, qui sont à la fois imaginaires et inspirés de grands événements historiques phares, mais il va aussi jusqu'à remettre en cause le déroulement et les conséquences des faits. Ce retrait critique est souvent exprimé à travers la fiction, qui devient une démarche privilégiée pour repenser et interroger l'Histoire.

I.1- Entre Histoire et fiction.

L'histoire et la fiction entretiennent des liens qui méritent d'être réinterrogés, car les frontières censées les séparer sont à la fois accessibles et franchissable. Dans son livre intitulé *Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature et l'histoire*, Pierre Barbéris affirme, à ce sujet, que l'histoire⁶⁸ se crée dans une déontologie de fiabilité au référent, en même temps qu'elle est régie par des principes idéologiques qui lui donnent force et rigueur, mais qui, à l'inverse, la rendent également incapable d'exprimer les problèmes

⁶⁸ BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature et l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

nouveaux, que la littérature, par son pouvoir de représentation, est seule apte à mettre en récit.

La représentation du passé et de l'Histoire occupe une place fondamentale contribuant à promouvoir un contre-discours sur le passé. Ce discours devient ainsi un espace d'expression privilégié d'une mémoire de l'Histoire coloniale.

La mise en récit des références et des données historiques dans la fiction implique également le statut de la référence. La fiction puise dans les règles du discours historique pour l'interroger ou le contredire. La fiction déploie un contexte spatiotemporel qui expose une nouvelle vision de l'Histoire qui consiste à s'opposer au discours historique à remettre en cause le concept même d'Histoire. Ainsi, comment et pourquoi le récit fictionnel représente-t-il l'Histoire ? Evidemment, cette question se situe au cœur de son rôle face à un récit historique qui se voit ainsi engagé.

Si l'histoire est une science qui se limite à la recherche de la conviction à travers ses notions vraies, ses méthodes et ses démarches rigoureuses, la fiction va à la rencontre de l'établi, à travers une interprétation du non-dit. Elle confère un sens à ce qui peut échapper à la domination de l'Histoire, par son recours à la subversion, ses perceptions et son caractère polyphonique.

Dans l'œuvre d'Akli Tadjer, l'un de ses enjeux semble bien être la réécriture de l'Histoire pour la restituer et inspirer un rapport distinctif au passé. L'Histoire se trouve ainsi au premier plan, non seulement en tant que thème, mais aussi par le biais des protagonistes-témoins. L'évocation de la vie ces derniers est largement caractérisée par le souvenir de l'Histoire coloniale, souvent marquée par l'horreur.

Dans *Le porteur de cartable*, le témoin-narrateur Omar, se sert de la fiction afin de rendre compte des moments difficiles de l'Algérie coloniale. Son témoignage, bien qu'imprégné de fiction, présente au lecteur des événements réels, comme le montre l'extrait suivant :

« Un jour je reviendrai dans la révolution, comme tu dis, et par la grande porte. Tu verras. Place Saint-Michel, deux policiers en tenue s'assoient à côté de nous. Le plus âgé des deux prend ses aises en écartant ses cuisses. Mon Père lui sourit comme il sait si bien le faire et s'excuse d'avoir pris tant de place. Son collègue, un minus, tout maigre, tout moche, déplie France-Soir,

un grand journal d'au moins un mètre carré. En gras, gros, en gris, je lis Alger Attentat Rue d'Isly. 32 morts L'OAS se déchaîne... du carnage où je devine des Nord-Africains déchiquetés sur les Indiens et de pavé brûlant d'Alger » LPC.200-201.

Plus qu'un ordonnancement de « la petite histoire » et de « la grande Histoire » sur des niveaux hétérogènes, c'est à leur croisement qu'on assiste. Les deux histoires deviennent une seule « unité » et « l'une ne peut exister sans l'autre et vice versa ».

Le protagoniste-narrateur, par le biais de la fiction, finit par comprendre qu'il lui est nécessaire de présenter au lecteur un témoignage sur cette phase de l'Histoire de l'Algérie, ce qui lui permettra ainsi de pénétrer, lui aussi, dans le cercle de l'Histoire. La restitution du passé se fait par le biais de la mémoire, mais aussi de la vie de l'auteur qui renforce la présence d'un passé souvent articulé sur le plan thématique. L'intégration des détails et des références historiques se fait par des noms, des dates et des événements clés de la grande Histoire.

La reconstitution du passé s'opère soit à partir d'un souvenir récurrent lié aux choses ou bien aux protagonistes. D'ailleurs, de nombreux événements historiques sont inséparables du réel, comme la guerre de libération et les événements du 17 octobre 1961, qui inscrivent le récit dans une perspective historique et postcoloniale.

Il en va de même dans *Il était une fois peut-être pas*, où le narrateur Mohamed décrit la colonisation française d'Algérie de manière fictionnelle. Même si l'intitulé du texte annonce en amont, qu'il s'agira d'un conte, la fiction sert d'arrière-plan et d'objet esthétique qui met en relief les événements tragiques de l'Histoire algérienne. En effet, le narrateur Mohamed raconte les événements qui auraient eu lieu à l'époque de la colonisation française, depuis son village. Il affirme :

« A la vérité, je ne me suis pas fait prier longtemps pour retrouver les ruelles boueuses d'EI Kseur, On peut même dire que c'était de l'évasion salutaire tant le réel m'emmerdait intensément. On était, donc, au soir du réveillon du Nouvel An 1870. Simon brandis- sait son poignard et menaçait de transpercer Adam s'il continuait d'avancer sur lui. Mais Adam bouffi de rage lui dit : Mieux vaut crever plutôt que d'être moins bien considéré qu'un Juif. Et Adam continua d'avancer Ce sont les Roumis qui font la loi ici ». IEPP.94.

La portée référentielle des récits est essentielle dans une écriture de l'Histoire et une représentation du réel. Ainsi, l'articulation de l'Histoire et de la fiction dans l'œuvre d'Akli Tadjer implique une écriture autofictionnelle où la vie de l'écrivain se croise aux faits historiques. Donc s'agit-il donc de réalité ou de vraisemblance ?

5. Roman autobiographique et/ou autofiction : Le mentir-vrai.

Il est souvent admis que l'écrivain correspond toujours au narrateur et au personnage central de la trame narrative, c'est-à-dire que l'écrivain use, dans une œuvre, du « Je » comme indice autobiographique, dévoilant ainsi son identité réelle.

Le roman autobiographique joue un rôle fondamental dans l'évolution du discours littéraire, car il procure au lectorat la crédibilité et la fiabilité d'une narration qui oscille entre la vie personnelle et les événements de la grande Histoire, même si les informations représentées sont dominées par la subjectivité de l'écrivain. De ce point de vue, l'œuvre est perçue comme un document historique et socioculturel. L'écrivain devient donc un porte-voix de sa société et de la condition humaine. Toutefois, si l'écrivain introduit des éléments de sa vie personnelle dans la narration, les événements évoqués sont-ils vraiment vrais ? L'autofiction est-elle le seul moyen de combiner l'écriture de soi avec la fiction.

Relater sa vie, être le sujet d'un roman et donner au lecteur un pacte de vérité et de sincérité est un acte pratiquement difficile à accomplir. L'écriture de soi implique souvent une distance entre le « moi » qui écrit et celui qui est relaté, c'est une distance entre le temps de la narration et celui de l'histoire narrée, mais aussi un écart distance entre le « moi » passé et le « moi » actuel. L'intervention de la subjectivité, l'oubli et le pronom « je » peuvent produire un récit lacunaire qui déforme la réalité et se rapproche ainsi de fiction. L'autofiction donne plus de liberté à l'écrivain pour se dire, dire l'indicible, extérioriser sans mal les souvenirs refoulés.

Par ailleurs, l'autofiction peut être nécessaire pour vaincre une gêne ou un sentiment d'embarras que peut causer un récit personnel. Dans cette même optique, nous proposons d'étudier les obstacles qui entravent la vérité, la sincérité et l'authenticité au sein de l'écriture autobiographique ainsi que la liberté que confère le recours à la fiction. Notre analyse vise à montrer également le rôle des écritures de soi dans la restructuration d'une vie et comment elles peuvent être libératrices, tant pour l'auteur que pour le lecteur.

Écrire sur soi exige de savoir garder du recul afin de rester objectif, crédible et intéressant pour le lecteur. En tant qu'auteur-narrateur et personnage central de son roman, la tentation est grande pour l'écrivain d'autofiction d'inventer un personnage central sans le modifier. Ainsi, comment Akli Tadjer use-t-il de la fiction pour réinventer sa vie et évoquer des événements vrais de l'histoire algérienne ? S'agit-il d'une écriture autofictionnelle qui frôle le mentir-vrai ?

Le pacte autobiographique de Philippe Lejeune implique la stricte identité entre auteur et narrateur, c'est-à-dire « *un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* ». ⁶⁹ Cependant, l'autofiction, en tant que genre hybride, suppose un croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et un récit fictionnel explorant une expérience vécue par ce dernier. Cette notion, ou ce néologisme, qui a été inventé par Serge Doubrovsky, a connu un grand succès depuis son apparition. En s'inspirant des faits avérés, ce genre a remis en question la pratique traditionnelle de l'autobiographie en mettant en doute sa vérité et sa sincérité.

L'autofiction, tout en utilisant la première personne « je », mêle des caractéristiques autobiographiques à des faits imaginaires. Il devient ainsi difficile de saisir si tout ce qui est relaté dans le roman est bel est bien arrivé à l'auteur. Dans une autofiction, le lecteur est donc confronté à un pacte autobiographique ou à un « point de trahison » si le récit n'est pas un reflet exact de la réalité.

Doubrovsky définit donc l'autofiction comme une « *fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté* » ⁷⁰. En tant que critique, il est conscient que l'écriture autobiographique est une question de reconstruction selon une vision du monde, une idéologie, un système de valeurs. Quels que soient les souvenirs évoqués et leur crédibilité, ils sont triés, expliqués et classés en fonction des outils critiques dont dispose l'écrivain. « *Il suffit de construire le bon système, écrit-il : une vie, ça rentre dedans.* » Et le récit d'enfance est par ailleurs le plus exposé à ce travail de concaténation.

⁶⁹ PHILIPPE, Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 1975.p.19

⁷⁰ SERGE Dobrovsky, *Fils, Quatrième de couverture*. 1977

« Les mots sont un récit d'enfance. Le malheur, un récit d'enfance est impossible. Il est toujours fait par un adulte. Ça l'adultère. Du tout au tout. Du simple fait que l'adulte écrit ce que l'enfant vit. [...] Il vole à Poulou sa parole, il lui reconstruit son être. Mais, du coup, ce n'est pas l'image de Poulou qu'on nous renvoie : c'est celle de Sartre. [...] En train d'écrire. Un récit d'enfance ne montre que le récitant. L'enfant, il s'est perdu en cours de route, il est mort »⁷¹

L'écriture autobiographique suppose aussi nécessairement l'implication de l'univers de l'écrivain et de sa famille. Une vie ne peut être évoquée de manière isolée. Le critère de la sincérité et de la vérité ne peut pas toujours être respecté sans frôler le territoire défendu. L'écrivain cherche souvent à présenter une histoire idéalisée de son moi passé. Vue sous cet angle, l'autobiographie soulève la problématique de l'identification et de la quête de soi, provoquant un long dialogue intérieur entre le « moi » présent et « le moi » ancien perpétuellement interrogé.

L'écriture de soi suppose donc un écart, un recul entre le *moi* qui écrit et celui qui est relaté, c'est un écart entre le temps de la narration et celui de l'histoire narrée, mais aussi une distance entre le « moi » passé et le « moi » actuel. Le souvenir personnel, une fois modifié par le temps, devient plus subjectif et infidèle à la réalité. La restructuration d'une vie et sa formulation en récit s'avèrent être une entreprise qui peut trahir cette réalité. Ainsi, les souvenirs menacés par l'usure du temps, mémoire lacunaire, subjectivité, sont inévitables pour l'écrivain qui cherche à se mesurer à la force du temps.

L'autofiction dans l'écriture de soi et de la vie au sein d'un roman crée également de ce qu'on appelle « un double fictionnel ». C'est à dire la création d'un personnage qui ressemble davantage à l'auteur, mais qui n'est pas représenté comme étant réellement lui-même. Donc, Cet alter ego permet à l'écrivain de se libérer des obstacles de la réalité, de présenter des événements réels ou imaginaires, à discrétion, selon ses besoins narratifs.

⁷¹ SERGE Dobrovsky, *Le livre brisé*, ouvr. cité, p. 153-154.

II-1 L'autofiction dans l'œuvre d'Akli Tadjer : Entre auteur et personnages.

Dans les romans de notre corpus, l'auteur emploie la première personne du singulier pour relater sa vie, ainsi que l'histoire de sa famille et celle de son pays l'Algérie, de manière fictionnelle. En faisant de sa vie le sujet d'un récit, Tadjer se crée une sorte de dualité entre le « moi » raconté et le « moi » racontant. Le travail de l'auteur consiste à équilibrer ces deux « moi » qui se mélangent dans son récit de vie.

Pour démontrer au lecteur que l'œuvre d'Akli Tadjer est une œuvre autofictionnelle nous avons repéré quelques critères justifiables.

Tout d'abord, dans *Le porteur de cartable*, il existe sans équivoque une ressemblance entre l'auteur, le narrateur et le personnage, même si dans les trois textes, l'identité du personnage ne se révèle pas clairement. Le lecteur prend réellement connaissance de l'identité du narrateur à travers celle de l'écrivain, puisque le narrateur Omar est un enfant immigré qui a vécu en France pendant la guerre d'Algérie. Il en est de même avec l'écrivain Akli Tadjer qui est également fils d'immigré et a vécu en France pendant la guerre d'Algérie.

Si le narrateur Omar est un personnage central dans cette autofiction, il est bel et bien réel, l'intrigue de l'autofiction repose ainsi sur des événements et faits inventés. Dans l'autofiction, les noms des personnages peuvent être modifiés, au même titre que les lieux où se déroulent les événements. Cependant, dans notre corpus, les lieux cités représentent fidèlement le vécu de l'auteur. Concernant le récit autobiographique plus spécifiquement, Philippe Lejeune précise l'idée que le héros peut tout simplement un nom différent de l'auteur tout en vivant des aventures qui lui sont réellement arrivées. Selon Nathalie Mauriac « *Le fait de subordonner la notion de l'autofiction à une assomption d'identité du sénateur avec le protagoniste est faux car dans certain œuvre l'auteur refuse de manière formelle la nomination.* »⁷².

. On peut dire que dans Akli Tadjer, l'écrivain s'invente une histoire autour de la guerre d'Algérie, plus précisément au moment de l'armistice. On peut dire que dans « *le*

⁷² Nathalie MAURIAC-DYER, *À la Recherche du temps perdu, une autofiction*, 2007, p. 69-87.

Porteur de cartable » l'auteur se crée une histoire de la guerre d'Algérie au moment du cessez-le-feu et des manifestations de 17 octobre 1961.

Le personnage-narrateur Omar joue le rôle d'un collecteur d'argent nommé « le porteur de cartable ». Au fil de la narration, les pages de ce récit, bien qu'elles soient liées à une fiction, se démarquent des critères autobiographiques.

Akli Tadjer écrit à la première personne du singulier un récit rétrospectif en prose, en mettant l'accent sur certains points de sa vie (lieux et identité), de manière implicite. Le pacte autobiographique ne s'y retrouve pas directement, il n'est pas respecté, car le narrateur et le personnage ne portent pas le même nom que l'auteur. Cependant, certains éléments littéraires renvoient à sa vie réelle, créant ainsi un pacte de vérité implicite entre l'auteur et le narrateur.

Un élément essentiel pour identifier l'écrivain est le nom d'Omar, qu'il portait lorsqu'il était jeune. Dans un entretien, Tadjer affirme que ce personnage est directement lié à lui et que les événements et les lieux décrits font partie de son univers romanesque.

Nous enregistrons particulièrement un élément important dans l'identification de l'auteur et déjà confirmé par l'écrivain, il s'agit du nom « le p'tit fellouze », qu'il portait lorsqu'il était enfant. Dans un entretien accordé au journal, Akli Tadjer reconnaît que le narrateur Omar est clairement lié à lui et que les événements et les lieux décrits font partie de son monde romanesque.

« C'est une expérience vécue dans la mesure où il m'était arrivé d'avoir (à mon insu) livré des tracts dans mon cartable après l'école. Généralement, ma mère me mettait un paquet dans mon cartable et me disait va déposer ça chez untel ou untel. Dans mon souvenir ces livraisons ressemblaient à des balades dans Paris. Par ailleurs, je ne devais pas être très discret parce que tout le monde dans le quartier m'appelait le p'tit fellouze. Comme le roman est écrit à la première personne, je m'identifie forcément à lui. Je peux même dire que j'ai été son double pendant toute l'écriture du livre. »⁷³

Dans le roman, *Il était une fois peut être pas*, Akli Tadjer utilise une démarche similaire, intégrant des éléments autobiographiques dans une fiction. Par exemple, dans ce roman, le narrateur Mohamed entretient une relation avec sa fille Myriam et son compagnon, Gaston un jeune Français.

⁷³Entretien avec Akli Tadjer : (En ligne), Disponible sur : Site <http://histoire-commune.blogspot.com/2009/05/le-porteur-de-cartable.html>

Le récit évoque également l'Histoire coloniale en Algérie, et le reste du roman est essentiellement autobiographique. Dans ce cas, au sein d'un même roman, nous avons un double statut pour le narrateur : un « je-narrateur » qui se réfère à l'auteur lorsqu'il s'agit de faits autobiographiques, et des personnages fictifs qui n'ont rien à voir avec l'auteur, puisque l'Histoire coloniale est réinventée autrement.

L'autofiction se manifeste également par la fictionnalisation de la date de naissance de l'auteur. Il tente d'insérer le jour et le mois dans la grande Histoire et le chiffre « 11 » apparaît fréquemment dans presque tous les romans de Tadjer. Cela peut être expliqué comme un signe de l'influence de la grande Histoire sur sa vie et celle des immigrés algériens pendant et après la période coloniale :

« C'est à partir de ce moment-là que le destin de l'Algérie bascule dans le chaos pour de longues années. Nous étions le 11 août 1826. Le soleil était à son Zénith, moins cinq minutes. C'est-à-dire à onze heure cinquante-cinq... » IEPP.p.30

L'auteur sème parfois le doute chez le lecteur par l'usage de la fiction, mais dans un entretien accordé au journal, Akli Tadjer fait écho à Gustave Flaubert qui a déclaré à propos de son roman *Madame Bovary* : « Mme Bovary, c'est moi »⁷⁴. Tadjer affirme également « : « j'ai fait appel à Mohamed, qui est mon double littéraire ». Ainsi l'identité du personnage-narrateur ressemble à celle de l'auteur qui part d'événements autobiographiques pour créer une fiction. Voici ce qu'il a dit par exemple, à propos de l'écriture du roman *Il était une fois peut-être pas*.

« . Enfant, je passais mes vacances dans le hameau de mes parents, tout près d'El Kseur, en Petite Kabylie. De l'Algérie, je n'avais la vision que de l'aéroport et de ce trou avec dix maisons et un chemin de caillasses qui se perdait dans la montagne. C'était une vision de cauchemars et d'ennui. Les jeunes disaient, que derrière la maison au bout du chemin, c'était la fin du monde et le début de l'enfer. En somme le village était l'antichambre de l'enfer. J'avais fini par le croire tant cela paraissait plausible ».

Avec ce roman, Akli Tadjer ne dépasse pas beaucoup le statut du roman autobiographique, car il mélange le « je » autobiographique avec des éléments tirés des

⁷⁴ Note de lecture

faits réels, offrant ainsi la possibilité d'y voir un « je » du narrateur racontant mêlé à des réalités inventées.

Il semble que le personnage Mohamed soit bel est bien réel, d'après ce qu'il dit dans ses entretiens. *Le porteur de cartable, Alphonse et Il était une fois peut-être pas* mettent en scène la même personne, sauf qu'elle vit dans chacun de ses romans des expériences différentes, d'où le concept d'autofiction défendu par Serge Doubrovsky, selon lequel l'auteur utilise une situation donnée réelle pour construire un roman. Dans ce sens, on peut dire que son œuvre s'inscrit dans le genre de l'autofiction.

Dans *Alphonse* l'auteur recourt à sa propre vie pour raconter sa vie personnelle et celle de son pays. Dans un entretien, Akli Tadjer insiste sur la véracité de ses romans. D'ailleurs, de nombreuses analogies peuvent facilement être établies entre la vie du narrateur Mohamed/Alphonse et celle de d'Akli Tadjer, l'écrivain : la même date de naissance, l'origine algérienne, française et berbère, ainsi que des parents pauvres et analphabètes.

Dans son œuvre, l'auteur parle fréquemment de la Kabylie, la région de ses ancêtres, El Kseur, Bouzoulem, région de Bejaia. Il s'agit d'un élément essentiel dans l'identification de l'auteur : « *Un 11 Août, à l'Hôtel-Dieu. Mon père avait songé à nous réparer en Kabylie une fois la guerre terminée. On avait pas de biens, rien, là-bas. Si c'était pour miserer autant misère à Paris, avait dit mère* » APH.p.104.

La date 11 Août est également répétée plusieurs fois, comme si l'auteur voulait captiver l'attention du lecteur sur un élément biographique important dans le récit : l'anniversaire de Tadjer dans la réalité et le même dans le roman.

« *Elle avait oublié que mon anniversaire, c'était le 11 Août. Demain* ».APH.p123

« *Elle répétait que les crêpes étaient fameuses, qu'elle avait lu dans La Voix du Nord que le temps allait se mettre au beau dans les jours à venir, que la ducasse d'Annay tomberait le 11 Août* »APH.p79.

Les œuvres d'Akli Tadjer se présentent donc comme une image reconfigurée de l'écrivain, mêlant introspection et écriture de soi. Akli Tadjer a écrit ce récit de vie en endossant au fil de sa narration plusieurs éléments qui appartiennent à sa vie réelle et dont nous avons retrouvé la trace en nous appuyant sur sa biographie. Ainsi, l'autofiction

permet de relater la vérité tout en la modifiant pour proposer une réflexion sur la mémoire, le passé colonial et les "mystificationss" du temps.

Pour ainsi dire, l'écriture d'Akli Tadjer est caractérisée par le vraisemblable ou du *mentir-vrai*. L'autofiction est aussi proche de la vie de l'auteur que la fiction elle-même. Certains éléments étant fonctionnalisés, parfois en vue de protéger les personnes concernées ou encore d'éviter des poursuites pour atteinte à la vie privée.

L'autofiction dans *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut être pas* apparaît comme un moyen de masquer ou de déguiser une part de soi. Il peut aussi chercher à protéger sa vie privée et ne pas blesser d'éventuels proches. En ce sens, l'autofiction se fonde sur des « falsifications » du passé et invite à une réflexion sur la question du mensonge dans le récit. En usant du pronom « je », son écriture dépasse le niveau interpersonnel pour s'intéresser aux rapports du sujet avec le monde. À travers l'autofiction, l'auteur ne raconte pas seulement des épisodes de sa vie, mais il témoigne également tout en se cachant derrière la fiction des événements historiques.

Dans ce contexte, l'autofiction devient une démarche où les faits historiques, notamment ceux liés au postcolonialisme, peuvent être représentés et réinterprétés à travers la subjectivité d'Akli Tadjer, en inscrivant sa vie dans un contexte postcolonial. Cette perspective contribue à un devoir de mémoire, en faisant revivre des aspects souvent oubliés ou ignorés de la grande Histoire, en particulier la guerre d'Algérie et la vie des immigrés en France. Par le prisme de l'autofiction, Tadjer contribue à préserver la mémoire collective tout en proposant une réflexion nouvelle et une interprétation personnelle de ces événements, qui influencent la société actuelle.

6. Le passé historique : Témoignage « Fiction » : « Le mentir-vrai ».

Les sociétés ont besoin du mensonge pour se construire, notamment à travers la littérature. En recourant à l'autofiction, l'auteur joue sur l'ambiguïté entre la réalité et la fiction, amenant le lecteur à s'attendre à un récit historique qui est, en réalité, souvent fondé souvent sur des faits imaginaires que sur des faits réels. Cela permet de transgresser la réalité tout en faisant croire à une figure de vérité. Les histoires évoquées sont délibérément trompeuses, manipulant le réel pour donner l'illusion d'une vérité.

La fiction littéraire, en effet, renvoie à une histoire de modification de la vérité, où le réel se déforme. Bien que la fiction soit, par définition, un mensonge, peut-on affirmer qu'elle contient néanmoins une part de vérité ? Cette interrogation mérite d'être explicitée à travers les œuvres d'Akli Tadjer, écrivain qui maîtrise l'art de mêler les deux.

Le mot « mensonge » que l'on trouve habituellement dans un dictionnaire se définit comme suit : « *affirmation délibérée contraire à la vérité* ». Pour certains, cette définition inclut les récits imaginaires tels que les œuvres littéraires du *Monde de Narnia* de C. S. Lewis ou d'*Harry Potter* de J. Rowling. Cependant, il est parfois inconcevable de dire que les fictions sont des mensonges. Les fictions sont souvent des histoires inventées par les romanciers. Ainsi, pourquoi ce mensonge ?

La fiction, littéraire, renvoie à une image de la vérité, mais une image où le réel entre en distorsion. Certes, la fiction est le mensonge. Mais peut-on dire que cette forme de mensonge apporte tout de même une part de vérité ? Nous allons interroger la notion de vérité et de fiction à travers les œuvres d'Akli Tadjer .

Le terme « fiction » peut désigner un récit inventé, c'est-à-dire un roman, une nouvelle ou une histoire. Cependant, dans les études littéraires contemporaines, le sens du mot fiction est couramment confondu avec d'autres significations.

Dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, le terme « Fiction » au XIII^e siècle, du latin *fictio*, dérive de mot *fictus*, participe passé de *fingere*, c'est-à-dire « *inventer* », du verbe « feindre », dérivé de fiction en 1609. « *Feindre au moyen âge, ou se feindre signifie « hésiter »*, du latin : *fingere* est propre à « *façonner* » d'où « *inventer, imaginer* » d'où « *feindre* » ou « *feintise* ».

Le mot fiction se voit associé depuis le début à des verbes précis : *inventer, façonner, feindre, imaginer*. Il s'agit de verbes d'action dont le point commun est de mettre en valeur le procès du « *faire* » des actes dénotant du *travail intellectuel*, autrement dit de « *la production imaginaire* » et du « *travail manuel* » par le biais de « *façonner* ».

La fiction vient du latin « *fingere* », « *façonner* » (et par extension « *feindre* », « *inventer* »). Selon cette définition, la fiction renvoie au discours mensonger dont le rôle

est de modifier la réalité à laquelle il appartient, dans ce cas, le mensonge se définit par rapport à ce qui est censé être *réel* ou *vrai*.

Donc, il faut se focaliser sur la relation entre la fiction et la vérité : il serait intéressant de voir comment la fiction qui comporte étymologiquement parlant une part de mensonge et d'invention, fait miroiter à son horizon ses antonymes : la vérité et la réalité ; concept dont la fiction n'a jamais pu se débarrasser.⁷⁵

Bien entendu, on s'aperçoit que la fiction est un mensonge, mais elle tente de produire un processus de diminution du volume du mensonge qu'elle autorise en elle, en lui donnant l'occasion d'être le vecteur d'une vérité. La fiction comme mensonge ou feintise, implique un rapport qui propose de lire le « vrai » comme le « faux ».

« Elle ne s'inscrit pas dans un rapport avec la vérité, la vraisemblance ne la concerne pas. Espère-t-elle se faire passer pour la réalité ? La fiction ne fait jamais un pas sans indiquer qu'elle ne l'est pas. Donner pour réel, voilà ce que réclame la fiction. Elle fonctionne par ruses sans véritablement chercher à tromper : l'instant de la fiction demeure à faire croire à quelque chose d'inexistant. [HURAULT, Marie- Laure, 1999 : 126].

On peut ainsi dire que « *Fingere* », la fiction s'articule autour du fait *rationnel* et engage les *procédés de projection de soi ou d'objectivation* de la réalité ou de *concrétisation effective d'objets* ou encore *d'invention mensongère*. C'est ainsi qu'« *on peut exprimer une vérité profonde à travers une histoire affabulée*⁷⁶.

Pour le terme fiction, l'idée de « quelque chose qui a été inventée », qui coïncide avec la racine latine du mot *fingere* « faire ou former », est le dénominateur commun utilisé par les dictionnaires entre toutes ces définitions.

En effet, le témoin ou le romancier d'une œuvre de fiction raconte l'histoire de son pays, mais celle-ci est déformée par le mensonge. Cela montre que la réalité transmise dans un cadre littéraire n'est plus celle qui est raconté dans les documents d'histoire. Maurice Blanchot affirme également que :

⁷⁵ Note de lecture

⁷⁶ WEINRICH, Harald, 1989 : 33

« l'artiste n'appartient pas à la vérité, parce que l'œuvre est elle-même ce qui échappe au mouvement du vrai, que toujours, par quelque côté, elle le révoque, se dérobe à la signification, désignant cette région où rien ne demeure, où ce qui a eu lieu n'a cependant pas eu lieu, où ce qui recommence n'a encore jamais commencé, lieu de l'indécision la plus dangereuse, de la confusion d'où rien ne surgit [...] »⁷⁷.

Umberto Eco affirme dans son livre, « Sémiotique et philosophie du langage (1988), » le mensonge dans une œuvre littéraire. Selon lui : « *La métaphore ne dit jamais la vérité puisqu'elle transgresse l'ordre de la réalité et procède à une remise en ordre poétique du monde* ».

L'affirmation du philosophe Umberto Eco suggère que la fiction est un mensonge. Le roman en tant que fiction littéraire ne dit jamais la vérité, car, par sa prise de position, l'auteur déforme l'ordre de la réalité et procède à une reconstitution fondamentale du monde vécu. De ce fait, la vérité racontée, par le témoin à travers la fiction s'oppose à la déontologie d'un historien, qui transmet des réalités historiques telles qu'elles sont. Cette prise de position d'Akli Tadjer par rapport au réel se traduit par une écriture qui manifeste une posture de transgression par rapport aux codes idéologiques régissant l'univers où évoluent les personnages du récit.

À travers son usage du « je » narratif, Tadjer incarne cette posture de mise en lumière de la réalité. En relatant ses histoires à la première personne, il affirme sa vision personnelle des faits historiques. Cette approche subjective explore une réalité modifiée à travers le prisme du mensonge. Tadjer, tout en se reconstruisant ses souvenirs, crée une narration qui s'affranchit des codes idéologiques de l'époque, questionnant les grands événements historiques.

Dans les œuvres d'Akli Tadjer, la réalité est mise en évidence par l'emploi du « je », qui témoigne d'une certaine prise de position de l'auteur : « il appartient à l'essence de tout récit à la première personne ». Cette prise de position d'Akli Tadjer par rapport au réel se réalise par une écriture présentant une attitude de transgression par rapport aux règles idéologiques régissant l'univers où évoluent les personnages du récit. L'écrivain adopte souvent une posture critique à l'égard de plusieurs enjeux : l'Histoire coloniale, le statut des immigrés algériens et la société française.

⁷⁷ MAURICE. Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris : Gallimard, 1955), 318.

Dans ses récits, Akli Tadjer fait souvent preuve d'une posture révoltée contre la violence historique et postcoloniale qu'il a vécue. Ainsi, ses romans proposent une réflexion sur le devoir de mémoire, notamment vis-à-vis de la colonisation, en permettant de réécrire l'Histoire de l'Algérie colonisée, tout en insérant des éléments autobiographiques.

- De l'Histoire à l'histoire : Il n'était *une fois peut-être pas* :

L'histoire du récit se déroule en France où Mohamed se présente et s'implique dans son récit comme témoin afin de donner au lecteur une autre version de l'Histoire. De ce fait, l'histoire du récit se croise avec la grande Histoire. En effet, Mohamed passe une grande partie de sa vie comme artificier. La relation entre sa fille Myriam et son amant, un Français qui s'appelle Gaston Leroux, semble étrange pour Mohamed, comme c'est souvent le cas pour les beurs « *Un Français de souche* » ?

Nous avons déjà souligné que l'auteur témoigne des rapports entre les Français et les Algériens. L'image de l'Algérien ou de l'Arabe est un fait réel, reconnaissable par le lecteur. En effet, lorsque Gaston apprend à ses parents qu'il souhaite épouser une fille Arabe, ces derniers refusent la proposition de leur fils sous prétexte qu'il n'est plus des leurs.

Le témoignage du narrateur Mohamed met en avant la réalité des jeunes beurs en France. Dès le début du récit, la relation entre Myriam, la fille de Mohamed et le personnage Gaston est affectée par l'attitude raciste des parents de Gaston. Selon le narrateur Mohamed, ces derniers ne veulent pas que leur fils se marie avec une fille arabe. Peut-être, ont-ils une image négative de cette fille, qui représente le pays colonisé.

« M et Mme Leroux avaient très mal pris la romance de leur fils avec ma gazelle. Gaston, leur unique rejeton, qu'ils avaient éduqué dans le respect de meilleures valeurs (lesquelles ?) Pas bien compris [...] Il me fait grâce de la crise de nerfs de sa mère et de ses menaces de mettre fin à ses jours s'ils persistait à vouloir vivre avec une Arabe ». IEPP.p.22.

Chaque soir, Mohamed raconte à sa fille, dans ses contes, les grands événements historiques se rapportant à son pays, l'Algérie, en réactivant un devoir de mémoire lié à l'histoire postcoloniale.

À la manière de l'historien, les événements racontés par le personnage sont représentés dans un ordre chronologique, en commençant par le coup d'éventail, et interrogeant les traces laissées par le passé colonial. Il raconte aussi l'événement prétexte pour la colonisation, en passant par le début de l'occupation française, la Seconde guerre mondiale, l'indépendance, la décennie noire, pour arriver au temps présent où les deux récits s'entrecroisent.

Le vraisemblable se manifeste notamment lorsque le témoin Mohamed mélange la grande Histoire, celle des conflits entre les deux communautés, avec la petite histoire, celle de sa mère et de son engagement personnel. Selon l'auteur, Awa serait la cause du conflit historique entre les deux communautés. C'est à cause de son engagement avec le Dey et dans le cadre de cette petite histoire familiale, qui aurait déclenché cette guerre

Bakri le monopoliste du blé incarne l'entremetteur entre le Dey et son épouse «*c'était Bakri le plus grand négociant en blé en Algérie*» (Tadjer, 2010, p.26). A cet effet, l'histoire réelle et l'histoire fictionnelle se croisent comme l'affirme le narrateur Mohamed.

"S'indigna Hussein Dey. Awa essaya de tempérer sa colère. En vain. C'est à ce moment précis que la grande histoire et la petite histoire se sont télescopées. Hussein Dey bondit de son divan, prit des mains d'Awa son éventail et soufflera trois fois le consul. Cet affront fut rapporté en France et Charles X rappelle son consul." (Akli Tadjer, 2010, p.34).

En intégrant des personnages connus dans l'Histoire algérienne, Akli Tadjer souligne que le personnage Charles X «*prépara une expédition punitive contre Alger. Expédition qui dura cent trente-deux ans*». Awa, personnage fictionnel, la femme favorite d'Hussein Dey fut répudiée par son époux, car selon lui, «*l'heure n'était plus à la gauloiserie mais à la guerre.*» Awa «*rentra aussi pauvre qu'elle était partie à Bouzoulem, son village natal*».56 avec un bébé dans son ventre qui s'appelle Adem. Et c'est à ce moment-là qu'il débute l'Histoire de l'Algérie, la guerre, et le destin des Algériens et leur rapport avec les autres communautés.

Selon l'auteur, l'engagement d'Awa avec Hussein Dey n'était pas la seule cause du conflit entre les deux pays, mais c'est la misère qui a poussé cette femme à s'aventurer, à confectionner des chasse-mouches et à entrer en projet avec Hussein Dey. Ainsi, à travers la fiction, le témoin Mohamed ne veut pas seulement rendre compte des événements historiques, de près ou de loin, mais il cherche à témoigner, à la manière de Mouloud Feraoun, de la misère que sa famille a vécue à Bouzoulem, El Kseur en Kabylie, ainsi que celle de tous les Algériens colonisés à cette époque.

« À l'époque, Bouzoulem c'était quatre gourbis en torchis accrochés à ne montagne infestée de scorpions, de chacals et d'autres bestioles bien plus effrayantes. Il n'y a que deux saisons dans ce pays. L'hiver et l'été. L'hiver on y meurt de froid. L'été on y meurt de chaleur. Awa était l'aînée des six filles de la famille. Le Grand IL m'a dit que leur père est mort d'une crise cardiaque quand on lui avait appris que sa femme avait accouché d'une septième fille. Comme il n'y avait plus d'homme à la maison, ce fut le déclin, puis bien vite la misère. Les plus jeunes de ses sœurs se mirent à mendier, qui un douro, qui un quignon de pain, qui quelques fruits secs ou quelques olives. Mais ne nous égarons pas. L'hiver, Awa tricotait des burnous qu'elle vendait aux gens du voyage. L'été, elle confectionnait des éventails qu'elle vendait au souk d'El Kseur, le gros bourg de la vallée ». (IEPP.p.87).

Le personnage Mohamed témoigne également des relations franco-algériennes pendant la colonisation française d'Algérie et ses conséquences néfastes sur l'application, en 1870, des lois raciales et antisémites, notamment avec le fameux décret Crémieux qui a pour effet d'accorder la citoyenneté française à la population juive d'Algérie et non les Musulmans. Selon lui, aux termes de ce décret, promulgué en 1870, les Juifs d'Algérie obtiennent les mêmes droits que la population européenne d'Algérie. C'est à ce moment-là que l'on commence à parler des droits à la citoyenneté française, de la crise identitaire chez les sujets migrants, ainsi que des traumatismes qui hantent ces derniers et qui remplissent les écrits des écrivains francophones. A travers ce récit, la grande Histoire, celle du pouvoir colonial et des tensions politiques, se mêle à la petite histoire, celle des individus et de leurs vécus, comme celui de Mohamed et de sa famille, qui ont été indirectement affectés par ces décisions historiques.

« Voila qu'un jour de la fin de cette année 1870, Dresse relayée par le téléphone arabe et quelques cabines téléphoniques annonçaient une grande nouvelle. Un décret du ministre de la Justice Isltc Adolphe Crémieux proclamait qu'on attribuait la nationalité française aux citoyens du pays.

Suffisait de se rendre au bureau de l'Administration le plus proche pour retirer le fameux Sésame ».(IEPP101).

Dans ce récit, le narrateur met en lumière le rôle joué par les Algériens pendant la Première guerre mondiale à la laquelle ont participé de nombreux soldats algériens engagés dans l'armée française. Selon lui, l'Algérie a fourni au colonisateur français, non seulement un soutien matériel, mais surtout des milliers de soldats « indigènes » soumis au service militaire obligatoire, et le plus souvent affectés aux sections d'assaut. Ces soldats n'ont pourtant jamais eu droit à la citoyenneté française.

Il témoigne également que la guerre mondiale fut l'occasion de mobiliser des individus issus des colonies pour défendre la France, un pays qui les marginalisait déjà en tant que colonisés. À travers cette expérience, la grande Histoire, celle des conflits mondiaux et des politiques coloniales, se mêle à la petite histoire, celle des familles et des destins individuels. Akli Tadjer illustre cela en parlant du jeune Kamel, enrôlé malgré lui dans une guerre qui ne le concerne pas :

« Kamel avait seize ans en 1914 lorsque fut déclarée la guerre entre Français et Allemands. Grande Guerre, Première Guerre mondiale, Guerre 14-18, appelons-la comme on veut mais c'était la guerre et ça bardait plus qu'un peu en Europe. » (IEFPP, p. 94)

Ce passage illustre la condition paradoxale de ces jeunes hommes arrachés à leur terre pour défendre un pays colonisateur. Par la voix du narrateur Mohamed, Tadjer révèle la violence symbolique de l'Histoire coloniale : ces combattants, invisibles et oubliés, participent malgré eux à une guerre qui n'est pas la leur, tout en portant le poids d'une double aliénation celle du soldat français et celle du colonisé algérien.

Pendant la décennie noire en Algérie, des intégristes farouches, dépourvus de toute forme d'humanité, sont nés pour faire couler le sang dans les pages les plus sombres de l'Histoire de l'humanité. Telle est la réalité réécrite dans la fiction littéraire. La guerre civile fut donc source d'inspiration pour de nombreux auteurs algériens y compris Akli Tadjer, où la grande Histoire se mêle à sa petite histoire. En faisant allusion à cette période, le narrateur Mohamed nous raconte la décennie noire, qu'il surnomme, la décennie rouge dans le récit, cette comparaison s'explique à travers le fait que l'Algérie a été le théâtre de nombreuses violences à cette époque, et qu'il en fut profondément

marqué. C'est la guerre civile qui opposa les islamistes du GIA à l'armée algérienne, causant la mort de plusieurs centaines de milliers d'Algériens.

« C'était la décennie rouge, rouge comme le sang des victimes de massacres commis chaque jour dans le pays. Je ne me sentais pas bien concerné par tout ce déluge de malheur, Je pensais qu'après que l'âme de mon père serait sur orbite je retrouverais Paris et que l'Algérie ne serait qu'un mauvais souvenir ». (IEPP.221).

Dans ce roman, Akli Tadjer fait participer ses personnages à la guerre civile où il aborde ici le thème de la guerre d'Algérie selon le mode de vraisemblance. Le roman se déroule partiellement à Alger, mais la partie principale a pour théâtre la Kabylie, région du narrateur Mohamed et de l'auteur Tadjer. Le personnage fait une rétrospection qui le transporte dans le passé, au moment où le drame a eu lieu. Il le revit et le ressent dans ses moindres détails. Mohamed convoque involontairement ses sens, il revoit des images, entend des cris et des pleurs. Ces images provoquent chez Mohamed un sentiment de crainte. Il refuse tout ce qui est susceptible de le relier à l'événement traumatisant. De ce fait, il inculque à sa fille seulement les bonnes valeurs religieuses : *« parce que je ne l'avais pas élevée dans le culte du bon dieu. Je l'ai instruite du SMIC religieux, pas plus »* (IEPP.p.70). Il considère qu'être un musulman pratiquant est souvent le premier pas vers l'extrémisme : *« les hommes de foi que j'avais connus n'étaient pas de grands comiques, encore moins d'ardents défenseurs de la liberté des femmes »*⁷⁸.

Dans ce récit, qui s'achève sur la découverte de la réalité du personnage Myriam, Akli Tadjer montre que le passé de l'Algérie mine le présent. Selon lui, la guerre d'Algérie n'avait pas encore procuré tous ses secrets. La guerre civile est inséparable de la guerre de libération, un terrorisme ensuite érigé en pratique politique, jamais avouée ni abandonnée : *« les hommes de foi que j'avais connus n'étaient pas de grands comiques, encore moins d'ardents défenseurs de la liberté des femmes »*⁷⁹. P.92

En somme, à travers son personnage Mohamed, Tadjer cherche à déconstruire une image erronée que l'on associe aux religieux. Il recourt à l'ironie afin de persuader sa fille de revenir sur sa décision d'adopter la religion. Il joue sur un point délicat : la liberté et

⁷⁸Ibid.

⁷⁹Ibid.

l'émancipation de la femme. C'est pour cela qu'il s'oppose à sa relation avec Malik, l'apprenti imam. À travers cette opposition, la grande Histoire, marquée par le terrorisme et les tensions idéologiques en Algérie, se mêle à la petite histoire de Mohamed, sa fille et son amant, qui incarnent cette petite histoire, celle des victimes de cette période et des individus confrontés à ce contexte social et politique tendu.

- « *Le Porteur de cartable* » : Porteur de l'Histoire ?

Dans *Le porteur de cartable*, le personnage Omar est représenté comme étant porteur d'une histoire collective. Une vision du monde, puisqu'il appartient à un monde créé par le narrateur pour transcrire ou refléter celui de la réalité.

Dans ce roman, l'auteur-témoin nous plonge dans la grande Histoire en nous offrant le contexte socio-historique du récit. La réalité historique est inscrite dans la vie du personnage Omar à la fois, narrateur et auteur du récit. La grande Histoire et la petite histoire se croisent où le témoin montre une grande fierté pour l'Histoire de son pays, l'Algérie. Il témoigne ainsi qu'il était un membre du FLN et un collecteur de l'argent. Il affirme : « *Je suis le responsable du pointage des militants FLN du quartier Turbigo-Greneta.* »¹⁰⁸.

Le croisement de la grande Histoire et de la petite histoire se manifeste clairement dans le titre du roman, qui montre le rôle joué par le témoin Omar dans le récit : Il est porteur de cartable, qui fait référence aux porteurs de valises, un personnage engagé dans la guerre de libération nationale. : « *... il avait rajouté que c'était un honneur pour moi d'être comparé aux porteurs de valises du FLN.* »¹⁰⁹

En effet, dans ce récit, le chef du FLN Messaoud, ainsi que les autres membres ont chacun un rôle dans le réseau à savoir la distribution de tracts, la transmission d'armes ou encore la collecte de fonds. Celui-ci est le rôle du personnage Omar dans le récit.

Omar est un membre du FLN qui militait pour la cause algérienne. Pendant la guerre d'Algérie, les immigrés algériens sont venus pour s'installer en France. La plupart vivent dans des bidonvilles ou des quartiers défavorisés en banlieue parisienne. Ces derniers sont souvent employés comme marchands ou simples ouvriers ou petits commerçants à l'image de la famille d'Omar dans le récit : « *Trente-deux mètres carrés, ça ne fait pas grand pour un logement. [...] On en a pourtant rêvé de logement plus grand.* »^{p.110}

Omar est un bon collecteur de fonds. Il maîtrise son rôle comme militant algérien. . « *Il apostrophe Mon Père d'un claquement de doigt et exige les comptes de la semaine. [...] Tu es un bon collecteur, Ali. »*111. ». Le rôle des militants algériens est aussi la distribution des armes pour les éléments de la révolution. Cela se concrétise notamment grâce à l'argent collecté par le héros Omar :

« Je lui avais donné l'ordre d'aller déposer deux revolvers dans un café à Stalingrad. Et puis, la malchance, il est tombé sur un contrôle de police dans le métro.[...]« - Pourquoi ce n'est pas toi qui es en prison ? Pourquoi ce n'est pas toi qui es allé livrer ces maudites armes ?- Parce que je suis chef et en tant que tel, c'est à moi de donner des instructions. Dans toutes les révolutions il y a des chefs et des soldats qui obéissent. »(LPC.190).

Omar décrit les faits historiques liés à l'organisation secrète surnommée *OAS*, mentionnée dans la première partie. Il s'agit d'une organisation terroriste clandestine française créée pour défendre l'Algérie française. Leurs revendications apparaissent dans le roman :

« Contre de Gaulle et les « terroristes du FLN ». Contre tous ceux qui bradent l'Algérie française. Dressons-nous tous ensemble à seize heures, place de la République. Rien n'est encore perdu. Vive la France une et indivisible de Dunkerque à Tamanrasset !»LPC.p.113

- Ça c'est sûr, on les a tous cramés, les bougnoules, renchérit son comparse. Et vive l'Algérie française ! » (LPC.p.114).

Un autre problème apparaît dans *le porteur de cartable*, il s'agit, en premier lieu, de la présence des jeunes « beurs » en France, en second lieu, du rapatriement des Pieds-Noirs dans cette région française. Au-delà de l'évocation de la guerre de son roman, Akli Tadjer défend une cause profonde. Il lutte contre le racisme et la discrimination. C'est pour cette raison, que dans ce roman, il aborde la problématique de l'intégration et du rejet de ces deux sociétés qui sont « les beurs » et « les Pieds-noirs ». « - *Ils viennent de chez nous. Ce sont des pieds noirs. Des rapatriés comme ils disent ici.* » (LPC, p.116).

La famille Boulawane traite bien les voisins Pieds-noirs, Cependant, les deux familles restaient des « ennemis » de par leur origine. « *C'est toi-même qui es venu m'alerter à leur arrivée. Tu criais : « Méfiance ! Méfiance ! J'ai des rapatriés sur mon palier ! Il ne faut plus se réunir chez moi ».* (LPC,117). La relation des Pieds-noirs est

avec les Français est encore pire. Leur arrivée en France n'était pas vraiment la bienvenue, comme le montre l'extrait ci-dessous :

« Dans la cour, Raphaël est l'attraction de la journée. Il est cerné par Martinho, Lemaire, Castor, Blondel, Collard et le petit Roblot que le directeur vient de libérer. Moi, je reste à l'écart, près des urinoirs. Là, il ne risque pas de me pister le rapatrié. Je me le respire comme voisin de palier, comme voisin de table, je ne vais pas en plus me le coltiner comme copain de récré.

- C'est vrai que c'est à cause des pieds-noirs que mon grand frère est mort à la guerre d'Algérie ? Raphaël panique. Il regarde à gauche, à droite et ne me voit toujours pas. Collard, le plus bavard de la classe, pousse Lemaire. (LPC.54)

- C'est vrai que vous faites suer les burnous des Arabes, que vous avez des esclaves, que vous êtes très riches et qu'en plus vous allez vous installer définitivement dans notre pays ? (LPC.56)

Que ce soit pour les *Beurs* ou pour les Pieds-noirs, la vie en France était difficile. Ce harcèlement de « l'Autre » commence dès l'enfance. *« Après c'est toujours pareil... « Bougnoule, raton, bicot, melon... L'OAS, elle va vous. ».*

L'attitude raciste envers les immigrés et des rapatriés poussent ces derniers à tirer des leçons sur la vie en France. Dès lors, les deux communautés se rapprochent de plus en plus, et leur situation commune de rejetés, devrait les unir plutôt que les éloigner. Comme le cas des deux enfants, Omar et Raphaël, le pied-noir. *« Je me moque de ce que dit Messaoud. Raphaël est malheureux. Il a peut-être besoin de moi. ».* (LPC, p.121).

Il s'agit d'un plaidoyer pour tout immigré algérien exposé aux problèmes hérités à l'histoire. Il faut donc comprendre ici l'effet que peut produire une telle défense. Celle d'un enfant face à la machine sociale. L'expression du désir du personnage Omar à vouloir dire à haute voix ce que la société connaît et qu'elle n'ose prononcer.

La perspective de plaidoyer est avant tout celle de l'être humain, et plus particulièrement des jeunes immigrés, marqué par un mutisme face à leurs propres souffrances. Ce sentiment renvoie également à une introspection, éveillant en lui le désir de se désabuser et de se responsabiliser. Un sentiment de vigilance, dans l'espoir que la société française se réveille de son profond sommeil, se regarde en face et prenne conscience de sa réalité.

-Alphonse : les blessures de la guerre ?

La colonisation française de l'Algérie a laissé des séquelles sur la vie des Algériens, notamment sur les immigrés vivant sur le sol français. Dès le début du récit, le narrateur, Mohamed, témoigne du rôle d'un personnage *beur* au milieu des Français. Dans ce récit, *Alphonse*, la grande Histoire et la petite histoire se croisent de manière implicite. En effet, le narrateur, Mohamed, arrive à Paris en été, juste après la période coloniale. Sa relation avec sa famille française est quelque peu troublée en raison des événements historiques.

Dans *Alphonse*, Akli Tadjer raconte la vie des immigrés en France, notamment à Paris. L'Histoire et les séquelles de la guerre d'Algérie y sont abordées à plusieurs reprises. À travers son narrateur-témoin, il met en avant les tensions historiques qui ont éclaté entre son père et son oncle, montrant qu'ils trouvent leurs racines dans la guerre d'Algérie.

« ..., mon oncle .Gros sur le cœur même. Il s'était brouillé avec mon père, rapport à la guerre d'Algérie. Lui était du côté des Français. Ca faisait une éternité qu'il vivait dans le nord de la France. Le nord de l'Afrique, il comptait plus y retourner, même pas les pieds devant. Ca faisait un bail et des beaux qu'il en avait plus rêvé de son pays natal. Mon père, lui, c'était le contraire, l'Algérie, il voulait pas l'abandonner. Le week-end, il faisait le révolutionnaire dans le quartier Montergueil-Tiquetonne . Donc il s'était fâché à cause de ça.. De l'Algérie. Fâché jusqu'à se dire des insanités à la figure et fâché jusqu'à plus se parler » (APH.77).

La réécriture de l'Histoire dont il est question ici, c'est celle opérée par l'écrivain qui nous livre un témoignage concernant ce qu'il a vécu ou connu de près ou de loin. Par ailleurs, il serait évident que l'objet de la mémoire se limite à l'authenticité des faits racontés. Ainsi, relater « une réalité » à partir de la fiction constitue une autre frontière entre les vérités. À ce sujet Roland Barthes affirme :

« Ce que j'écris de moi n'est jamais le dernier mot : plus je suis sincère, plus je suis interprétable sous l'œil d'autres instances que celles d'anciens auteurs qui croyaient n'avoir à se soumettre qu'à une seule loi : l'authenticité. Ces instances sont l'Histoire, l'Idéologie, l'Inconscient »⁸⁰.

Ce que nous retenons de ce qui est dit par Barthes, que le témoin-narrateur ne se contente pas de raconter des événements historiques supposément objectifs, mais

⁸⁰ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, Paris, 1975. p. 110

s'appuie également sur sa propre vision du récit, ce qui empêche, d'une manière ou d'une autre, une interprétation pleinement pertinente de l'Histoire. De ce fait, comme l'affirme Roland Barthes, ce n'est pas le récit lui-même qui est mis en texte, mais plutôt sa représentation, c'est-à-dire « ce que c'était dit être ». On peut ainsi dire que, que l'Histoire racontée par Akli Tadjer n'est pas mémorisée en tant que telle, mais elle est soumise à des manipulations interprétatives de la part des personnages.

De plus, l'étude de l'Histoire ne se limite pas à l'évocation des événements historiques pour interpréter le présent ; elle s'attache également à analyser les réalités contemporaines afin de mieux comprendre le passé. Ainsi, l'écrivain ne se contente pas de témoigner des événements passés pour les interpréter, mais il relate aussi les souffrances du passé dans le but de mieux comprendre le présent.

2. L'Histoire entre le passé historique et le présent auctorial.

La réalité historique est souvent dominée par la subjectivité de l'auteur, qui la recrée à travers son propre regard. En effet, le témoin use son point de vue pour expliquer des situations confuses de certains faits historiques. Dans, son travail d'écriture, l'auteur ne vise pas seulement à évoquer les événements historiques pour comprendre le passé, mais il vise également à expliquer des situations actuelles qui conduisent à la compréhension du présent. Selon Marc Bloch, l'Histoire doit non seulement permettre de "comprendre le présent par le passé - attitude traditionnelle - mais aussi de "comprendre le passé par le présent ".⁸¹ Selon Akli Tadjer la littérature est faite pour interpréter les situations actuelles que vivent les immigrés algériens. Il affirme ainsi : « *La littérature nous oblige à réfléchir, à nous remettre en cause et à comprendre d'où nous venons pour mieux appréhender le présent* ». ⁸²

De ce point de vue, nous pouvons dire que malgré l'écart entre le passé et le présent, la perception que l'Histoire est liée au présent nous conduit à percevoir que cette dernière se rapporte aux besoins présents et aux situations actuelles dans lesquelles se divulguent

⁸¹ Note de lecture

⁸² Entretien avec AKLI TADJER "La littérature est la seule arme contre l'oubli" HANA MENASRIA, Publié 01 Mai 2021 (en ligne) , disponible sur : <https://www.liberte-algerie.com/culture/la-litterature-est-la-seule-arme-contre-l-oubli-358081>.

les événements historiques. Nous pouvons ainsi dire que la construction des faits historiques dans l'œuvre d'Akli Tadjer vise à revivre et réactualiser la période coloniale de l'Algérie avec des enjeux à la fois historiques et présents.

Grace à la théorie de Ricoeur (Temps et récit I), Akli Tadjer s'applique à mettre en avant le lien existant entre « l'intrigue et le récit historique », entre l'œuvre littéraire et la réalité dans ce processus d'actualisation de la période coloniale de l'Algérie par la France. De ce fait, tout en déconstruisant le mythe de « l'identité beur » ou de « l'immigré ». Akli Tadjer fait entrevoir au lecteur le rôle joué par les enfants et les immigrés beurs dans l'Histoire de la guerre d'Algérie. Cet engagement littéraire et/ou esthétique ouvre une double reconstitution.

L'éclatement d'une « *nouvelle pertinence sémantique* » (Paul Ricoeur) et une relecture mémorielle et référentielle sous-tendue par la revendication des Algériens contre le colonialisme français et l'avènement d'une écriture postcoloniale.

Nous pouvons ainsi dire que la tâche de témoin dans sa réécriture de l'Histoire, consiste à reconstruire ce qu'il perçoit de son passé à partir de son présent. Les témoignages des personnages sont soumis à des manipulations idéologiques politiques et sociales dans lesquelles ils se trouvent en tant que témoins ayant vécu leur enfance au cœur de la guerre d'Algérie. On s'aperçoit qu'il s'agit d'une remise en question de la réalité historique révélée par le témoignage. En ce sens, comment se manifeste alors la réécriture de cette réalité historique par l'auteur ? Selon Jacques Le Goff, l'Histoire :

*« Il est vrai que l'histoire est un arrangement du passé, soumis aux structures sociales, idéologiques, politiques dans lesquelles vivent et travaillent les historiens, il est vrai que l'histoire a été et est encore, ici et là dans le monde, soumise à des manipulations conscientes de la part de régimes politiques ennemis de la vérité ».*⁸³

Ainsi, dans quelle mesure le témoin serait « objectif » et « fidèle » à cette réalité, à ce qui « est propre au passé » ? On peut dire que le témoin-auteur ne peut pas rapporter objectivement les événements du passé, ni échapper à la déformation de la réalité

⁸³ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, préface à l'édition française, 1988, Folio histoire, 2017, p. 10-11.

inévitables de la réalité historique. «... *Élaborer un fait, c'est construire* », donc le témoin n'a pas pour tâche de restituer les choses telles qu'elles sont déroulées au passé, il raconte seulement ce qui le touche profondément. Cependant, il est illusoire de croire que l'évocation des événements historiques puissent être indépendante du présent : la réécriture de l'Histoire, n'est en réalité, qu'un prolongement du passé soumis à la vision subjective de celui qui raconte.

En effet, dans *le porteur de cartable* le témoignage d'Omar se construit à partir de son présent après avoir engagé dans le réseau FLN et participé aux événements historiques de son pays. C'est la remise en question de « la réalité Historique » révélée par le témoignage ? De plus, dans *Alphonse*, et *Il était une fois peut être pas* et *Alphonse*, les témoins des récits Omar, Mohamed-Alphonse et Mohamed, l'artificier semblent raconter des événements se rapportant à leurs idéologies. Si dans *Il était une fois peut être pas* Mohamed, l'artificier évoque la période du terrorisme, Mohamed-Alphonse refuse son statut d'un beur marginalisé.

Ainsi, leurs témoignages sont-ils influencés par leur idéologie et par la manipulation politique et sociale ? Leur témoignage font-ils partie de l'écriture de l'indicible ? Dans ce contexte colonial naît une écriture du passé historique marquée à la fois par la révélation et le secret, une zone grise où l'inavouable et l'indicible peuvent avoir un sens. Donc, la fiction peut ouvrir ainsi le champ d'éventuelles significations et de compréhension de la réalité.

3-1 La quête de vérité : écriture de l'indicible.

Dans ce récit, Akli Tadjer évoque des événements historiques longtemps marqués par l'indicible, en s'inscrivant dans une réflexion postcoloniale, Omar ne se limite pas à relater la présence de l'armée française, responsable de pillages et de la violence, mais met également en avant la dérive autoritaire et la corruption de certains responsables politiques corrompus de l'époque. Il cible notamment l'attitude du chef du FLN, Messaoud qui exerce son autorité, en usant de la force au sein du groupe. Ce dernier est perçu comme un dirigeant tyrannique, obsédé par le pouvoir, détournant une grande partie des fonds collectés par les militants algériens à son profit. Il s'impose, impose ses idées

et ses ordres. Il menace tous les militants qui ne versent pas leurs cotisations. Personne n'ose le dire « *le pot de fleur avec la tête dedans* » (LPC.p.167). Omar explore sa faiblesse à s'opposer à Messaoud, exprimant ainsi le caractère violent de ce dernier : « *Je ne peux pas le dénoncer même sous la torture* » LPC.167. *Un petit doute, c'est la mort* : « *Et tu sais bien ce qu'on fait aux traîtres. Il se passe l'ongle du pouce sur la gorge. Dans le pot de fleurs, la tête* ». LPC.113.

Omar défend son père, Ali, violemment accusé de trahison. Aux yeux du chef Messaoud, cette accusation fait de lui un « complice du colonisateur » et entraîne de lourdes conséquences : le père d'Omar est exclu de la révolution et emprisonné.

Cette injustice illustre largement les contradictions du discours nationaliste et la complexité des identités postcoloniales. Messaoud ne se contente pas de son acte agressif, il ne s'arrête pas là, mais il profite de l'absence d'Ali, le père d'Omar pour tenter de séduire Fatima, la mère d'Omar : « *Tu crois que je vais plaire à ta mère ?* » (LPC. 241). Ainsi, à travers la fiction, Akli Tadjer questionne la mémoire coloniale et postcoloniale, mettant en lumière les conflits politiques et la complexité de l'héritage algérien en France.

C'est dans cette quête de vérité et de défense que l'écriture de l'indicible prend tout son sens. Comment exprimer l'injustifiable, raconter la douleur silencieuse de l'humiliation et du rejet ? Tadjer, en reconstruisant le passé de son père, offre une parole à ce mutisme pesant, celui de l'Histoire et de ses non-dits. L'écriture devient ainsi une méthode de conjurer l'oubli et d'exorciser le poids du soupçon.

Cependant, l'histoire personnelle de Tadjer s'inscrit également dans un drame bien plus vaste, celui des années 90. Cette période est marquée par la montée du terrorisme, plongeant l'Algérie dans un chaos où la violence se multiplie. La guerre aveugle et les règlements de comptes font de nombreux décès, et l'Histoire, impitoyable, broie les destins individuels.

3-2 La décennie noire (La guerre civile) : Des souvenirs traumatiques

Dans *il était une fois peut-être pas*, le narrateur Mohamed ne relate pas les faits historiques tels qu'ils se sont passés, il évoque uniquement les traces de son passé à travers sa subjectivité ; il mentionne des événements qui souscrivent dans le non-dit. De ce fait, le témoignage rapporté par le narrateur Mohamed est également influencé par des

manipulations idéologiques et politiques de l'époque. Ainsi, les faits racontés par le narrateur fait partie de l'indicible. En effet, au travers des contes et des légendes, Mohamed ne relate pas seulement les faits historiques tels qu'ils sont décrits dans les livres d'Histoire : il raconte également l'irracontable, en usant sa propre vision.

Outre les événements traumatisants qu'ont vécus les Algériens à l'époque coloniale, il est d'autres événements qui demeurent encore incarnés dans la mémoire coloniale et hantent notamment la mémoire de notre auteur. C'est au travers le témoignage de ce dernier qu'il nous livre de sa souffrance et sa douleur intime.

Ce déplacement de regard d'un auteur-témoin à un auteur-écrivain qui, sans nier l'influence du travail de mémoire, accorde une prédominance à la part interprétative de l'Histoire, est défini par Pierre Nora lorsqu'il caractérise le moment historiographique actuel :

« La voie est ouverte à une tout autre histoire : non plus les déterminants, mais leurs effets ; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu de ces commémorations ; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois successifs ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise »⁸⁴.

En faisant allusion à cette période, le narrateur Mohamed nous raconte la décennie noire, surnommée, la décennie rouge dans son récit, cette comparaison s'explique au fait que l'Algérie a connu beaucoup de sang dans cette période dont il connaît des souvenirs douloureux, C'est la guerre civile qui opposa les Islamistes du GIA à l'armée algérienne, causant la mort de plusieurs centaines de milliers d'Algériens.

Akli Tadjer, à travers son personnage Mohamed, évoque sa fuite de l'Algérie à cette période, gardant de ces années un souvenir douloureux. Pris entre l'espoir d'un futur meilleur et la douleur de l'immigration, Mohamed incarne le destin de nombreux immigrés, déracinés, contraints de quitter leur terre natale pour survivre. Ce passage illustre clairement notre analyse :

« C'était la décennie rouge, rouge comme le sang des victimes de massacres commis chaque jour dans le pays. Je ne me sentais pas bien concerné par tout

⁸⁴ Pierre Nora, "Comment on écrit l'histoire de France ?" p. 24.

ce déluge de malheur, Je pensais qu'après que l'âme de mon père serait sur orbite je retrouverais Paris et que l'Algérie ne serait qu'un mauvais souvenir ».(IEPP)

Dans ce roman, Akli Tadjer fait participer ses personnages à la guerre civile où il aborde le thème de la guerre d'Algérie selon le mode du vraisemblance. Le roman se déroule partiellement à Alger, mais la partie principale a pour théâtre la région de Kabylie, le village berbère de Beni Amar.

En effet, lors d'une visite en Algérie pour voir la tombe de son père, Mohamed passe son séjour tranquillement à Béni Amar, au coeur des atrocités causées par le terrorisme. Il ne se sent pas concerné par les événements. Cependant, le destin n'épargne pas son sort et l'Algérie marque sa vie à jamais. Le narrateur, Mohamed, est la cible de menaces de mort de la part du *GIA*, qui le qualifie de « Roumi », leur ennemi d'autrefois.

Pourtant, bien qu'Algérien, son accent parisien, mêlé à des mots kabyles, lui vaut des intimidations. Cette situation illustre parfaitement le climat de doute et de tension insupportable auquel étaient confrontés les immigrés algériens à cette époque. À propos de cet événement, il déclare : « *Les plus frondeurs me traitaient de sale roumi et promettaient de me couper la cabèche quand ils seraient émirs d'un groupe islamique-armé. C'était furieusement tendance les GIA, sur la fin des années quatre-vingt* ». (IEPP.150).

Dans cette région emblématique. Mohamed le narrateur-héros, se rappelle, ici, d'un passage de sa vie pendant la guerre civile. Toute une série d'images lui revient . De nombreuses situations tragiques hantent le narrateur Mohamed, nourrissant en lui un profond sentiment de haine envers les terroristes et l'horreur. À ses yeux d'adulte, les groupes islamistes armés ont détruit son douar et sa famille en Kabylie. Akli Tadjer partage cette douleur et l'évoque en ces termes :

Les groupes islamistes frappent cruellement une famille qu'il vient à peine de rencontrer. Pris au piège de cette guerre aveugle, il se retrouve aussitôt face à un massacre et sent la fin le frôler. Cette situation s'ancre profondément dans l'esprit du personnage, le marquant à jamais. C'est ce jour-là que Mohamed devient le père d'une fille qui n'est pas de son sang, surnommée Myriam :

« Au soir du quarantième jour je suis allé au cimetière sur la tombe de mon père. J'ai levé la tête vers le Bon Dieu, voir si l'âme de mon père avait bien décollé dans sa direction. Je lui ai souhaité bon voyage et à un jour inch Allah. Quand je suis remonté, il faisait nuit. J'ai entendu des petits chuintements et des sifflements que je n'avais jamais entendus auparavant. Et je les ai vus dévaler de la montagne. Ils étaient en treillis, enturbannés, le fusil à la main, le coutelas à la ceinture. Ils encerclaient Beni Amar. J'ai compris qu'il se préparait un carnage. J'ai couru à la cabine téléphonique pour appeler du secours mais les fils avaient été coupés. Ils investissaient chaque pôle de maisons aux cris d'Allah ou akbar. Et toute la nuit ça n'a été que détonations, hurlements, pleurs et râles des suppliciés. ... Au matin, Beni Amar était une nécropole, Il y avait des massacrés à chaque coin de rue, égorgés, éviscérés, pour la plupart. ... J'ai foncé à la maison de l'Etranger, ils étaient tous à baigner dans leur sang. Seul le bébé en avait échappé. Je l'ai pris dans mes bras et je suis allé chez la vieille. Les assassins l'avaient épargnée, elle aussi. Elle a ôté la main de Fatma sertie de rubis qu'elle avait autour de son cou et me l'a remise. Sauve-la, mon fils, qu'elle m'implorait. C'est ma petite dernière. Elle s'appelle Myriam ». (IEPP.202)

Ce jour tragique plonge le protagoniste Mohamed dans un traumatisme acerbé qui le poursuit des années après le massacre, affectant fortement sa vie sociale. Il réagit avec une sensibilité irritée, voire brutale, dès qu'il est confronté à des faits, des personnes ou des événements en lien avec l'Algérie et la décennie noire. Ainsi, lorsque le narrateur de notre corpus Mohamed rencontre des Arabes évoquant le terrorisme en Algérie et les malheurs qu'il a engendrés. Il se remémore, revit une fois de plus, la scène qui hante son passé. : *« Je n'en pouvais plus de l'entendre. Les images, des torrents d'images, des cris, des pleurs me sont remontés à la vitesse du malheur. J'étais à Beni Amar et c'était l'enfer »*⁸⁵.(IEPP21°)

A partir de son présent, le personnage fait une rétrospection qui le transporte dans le passé au moment où le drame a eu lieu. Il le revit et le ressent dans ses moindres détails. Mohamed convoque involontairement ses sens ; il revoit des images ; entend des cris et des pleurs. Ces images provoquent chez Mohamed un sentiment de crainte. Il refuse tout ce qui est susceptible de le relier à l'événement traumatisant. C'est pourquoi, il inculque à sa fille les bonnes valeurs religieuses seulement : *« parce que je ne l'avais pas élevée dans le culte du bon dieu. Je l'ai instruite du SMIC religieux, pas plus »*. (IEPP.61). Il considère qu'être musulman pratiquant est le premier pas vers l'extrémisme : *« les*

⁸⁵Ibid, p. 124.

hommes de foi que j'avais connus n'étaient pas de grands comiques, encore moins d'ardents défenseurs de la liberté des femmes »(IEPP.71).

Dans ce récit, qui s'achève sur la découverte de la réalité du personnage Myriam, Akli Tadjer montre que le passé de l'Algérie continue de hanter le présent du narrateur Mohamed et de l'auteur lui-même. Selon lui, la guerre d'Algérie n'a pas encore livré tous ses secrets. La guerre civile, inséparable de la guerre de libération nationale. L'Algérie a vu le terrorisme s'ériger en pratique politique, jamais avouée, jamais avouée et jamais abandonnée.

Ce récit, où réalité et fiction s'imbriquent, s'inscrit dans une réflexion postcoloniale et un devoir de mémoire. Le témoignage du narrateur, Mohamed, est soumis à des manipulations politiques et idéologiques, reflétant les tensions politiques, ainsi que les conflits historiques et leurs conséquences sur l'histoire d'une vie personnelle. Ainsi, les événements du passé ne cessent de reconstituer la vie de l'écrivain et deviennent la matière première du roman *IL était une fois peut-être pas*.

Au terme de ce chapitre, nous pouvons dire que la réécriture de l'Histoire dans l'œuvre d'Akli Tadjer est un processus de reconstitution d'un passé historique marqué par la fiction. Cette approche devient ainsi un élément crucial dans cette réécriture du passé. C'est particulièrement par le biais du témoignage et de la fiction que Tadjer raconte ses souvenirs d'enfance, mêlant réalité et imagination. Il revendique son propre espace imaginaire afin de défaire les nœuds complexes de l'identité et de surmonter l'intolérable traumatisme laissé par la guerre.

La complexité de la double narration de Tadjer se relève d'une « *autoréflexion du temps historique* » qui oppose la rationalité de l'historien et à la subjectivité de l'autofiction. Si la (ré) écriture de l'Histoire est un processus pluriel, l'écriture de Soi demeure inévitablement personnelle et hautement intime. Ce croisement de la petite histoire et de la grande Histoire est l'un des indices de vraisemblance et d'une écriture transformée par le point de vue de l'auteur.

Par ailleurs, l'Histoire relatée par les protagonistes témoins ou par l'auteur-narrateur lui-même subit de nombreuses transformations sur le plan véridique, sous l'influence des manipulations idéologiques et politiques. De ce point de vue, les narrateurs ne peuvent pas apporter une vérité absolue. Il ne s'agit pas de démentir l'existence des événements historiques, mais plutôt de les interroger afin de mieux comprendre la situation actuelle du pays, notamment en remettant en question la grande Histoire sous l'égide du pouvoir politique.

L'Histoire racontée par les narrateurs-témoins n'est pas perçue telle qu'elle était, mais telle qu'elle est reconstruite dans le présent. Ce qu'ils expriment ne constitue pas seulement une interprétation du passé pour eux-mêmes, mais bien une volonté d'interpréter le présent à travers lui. Cette corrélation entre le présent et le passé, dans lequel évoluent les personnages-témoins-narrateurs, nous amène à remettre en question les processus de construction de la vérité historique Akli Tadjer, en tant qu'écrivain issu de l'immigration, favorise un discours dont les romans adoptent une double perspective :

- Une narration rétrospective vers un passé idéalisé et perdu, ancré dans la grande Histoire et la mémoire collective.
- Une vision critique et interprétative des événements historiques, à travers l'autofiction et une narration parfois parodique.

En somme, la réalité historique racontée dans *Le porteur de cartable*, *Alphonse et Il était une fois peut-être pas* d'Akli Tadjer n'est pas seulement transformée par l'implication d'un auteur-témoin, qui reconstruit un univers selon sa propre vision. Elle est également transformée par les manipulations idéologiques et politiques de l'époque. Mais au-delà de ces éléments externes, cette réalité peut aussi être modifiée par la mémoire, l'imagination et les souvenirs des personnages-témoins. Ces facteurs, bien qu'essentiels à l'écriture de l'Histoire, en deviennent toutefois les contraintes, car ils rendent la vérité plus délicate et mouvante.

DEUXIEME CHAPITRE

Manipulation de la mémoire et procédés de la
subjectivation

Dans ce chapitre, nous allons étudier les procédés de la subjectivation employés par l'écrivain Akli Tadjer lors de la mémorisation des faits et des événements historiques. Contrairement au document historique, ces procédés mis en jeu tels que le lexique employé par Tadjer et le style, mettent en cause la réalité et l'histoire des personnages. En effet, en écrivant l'Histoire de son pays, l'auteur use de sa mémoire, ses souvenirs et son imagination afin de produire un récit historique en s'appuyant sur des données et des informations crédibles et vérifiables, c'est-à-dire des événements inscrits dans les documents historiques. Cependant, les histoires racontées par les personnages des récits semblent amalgamées par des éléments fictionnels. En effet, certains éléments se rapportant à la mémoire des témoins et à leurs psychologies se veulent nécessaires à la réalité historique.

De ce point de vue, on peut ainsi dire que la réalité peut être influencée par les souvenirs, la mémoire, l'oubli, l'imagination et d'autres faits psychologiques des personnages. Ceux-ci peuvent modifier la réalité que l'écrivain Tadjer voulait retranscrire dans les romans de notre corpus, notre objectif étant de savoir si la réalité écrite par Tadjer est falsifiée par des éléments de la mémoire. Nous démontrerons que l'évocation de l'Histoire est exposée à certaines modifications des faits avérés et cela peut être dû à la psychologie de l'auteur, aux dérives de la mémoire ainsi qu'à certains traumatismes psychologiques qui hantent les personnages.

Ainsi, comment les personnages d'Akli Tadjer et en particulier les témoins se souviennent des histoires passées et des événements vécus ? Comment ces narrateurs parviennent à accomplir le processus de la mémoire ? Autrement dit, quels sont les facteurs mis en jeu lors de l'évocation des événements historiques ?

Pour mener à bien notre travail, nous allons nous baser sur une approche analytique freudienne. Cette approche nous permettra d'aller au fond de la psychologie des personnages-narrateurs et témoins. Ensuite, nous allons procéder à l'analyse de quelques stratégies langagières, employées dans la mémorisation des faits passés et des faits de langages employés par les personnages d'Akli Tadjer. Enfin, nous allons prouver que ces éléments mis en écriture participent à la modification de la réalité et à la subjectivité de l'auteur quant à la réécriture historique.

I- Les Jeux de la Mémoire : Entre Souvenirs, Imagination et Vérité

Comme nous le savons, la mémoire est la faculté humaine de retenir des éléments du passé. De ce point de vue, on peut dire que la mémoire, moyen de conservation de certaines informations, renvoie à un ensemble de réactions psychologiques à travers lesquelles le témoin-narrateur vise à actualiser des émotions ou des événements passés. La représentation du monde, qu'il s'agisse de la mémoire ou de l'Histoire, procède souvent d'une analyse et d'une sélection. Ainsi, se pose la question de la subjectivité, que ce soit au moment de l'évocation des faits ou lors de leur sélection par le témoin.

De plus, il est judicieux de dire que l'objet de la mémoire est la crédibilité des faits : dégager « une réalité ». Cependant, cela constitue un autre problème face à « l'actualisation » des événements passés. La mémoire est l'un des thèmes les plus fréquemment abordés dans les littératures postcoloniales. Elle est considérée comme sujette à des reconstructions (Edelman 1992), à des « réinterprétations successives » (Labrousse 2005, p. 129) ou à des mémorisations partielles, au point qu'il est ordinaire de penser que l'auteur ne peut se fier au témoignage *a posteriori*.

Par ailleurs, la mémoire a toujours une dimension subjective. Elle est comme un discours de légitimation de sorte qu'elle est à la fois une évocation d'événements et un miroir déformant. Autrement dit, le propre des souvenirs est d'être à la fois un rappel d'un vécu passé, mais aussi un discours sur le présent.

Compte tenu de ce que nous avons vu précédemment, on peut dire que le roman contient une dimension historique et que les histoires racontées sont, pour la plupart, le fruit de l'assemblage de souvenirs et d'une écriture de soi. En effet, les récits historiques sont des récits *a posteriori*, insérant la mémoire d'un témoin-narrateur dans leur élaboration. Si le sens des histoires racontées est trompeur, la mémoire doit être aussi trompeuse. C'est-à-dire qu'elle déforme les souvenirs en les modifiant, en les altérant, en y ajoutant des éléments ou en supprimant certains de leurs aspects.

En effet, la mémoire apparaît en filigrane dans l'œuvre d'Akli Tadjer. En explorant ses méandres, il les expose au lecteur, mettant en avant les enjeux que peuvent constituer les souvenirs. Ce processus mémoriel s'inscrit dans une période où la mémoire était menacée, comme le souligne l'auteur. En effet, la mémoire apparaît en filigrane dans les œuvres d'Akli Tadjer.

Dans *Le porteur de cartable*, Akli Tadjer met en scène un personnage qui prend rapidement certaines libertés avec la vérité et le souvenir qu'il en a ; Omar n'hésite pas à reconstruire une réalité qui ne convient pas à des mémoires exemplaires. Pour le témoin, le respect de la réalité semble secondaire, car il ne différencie pas clairement les limites entre fiction et réalité. C'est d'ailleurs ces défaillances qui obligent certains historiens à mettre en cause la fidélité de la mémoire, soulignant ses failles et sa malléabilité

Akli Tadjer n'hésite donc pas à manipuler volontairement la mémoire, l'adaptant à son gré : il l'embellit, en supprime certains aspects ou y ajoute des détails. Il se situe à la limite entre mémoire et imagination, vérité et mensonge, modifiant à sa guise l'image publique de certains personnages, voire ce qu'il impose comme une « vérité historique ». Si Tadjer se sert de la falsification pour traiter un passé qu'il trouve encombrant, d'autres personnages vont modifier le souvenir, mais dans des manipulations involontaires cette fois-ci.

Selon Saint Augustin, la mémoire se définit comme le présent du passé, c'est-à-dire que le passé vit dans le présent. De plus, la mémoire se définit par sa multiplicité et par ses distorsions de la réalité du passé. Elle est représentée comme une « *reconstruction continuellement actualisée du passé* ». ⁸⁶La mémoire est vécue au présent et ne tient pas le passé à distance ; mais elle l'intègre à elle. La mémoire implique souvent qu'un certain laps de temps se soit écoulé avant que les souvenirs puissent se constituer. Elle se forme en fonction de ses propres besoins et répond aux exigences émotionnelles du sujet ou du témoin. La mémoire ne retranscrit pas la même vérité que l'Histoire, mais elle peut être fidèle aux souvenirs que nous conservons de ce qui n'est plus.

⁸⁶ CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, 1998, Presses universitaires de France, p. 1

Bien que la mémoire ne possède pas la même liberté que la fiction, nous pouvons interroger sa fiabilité, car elle sélectionne les souvenirs et les arrange en fonction des affects du « mémorant », c'est-à-dire en fonction de celui qui se souvient. Selon Halbwachs, en dépit des oublis, la mémoire tente d'inventer une continuité dans les souvenirs qui, autrement, seraient dispersés dans l'espace et le temps. La mémoire est ainsi mouvante, changeante, vivante au même titre que l'est le «mémorant» lui-même.

Chacun individu s'approprie une mémoire et peut la modeler selon ses exigences présentes. La mémoire n'est pas toujours une représentation fidèle du passé, car elle est soumise aux caprices de celui qui se souvient. Elle ressemble au rêve, et suppose un travail de figuration, de mutation et de déplacement, c'est-à-dire que, *«le passé, en réalité, ne reparaît pas tel quel, [...] tout semble indiquer qu'il ne se conserve pas, mais qu'on le reconstruit en partant d'u présent »*⁸⁷.

Le souvenir, perçu comme une image du passé, surgit forcément grâce à la mémoire et au rappel que compose le cadre social dans lequel il a pris forme. Ainsi, nous nous souvenons plus facilement de ce qui est arrivé lorsque nous revoyons, des personnes, des objets et des lieux qui appartiennent à ce passé.

Notons que le fait de savoir rêver, éveillé permet à la mémoire de faire surgir les images du passé. Et le rêve, incontestablement, suppose un travail d'imagination, de transformation et parfois même de création. C'est notamment ce processus créatif que l'imagination déforme la réalité autrefois vécue. On peut ainsi dire que le souvenir devient le résultat du passé tel qu'il était, tel que nous voudrions qu'il soit, nourri par nos imaginaires, par les histoires que d'autres nous ont racontées du même fait, du même événement, et même par les événements du présent lui-même.

Les souvenirs ne semblent donc jamais faux au regard de celui qui se souvient, car les traces du passé sont une marque dont les romanciers ne peuvent plus déterminer l'exactitude qu'au présent de l'évocation. Ainsi, en dépit de l'émotion du «mémorant », le

⁸⁷ MAURICE, Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Presses universitaires de France, 1952 [1925J] p.18

passé n'est pas toujours remémoré avec régularité. Une partie peut être vraie, alors qu'une autre est délibérément ou non, reconstruite.

La mémoire se construit à partir d'une expérience personnelle, et si elle finit par s'inscrire dans une collectivité, il n'en demeure pas moins que la perspective individuelle continuera de la redéfinir. Chacun individu se souvient selon sa propre vision, sa propre perspective, cependant « c'est parce que nous pouvons nous appuyer sur la mémoire des autres que nous sommes capables à tout moment, et quand nous le voulons, de nous les rappeler ».⁸⁸

On peut souligner que la mémoire est une reconstruction du passé qui reflète l'organisation sociale présente, car c'est grâce à la mémoire que l'individu justifie et comprend le monde qui l'entoure. C'est également grâce à la mémoire que se construit l'identité de l'homme, son appartenance à un groupe, à une communauté et que ce dernier devient un être social, qui s'inscrit dans le présent de sa société. Cependant, la mémoire peut être perçue négativement. En effet, les déformations qu'elle engendre peuvent déformer la réalité, mettant en doute le passé tel que nous le connaissons.

⁸⁸ MAURICE Halbwachs, *La mémoire collective*, 1968 [1950], Presses universitaires de France, p. 30

En somme, la mémoire, telle qu'elle se présente dans ce chapitre, apparaît comme un processus de reconstruction du passé influencé par les besoins des éléments actuels. Elle oscille entre fidélité aux souvenirs et modification des faits, brouillant ainsi les limites entre réalité et fiction. Cette faculté mouvante et sélective de la mémoire soulève des questionnements sur la crédibilité du témoignage et la manière dont les récits tadjériens sont produits.

La réflexion sur le processus mémoriel nous amène à questionner le rôle de la mémoire dans les romans de notre corpus. Il s'agit désormais d'étudier comment les textes d'Akli Tadjer mettent en récit cet assemblage entre souvenir, imagination et vérité, et de voir comment l'œuvre de Tadjer s'empare de la mémoire pour réécrire le passé et le reconstruire.

I-1 Exploration de la mémoire de Tadjer : Récit d'enfance

C'est à travers la narration dans *Il était une fois peut être pas* que l'écrivain Tadjer, plonge dans sa mémoire pour nous présenter un demi-siècle d'histoire de l'Algérie. En effet, le travail de mémoire par Tadjer permet à Mohamed ainsi que les autres personnages de s'évader de leurs soucis, de surmonter leur souffrance et d'être en liaison avec des univers imaginaires faits de contes et des histoires romanesques.

Ce travail de mémoire peut influencer la réalité des événements et l'authenticité des faits racontés par l'écrivain, car la mémoire peut subir des failles ce qui implique une certaine modification au niveau de la vérité transmise. En effet, les souvenirs des personnages, souvent évoqués à travers le prisme de l'enfance. L'enfant témoigne de certains faits historiques, contenant une part d'illusion, car il incarne le passé, mais c'est un adulte qui les raconte, transformant ainsi ces souvenirs à la lumière du présent, comme l'affirme Philippe Lejeune : « *le je-du-passé est (re)construit par un je-du-présent qui a accès à d'autres sources d'information que le pur travail de la mémoire* ». ⁸⁹ De ce point

⁸⁹ Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.

de vue, la vérité est remise en question, car l'enfant ne comprend pas forcément ce qui lui arrive. Sa mémoire, encore fragile, est incomplète et fragmentaire. Elle déforme les souvenirs qu'il reconstruit avec le temps. Ainsi, les événements demeurent aussi incertains que le statut du texte, oscillant entre Histoire et fiction.

Les souvenirs racontés se manifestent dans les histoires familiales des enfants narrateurs. Ces derniers ont l'air innocent et ne sont pas assez conscients de la portée de leur récit ni de la transmission de la vérité. Ils racontent, en effet les traumatismes de leurs parents, car ils sont nés de parents anciens-colonisés.

Dans ce contexte, la mémoire est l'un des thèmes les plus souvent abordés dans les littératures postcoloniales, car elle est reliée de façon indébrouillable à l'idée d'identité et à une redéfinition de celle-ci. *La mémoire est génératrice d'identité*⁹⁰, affirme Otto Gerhard Oexle. En ce sens, l'écriture de l'Histoire ne se réalise pas sans processus mémoriel : Tadjer raconte en même temps qu'il se remémore. Ainsi, l'écriture de l'Histoire et l'écriture de la mémoire se tissent dans ses œuvres en un unique et même geste d'écriture.

Dans *le porteur de cartable* la question de l'identité est omniprésente dans ce récit. Le personnage-narrateur vit toujours un malaise postcolonial : Omar se voit toujours comme un fils d'immigrés, un fils d'un marchand lacets.

Le Porteur de cartable, *Il était une fois peut être pas et Alphonse* se présentent également comme des œuvres qui favorisent une reconstruction mémorielle du passé colonial de l'auteur. En ce sens, les narrateurs mettent en place leurs histoires personnelles dans le destin d'une représentation littéraire collective, ouvrant ainsi une voix vers la quête de soi.

Dans *Le porteur de cartable*, Omar est face au traumatisme de la guerre d'Algérie, la fiction joue un rôle fondamental dans la construction de l'Histoire. Les traumatismes de la guerre d'Algérie se transforment en production d'un espace imaginaire sollicité.

⁹⁰ Note de lecture

Ainsi, la fiction et la réalité se conjuguent ensemble pour laisser place aux souvenirs, offrant au personnage d'Omar des moments de répit face au présent. Il ne cesse de se remémorer de son passé idéalisé, de décrire la France qui devient, selon lui, un pays mélancolique. La mémoire d'Omar, sélective et imprégnée de nostalgie, altère la vérité. Elle reconstruit le passé à partir des moments fragmentaires, influencés par sa vision d'adulte sur ses souvenirs d'enfance.

« j'avais opté pour la France qui, à mes yeux, se limitait au deuxième arrondissement de Paris. J'avais décrit les Halles qui, au petit matin, sentent bon l'ail, le melon et la viande fraîche. J'avais raconté en trois phrases la vie d'un marchand de quatre saisons, ressemblant étrangement à Mon Père/qui, pour attirer les chalands, criait : Allez, elle est belle, ma laitue ! Elle est belle ! J'avais décrit la Samaritaine et ses mille rayons de jouets. J'avais décrit l'épicerie de la mère Bidal qui, à toute heure, pue la pisse de chat. J'avais même décrit L'Embuscade. Petit bistrot qui possède la plus belle machine à la musique du monde. Puis, je m'étais attaqué à la population du quartier. De braves gens ces Français. Généreux, serviables, aimables, aimant leur prochain, pas racistes pour un franc nouveau, bien sûr ». (LPC.p.210).

La description s'étale également au pays de ses parents ; l'Algérie. Bien que le narrateur n'y ait pas jamais les pieds, il ne cesse pas de le décrire avec précision, présentant une image mythifiée, nourrie par l'imaginaire et les récits familiaux. Sa mémoire, imprégnée de ces souvenirs, crée un lien fort avec ses ancêtres et son héritage : *« Il voudra. Et tu découvriras Bousoulem, notre village, au cœur de la Kabylie. Tu verras comme il est magnifique. Le matin, quand tu te lèves, pas un bruit (.....)Tu ouvres la fenêtre. Rien devant. Rien derrière ? La montagne à perte de vue. On est seuls. » (PC, 152).*

Remémorer son pays, décrire l'Algérie et la France de manière quasi identique révèle le malaise identitaire que ressentent à la fois le père d'Omar et l'auteur, un sentiment comme tous les immigrés, vivant dans l'entre-deux, tiraillés entre leur pays d'origine et le pays d'accueil. Cela se réalise en effet à travers le voyage symbolique vers l'Algérie. Ainsi, l'Histoire s'inscrit dans une frontière floue de la mémoire, où le souvenir se modifie à travers le prisme du désir et du manque.

« Moi aussi, je suis fatigué vivement les vacances .Vivement les vacances. Ou pars-tu ? Je croyais que j'allais partie en Algérie pour voir à quoi il ressemble mon pays, mais c'est encore fichu pour cette année .Pas d'argent .Et vous, vous partez où madame ? » (LPC, 221).

Les souvenirs de Tadjer se présentent à travers son personnage Omar, évoquant l'histoire d'un passé qui émerge à travers une histoire collective afin de combler et rétablir la vérité d'une Histoire (du colonisateur) déformée. « Le réel ferait un retour sous forme de résurgence », c'est-à-dire qu'on ne peut plus l'empêcher de passer.

Retourner en Algérie est une aspiration partagée par de nombreux jeunes algériens et leurs parents. Dans *Il était une fois peut-être pas*, Mohamed rêve de rejoindre la terre de ses ancêtres, un village qui n'existe peut-être que dans sa mémoire et son imaginaire, un espace mythifié où se croisent réalité et fiction.

« Écoute-moi. Au début, il y avait mes parents. -Mes grands-parents. -Mes parents. J'ai pressé sa main entre les miennes et je me suis raccroché à elle pour partir en Algérie. C'était il y a dix-neuf ans. J'avais accompagné mon père pour son dernier voyage à Beni Amar. Sur les derniers jours de sa maladie, il m'avait fait jurer de respecter la tradition en le faisant enterrer auprès de ma mère et de sa tribu. Ca me paraissait important de respecter sa dernière volonté ». (IEPP. 220)

Cet extrait explore l'importance de la mémoire familiale et du respect des traditions de la part de Tadjer. À travers le souvenir des parents et des ancêtres, l'auteur inscrit son récit dans une perspective où l'histoire individuelle croise avec la mémoire collective. Mais cette mémoire est malléable : elle se reconstruit et se remodèle suite au souvenir et au désir d'appartenance.

De ce fait, on constate que la réécriture de l'Histoire relève des modèles hérités de la tradition populaire, ce qui entraîne un déplacement du cadre générique du récit. Cela ouvre la voie à un processus narratif non conventionnel, où la mémoire devient un moyen malléable, influencé par les reconstructions subjectives du passé.

Ce roman est imprégné de traces de la mémoire, de souvenirs d'enfance et d'anecdotes autobiographiques, où se mêlent la nostalgie et la souffrance du passé. Ce sont des cris de détresse et de souvenirs. L'auteur sait que la nostalgie accablante de ses parents restera inassouvie. Il répète sa formidable affection à l'égard de ces parents, son père surtout qui rêve de l'Algérie. Cette mémoire, loin d'être fixe, est fragmentée, changée avec le temps. Le narrateur exprime à plusieurs fois son attachement à la Kabylie, à son pays en particulier, qui, à travers ses histoires et ses souvenirs, garde vivant le rêve d'une Algérie fantasmée, un pays à la fois réel et créé par les failles de la mémoire.

« Mon père. Toujours mon père, C'était lui le responsable de son infirmité. Ils étaient ensemble dans leur village de Kabylie. Tu connais Bousoulem? Qu'il avait interrompu sa phrase en plein vol. Bousou quoi ? Bousoulem, c'était leur village de naissance. Lui avait dans les treize ans, mon père était plus jeune de trois récoltes d'olives. Lui avait piégé une grive en mettant de la colle sur une branche. Mon père ça lui plaisait pas cette façon de chasser les oiseaux. C'était de la souffrance animale gratuite » (APH.p.61)

Il ajoute :

« Un coup à gauche. Cap sur l'Algérie ! que j'avais lancé, Annabelle avait pâli et s'était raidie brusquement en entendant : Algérie ! Raidie comme si elle allait faire un malaise ». (APH.p.80).

Par ces thématiques, Akli Tadjer adosse le statut d'écrivain « de la banlieue » et du « malaise identitaire », étiquettes de la littérature beur. La fiction devient ainsi l'un des éléments essentiels du processus qui consiste à rétablir un continuum chronologique de l'Histoire interrompu par les nombreux silences occasionnés par cette succession de situations collectives traumatiques qu'on a voulu écarter du champ historique. C'est à travers le témoignage que Tadjer raconte ses souvenirs d'enfance, des souvenirs douloureux qu'il fuit en créant son propre espace imaginaire afin de surmonter l'intolérable traumatisme de la guerre.

Un autre processus de la mémoire qui intervient dans la représentation des faits : Il s'agit de l'imagination. Celle-ci se met au service de la mémoire, c'est-à-dire que comme un muscle, la mémoire doit être exercée pour continuer à fonctionner correctement. Cependant, l'imagination est une « maîtresse d'erreur et de fausseté », une « superbe puissance ennemie de la raison ». Les qualifications négatives que Pascal attribue à cette faculté sont dues au fait que l'imagination marque « du même caractère le vrai et le faux »⁹¹. Dès lors, comment l'auteur Akli Tadjer se sert de l'imagination dans *Le porteur de cartable, Il était une fois peut-être pas et Alphonse ?* Comment la frontière entre mémoire et imagination se construit-elle dans ses récits ?

⁹¹ Nous citons les *Pensées* en prenant pour référence l'édition de Pascal : *Œuvres complètes*, éd. Lafuma, coll. « L'Intégrale », Paris, Seuil, 1963.

I-2 Travail d'imagination et de reproduction de sens

L'imagination est bien au cœur du processus littéraire. En effet, dans toute production littéraire et artistique, le récit de fiction est le fruit de l'imagination et de création de l'auteur même s'il représente la réalité historique telle qu'elle était. On peut ainsi constater que l'imagination aide parfois à mieux comprendre la réalité. De même, une partie considérable de l'approche scientifique consiste à commenter les résultats et données d'expériences menées, afin d'en dégager des lois générales. Ainsi, imaginer des explications aux phénomènes devient une étape essentielle de la connaissance.

La question posée est celle des illusions liées à l'imagination : l'imagination trompe-t-elle le lecteur ? Nous donne-t-elle des représentations fausses ? « L'imagination est-elle nécessairement trompeuse pour les vérités ? ».

L'imagination autorise l'évasion puisqu'elle permet de dépasser la réalité en inventant plus. Le divertissement, par exemple, nécessite l'imagination pour mettre en place, le temps d'une histoire, des personnages, lieux et objets qui n'existent alors que dans l'esprit des auditeurs ou spectateurs. Par conséquent, lorsque nous lisons un roman, c'est l'imagination qui nous permet de nous immerger totalement dans l'intrigue et vivre l'action aux côtés des personnages.

L'imagination intervient souvent dans les romans historiques. Les événements relatés par le narrateur-témoin sont, bien souvent, le produit de son imagination. Son emploi permet d'apporter à la réalité une dimension esthétique ou, du moins, une part de subjectivité propre à l'écrivain.

« Il appartient sans doute à l'imagination d'animer les récits historiques, d'en peindre les détails, de les rendre plus sensibles par le mouvement du style, par la couleur des expressions, par l'éclat des images. Mais la charger de trouver les faits, lui permettre de les agrandir, de les orner de ce qui leur manque, d'y ajouter des fictions et des hypothèses, des harangues, des dialogues et je ne sais quels autres intermèdes, se confier enfin à son instinct, et, comme on l'a dit depuis peu, à son impartialité, c'est préférer les prestiges aux souvenirs, et détruire une science utile pour créer un art fallacieux. Faites des romans ; il en est d'instructifs, mais ce sont ceux qui se donnent pour ce qu'ils sont ; jamais ceux qui usurpent, ainsi qu'il est trop souvent

arrivé, le nom d'histoire, et qui mêlent impartialement aux vérités les inepties et les mensonges. »⁹².

Pour ne pas confondre les deux notions, Paul Ricoeur distingue dans son ouvrage *"La mémoire, l'histoire, l'oubli"*, la mémoire de l'imagination. Selon lui, la mémoire se rapporte à la réalité historique, alors que l'imagination est création fictionnelle. Ainsi, l'imagination peut transformer, altérer ou même réinventer le passé. Il s'est intéressé à ce problème de l'imagination dans sa théorie du récit, que ce soit à propos de l'action (*Du texte à l'action*⁹³), du temps (*Temps et récit*⁹⁴) ou de l'identité du soi (*Soi-même comme un autre*⁹⁵).

Ricoeur montre comment les faits « *tels qu'ils se sont vraiment passés* » ne peuvent se raconter qu'en faisant introduire les trois genres du Même (ce que le récit dit est la même chose que ce qui s'est passé), de l'Autre – (le récit n'est pas lui-même le fait qu'il prend pour objet), et de l'Analogue (le récit est un valant-pour de l'événement ou il en est sa « représentation »).⁹⁶

Il établit également une distinction entre imagination et mémoire, en montrant que la première est orientée vers le fantastique, la fiction et l'irréel, tandis que la seconde vise la réalité antérieure. Il affirme ainsi :

« deux visées, deux intentionnalités : l'une, celle de l'imagination, [est] dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique ; l'autre, celle de la mémoire, vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la "chose souvenue", du "souvenu" en tant que tel. (2000: 6).

I-2.1 L'imagination dans l'œuvre de Tadjer

Les œuvres d'Akli Tadjer se présentent comme un amalgame de la réalité et la fiction, rendant parfois difficile la distinction entre les deux notions. L'univers imaginé par l'écrivain se mêle au réel, brouillant les frontières qui les séparent. L'œuvre et son

⁹² Cours d'études historiques, in LETERRIER A.-S., *Le XIX^e siècle historien*, Paris, Belin, 1997, p. 158

⁹³ PAUL Ricoeur, *Essais d'herméneutique*, t. II *Du texte à l'action* (Paris : Seuil, 1986).

⁹⁴ PAUL Ricoeur, *Temps et récit* (Paris : Seuil, vol. 1, 1983 ; vol. 2, 1984 ; vol. 3, 1985).

⁹⁵ PAUL Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Paris : Seuil, 1990).

⁹⁶ .Ibid

environnement référentiel sont ainsi étroitement liés, et c'est à travers ce travail imaginatif que Tadjer parvient à proposer une nouvelle perspective à ses romans. Akli Tadjer affirme clairement son rôle créateur dans ses récits à la citation suivante :

*« J'ai la conviction que l'imagination est un muscle il faut s'entraîner tous les jours pour qu'elle vous envahissent et vous enrichissent .chaque jour, j'écris une page. A la fin de l'année, j'ai à peu près 300 pages : un roman en préparation. Il ne faut jamais renoncer à l'écriture et au labeur quotidien. C'est ma méthode ».*⁹⁷

En effet, Akli Tadjer fait croire, par une stratégie de la création littéraire fondée sur « ce qui existe déjà », que l'histoire de son récit s'est réellement passée. Cette même stratégie est la marque de son imaginaire et de son rôle créateur. L'histoire racontée à la première personne, par un narrateur homodiégétique et hétérodiégétique, permet de savoir les pensées et les sentiments de ce personnage à travers l'usage des verbes comme « croire »¹², « penser » (p. 143), « se demander » 50.

Dans la construction de ses protagonistes, Tadjer mobilise son imagination pour déformer la réalité, en attribuant à certains personnages des qualités idéalisées voire mythifiées. Cette exagération concerne notamment Mme Cylac, la maîtresse d'Omar. En forçant son imagination, il la dépeint minutieusement et explique ses intentions :

*Mme Cylac fronce les sourcils. Son visage si lisse, si clair, si pur devient grave et soucieux ».*¹²⁸

« Mme Cylac est au milieu de l'estrade .Je suis bouche bée, prêt à boire toutes ses paroles .Elle est mon idole, ma maîtresse, ma Thérèse...Elle le trac comme les vedettes .Les grandes. Sa voix chevrote Ses mains tremblotent. Ça amuse ce balourd de Gaston de la voir si fragile, si vulnérable, nous trouvons pas ses mots... »(LPC.226)

Il ajoute

« Ce matin, c'est Mme Cylac qui me surveille la récréation. Elle va et vient d'un bout à l'autre de la cour. Le sifflet à la bouche prête à sanctionner le premier d'entre nous qui dépasse les bornes. J'aime la suivre à distance mettre mes pas dans ses pas. Elle sait bien que je l'observe depuis le début de l'année mais elle feint de ne rien remarquer ».(LPC.125)

Cette poétisation du réel, qui repose sur une vision subjective et passionnée, illustre le rôle crucial de l'imagination dans la représentation du monde et dans la construction

⁹⁷ Entretien avec Akli Tadjer, *Rencontre avec les élèves »* , (en ligne) , disponible sur : <https://www.calameo.com/books/005888048c767211321c8>

des personnages. De plus, le personnage de Messaoud, chef du réseau FLN est créé par le narrateur Omar comme figure de pouvoir puissante, presque caricaturale où chaque description de son apparence et de son comportement envers les plus hommes est minutieusement rédigée pour renforcer cette image.

« ... Il allume un autre cigare. Encore plus gros. Un cigare de son camarade Guévara de Cuba, certainement. La pièce empeste le tabac. Nous sommes plongés dans un épais brouillard blanc. Areski suffoque, tousse et crachouille. Oncle Mohamed ouvre enfin le vasistas. Messaoud, qui s'est laissé tomber sur le misérable lit de camp de Karchaoui, ne l'écoute guère. Il ne nous écoute d'ailleurs jamais, parce qu'à ses yeux, nous sommes des lui, qui fument des cigares de Cuba, qui portent des costumes en alpaga et qui assurent que les peuples unis jamais ne seront vaincus, ceux-là seront accueillis, à bras ouverts, dans le grand livre de la révolution ».(LPC.99).

« J'ai encore rêvé de lui –cauchemardé–de lui...Il était mieux habillé que les mannequins dans la vitrine de la belle jardinière. » (LPC. 247)

Dans ce roman, Omar manifeste une passion minutieuse envers les détails. Il imagine pour créer les événements, les mouvements, les personnages d'une manière détaillée. Son attention à la couleur, la taille, la grandeur, la petitesse, même aux caractéristiques de ces personnages, qu'elles soient physiques ou morales, est bien remarquable. À plusieurs reprises, la narration s'interrompt pour laisser place à son imagination. L'auteur emploie un vocabulaire précis, imagé et utilise un grand nombre d'adjectifs qualificatifs illustrant son rôle créateur et imaginatif. En voici quelques exemples :

« En noir et blanc, ça ne se voit pas mais vrai, elle est blonde avec des yeux verts .Tu sais, c'est rare les blondes aux yeux verts pas chez nous... »(LPC143)

« Un beau cartable vert avec des lanières blanche et des poches partout que mon père m'a offert ... » (LPC.p.62)

« Rue de l'Echiquier, un bataillon de soldats basanés, harnachés comme des templiers, contrôlent sans ménagement des femmes et des hommes... »(116)

Yéma est sur le palier en robe de chambre avec son foulard marron noué sur le front. Sûr qu'à côté de Cléo et un beau chapeau à plumes, elle ne fait pas le poids. Mon père, qui craint de se faire remonter les bretelles et le pantalon prend les devants.(96)

« une sublime actrice blonde dont le regard se perd dans le lointain. Elle est étrange, cette Cléo. On dirait qu'elle attend quelqu'un qui n'existe que dans sa tête ». (82)

Ces descriptions montrent comment l'imagination reconstruit le personnage Messaoud en amplifiant ses attitudes négatives, ce qui brouille les frontières entre la réalité et la fiction. Omar ne rapporte pas seulement un témoignage, mais une version reconstituée des événements, où la vérité s'entremêle avec l'exagération et la réinterprétation. À l'instar de ses personnages Omar, et Messaoud et sa maîtresse Mme Cylac, le narrateur observe attentivement autour de lui. Pourtant il ne se limite pas seulement pas à imaginer et décrire les personnages avec cette précision. La description s'étend également à une représentation détaillée des lieux cités dans le récit.

« La Etienne-Marcel que je connais mieux que ma poche me semble interminable, presque étrangère, malgré les réverbères qui l'éclairent d'une lumière blanche. Blafarde dirait Mme Ceylac. La rue Saint-Denis, qui m'est elle aussi familière, grouille d'ombres nonchalantes qui rôdent autour de jeunes putains qui ne se cachent plus, car tous les enfants sont au lit à cette heure-ci. La rue Tiquetonne qui est ma rue, mon jardin, mon pays n'est qu'un inquiétant couloir sombre au bout duquel l'enseigne de L'Embuscade clignote irrégulièrement ... »(LPC.p.180).

Ainsi, Akli Tadjer présente les traits caractéristiques des objets et des lieux. L'auteur montre également une grande attention pour imaginer les noms des rues et des quartiers de Paris. Rue de l'Echiquier (p. 116) – Rue Dussobs (p. 171)-Rue Turbigo (p. 171)-Rue Mander- Rue Etienne Marcel (p. 207).

Il en est même dans *Alphonse* où Mohamed le personnage principal du récit décrit, à l'aide de son imagination les personnages du récit. Les descriptions fournissent des renseignements détaillés, parfois quasiment caricaturaux, sur la vie et les caractéristiques des personnages, à l'image de sa cousine Juliette, sa tante, son oncle et d'autres cousins. A travers son personnage, Alphonse, Tadjer utilise des images poétiques pour déformer la réalité. En lui attribuant des « cheveux noirs comme l'anthracite », le narrateur ne se contente pas de décrire une vérité objective, mais capte le lecteur par les apparences de sa cousine à travers une image vigoureuse et symbolique.

« Elle avait les cheveux noirs comme l'anthracite, sa coiffure tanguée en chignon est mangée par le gris et le blanc, et ses joues... de chair flérier, et ses paupières... des rideaux de gras qui couchent sur un regard las... Si elle était venue sans Edouard avec son oscille gauche déchirée... »(APH.p.33).

Après quarante ans, le narrateur Mohamed perçoit les transformations qu'a subies sa cousine Juliette avec le temps. Toutefois, sa description ne se focalise pas seulement sur une observation objective de son physique, mais est imprégnée de son imagination. Ce procédé intervient pour amplifier les effets du temps entre l'enfance et la vieillesse. La vision d'Alphonse n'est pas exclusivement réelle, car il insère son imagination dans ce qu'il voit, déformant ainsi la perception de l'âge de la fillette. Autrement dit, il ne se contente pas de décrire les traces du vieillissement de Juliette, mais il les transforme en images poétiques qui renforcent l'effet du temps sur son portrait physique, comme le montre l'extrait suivant :

« Elle avait des cuisses de mouche... Les années se sont permis quelques mauvaises plaisanteries avec son physique. Moi, même, je l'estime. Avant. Les yeux, lentement, jusqu'au blanc, comme taches la dernière fois ... ». (APH.p.15).

« Juliette relève la tête sur les fresques au plafond. Il y a un cheval cabré, moche. Pas moche. banal le cheval ». (APH.p.45).

Les informations données par Alphonse sont représentées comme un portrait physique ou moral. Omar ne prétend pas seulement décrire ses protagonistes de façon minutieuse, il lui arrive même de les comparer aux autres personnages. La description exagérée de sa tante met en avant l'aspect créatif de l'auteur :

« Une petite dame était sortie de la cuisine avec les mains enfarinées. Elle m'avait regardé de haut en bas. À vue d'œil, je la donnais plus vieille que ma maman. Toutes les mères, je les voyais plus vieilles que maman. Mais celle-là, plus que les autres. Elle avait des cheveux gris, des lunettes un peu de traviole et des grosses cloques aux mollets ». (APH.p.22).

Ce passage montre clairement le rôle de l'imagination dans la perception du narrateur-auteur. La tante, avec ses mains enfarinées, est clairement associée à une mère trop vieille, dépassant même l'image de la mère. Cette exagération montre l'altération de la réalité par le prisme de l'imagination. Ce processus intervient également dans la manière dont l'auteur perçoit les autres protagonistes, transformant leur apparence et leur attitude en fonction de sa vision, il ajoute ainsi :

Oncle Salah. Il marchait voûté. Il avait des grosses mains avec des nœuds aux articulations. Son visage était pas mat comme celui de mon père, il était gris comme leur ciel d'été et puis il était borgne. Un œil crevait sous sa paupière baissée en permanence. Quand il faisait un effort pour couper le gros pain, par

exemple, sa paupière s'entrouvrait et j'apercevais un bout d'œil gélatineux avec du rouge et du blanc emmêlés. Oncle Salah, que je prononçais avec le h, était transparent aux yeux des siens.(APHp.96).

L'auteur ne s'arrête pas là, car même les villes ne sont pas épargnées par cette reconstruction. En effet, la description de Paris oscille entre réalité et fiction, offrant à ce lieu une teinte presque singulière. L'imagination du narrateur transforme Paris en un endroit exotique, déformé par la nostalgie et la déception. De plus, le destin de sa mère est dramatisé, opposant un ailleurs mythifié à une réalité vue comme intolérable.

« Dix ans déjà. Depuis ce temps-là ma mère trouve que Paris c'est plus Paris, que la vie ici c'est plus une vie, qu' elle est pressée de mourir dans son pays. Dix ans qu'elle broie du noir. Dix ans qu'elle me fatigue. Aujourd'hui qu'elle est dans les starting-blocks, elle panique. Elle a peur de louper l'avion ».(APH.p.62).

.Il ajoute :

« Ça fait des mois qu'elle me bassine avec son déménagement définitif pour l'Algérie. Des mois qu'elle rabâche qu'elle veut mourir au bled, être enterrée près de mon père,) Maintenant qu'elle va rendre les clés de l'appartement de la rue Tiquetonne, elle s'excite, donne de la voix pour cacher son angoisse. Elle a quand même vécu cinquante ans dans ce deux-pièces cuisine. Cinquante ans, toute sa vie presque. Elle était arrivée à Paris à l'âge de seize ans. Je suis né pas longtemps après, 11 août, à l'Hôtel-Dieu. ...« Mon père avait songé à nous rapatrier en Kabylie une fois la guerre terminée ». (APH.p.85)

En somme, Akli Tadjer procède à un grand travail d'imagination et de réflexion pour restituer des vérités qui demeurent incarnées dans la mémoire algérienne. Cette démarche influence largement l'authenticité des événements relatés par les personnages-témoins, puisqu'il s'agit d'une représentation où la mémoire et la subjectivité de l'écrivain jouent un rôle fondamental.

Pour ainsi dire, la réalité transcrite par les témoins n'est pas seulement altérée par le prisme de la création et de l'imagination, mais aussi par les émotions qui hantent la mémoire de l'écrivain. Cette perspective émotionnelle soulève notre question : comment

les affects, en imprégnant la mémoire des témoins, influencent-ils la restitution du souvenir et l'interprétation de la réalité dans l'œuvre d'Akli Tadjer ?

2. Ecriture mémorielle, émotionnelle et traumatique

Les émotions et la mémoire sont intimement liées. Quand elles dépassent leurs limites et que l'événement vécu est particulièrement violent, les souvenirs peuvent devenir traumatiques et modifier la réalité historique. Ainsi, le personnage subit une cascade de réactions physiologiques.

Selon Augustin, la mémoire se définit comme l'actualisation du passé, c'est-à-dire que l'événement du passé vit dans le présent. C'est dans ce contexte que les émotions contribuent à la coexistence du « passé et du présent », expliquant en grande partie que la mémoire soit une représentation altérée du passé. Comme l'affirme Paul Ricoeur dans « *La mémoire, l'histoire, l'oubli* », pour se souvenir, il faut d'abord avoir oublié. En se souvenant, nous revivons un moment du passé, un passé alors actualisé dans le présent.

Notre corps est imprégné de stimuli, et chaque émotion se transforme progressivement de seconde en minute, se mue en impressions de différentes intensités, plus ou moins positives. En effet, nous pouvons imaginer l'influence de l'état psychologique et émotionnel sur l'évocation des souvenirs d'un enfant hanté par les affres de la guerre d'Algérie.

Dans *Le Porteur de cartable*, Omar est profondément marqué par l'humiliation de son père par Messaoud devant tous les membres du FLN. Submergé par un sentiment de haine, il tente de cacher cette vérité en la reléguant à l'oubli. Ainsi, les émotions façonnent l'interprétation et la restitution de l'Histoire, modifiant la vérité factuelle au profit du vraisemblable. Le lecteur voit ainsi comment l'état psychologique de Tadjer agit sur la manière dont les faits sont relatés, illustrant une mémoire affective où les limites entre réalité et reconstruction émotionnelle semblent floues. Ce désir de réécrire l'Histoire sous l'impact des affects s'illustre notamment dans la manière dont Omar choisit d'enfouir ses sentiments comme le montre l'extrait suivant :

. « *La révolution m'aura, au moins, appris à camoufler. Camoufler les sentiments. Camoufler la haine. Camoufler la que hargne. Et dire qu'il*

m'assurait parole d'homme J'étais son porteur premier bras droit, son futur attaché dans un ministère d'Algérie, son porteur de cartable préféré. Quel gogo j'ai été de le croire ! Yéma rentre de ses visites éreintées comme chaque fois, et furieuse comme jamais ». (LPC.p.50).

En effet, nous pouvons imaginer l'influence de l'état émotionnel sur l'évocation des souvenirs d'un enfant hanté par l'étroitesse du logement. L'usage d'un lexique et de certaines expressions relatives aux émotions montre l'influence de l'état émotionnel du témoin sur la réalité, et, par conséquent, sur la véracité des faits. Un logement étroit, enfermé dans un capharnaüm ; tel un cercueil comme l'affirme Omar, qui n'a plus supporté, avec ses parents, de vivre dans ce logement.

Cet affect empêche, « la fidélité absolue au passé », mais, d'un autre côté, « on n'oublie pas (quelque chose) qui tient à cœur » 26. De ce fait, le narrateur tente de camoufler une telle réalité qui concerne l'étroitesse du logement.

« Le logement dont tu parlais chez le directeur... c'est celui où j'habite ? C'est ça qui te rend si mauvais ? J'ai honte qu'il ait découvert le secret de ma hargne. J'essaie de camoufler en affichant un sourire qui ne le trompe pas. C'est dommage que tu ne veuilles pas voir Adamo parce qu'à un moment il marche le long d'un ruisseau. Tu sais, ce logement, il fait penser à un grand cercueil, il pue le moisi. Le soir quand papa ferme les volets on respire à peine parce qu'on n'a plus envie de vivre. Adamo, il plonge la main dans le ruisseau mais il ne peut pas retenir l'eau. Elle file entre ses doigts. Forcément, ça le rend triste. Un peu comme toi, parce que j'ai peur de ne pas me réveiller. Mais quand ça La nuit dans mon lit, j'ai peur de m'endormir s'arrangera, on partira de ce cimetière pour rentrer chez nous à Hydra et maman ressuscitera ». (LPC.p.88).

Dans *Il était une fois peut-être pas*, nous pouvons imaginer l'influence des états psychologiques et émotionnels sur la réalité évoquée par le narrateur Mohamed. C'est comme si sa vie n'avait plus de sens en l'absence de sa fille Myriam. Il voit le temps s'écouler en pensant à elle. Elle hante ses pensées. Il guette son retour et s'inquiète pour elle comme on s'inquiète pour un bébé. Loin de sa fille, Mohamed devient nostalgique : « J'ai pressé Lucifer contre mon cœur. Il avait toujours son odeur. Un mélange de chocolat, de confiture de fraise et du temps passé. » (IEPP.96).

Dans *Il était une fois peut être pas*, l'impact des états psychologiques et émotionnels sur la réalité évoquée par le personnage se manifeste explicitement dans le récit. L'absence de sa fille Myriam lui fait croire que sa vie a perdu tout sens. Le narrateur Mohamed voit le temps s'écouler en pensant souvent à sa fille, hanté par son souvenir. Il guette son retour et s'inquiète pour elle tel un père inquiet. Son absence plonge Mohamed dans une profonde nostalgie, où les émotions déforment sa perception du présent et nourrissent largement un regard mythifié de son passé. Dès lors, Mohamed trouve refuge et consolation dans le jouet de sa fille et le garde près du cœur. Ce geste affectif est très significatif dans la mesure où il témoigne du manque que ressent ce père solitaire. Nous constatons également que le simple contact avec un objet suffit à raviver en lui tout un pan de son passé.

En plus de la distance imposée par les études, le père Mohamed supporte difficilement de voir sa fille, qu'il imaginait autrement dans ses souvenirs, vivre une histoire d'amour avec un Français de souche et envisager de l'épouser. Son sentiment de manque se croise alors avec la jalousie et la peur de l'abandon. Lorsque sa fille Myriam arrive accompagnée d'un étranger qui se tient tout près d'elle, il ressent un grand étouffement, comme si son monde s'effondrait.

J'ai eu chaud d'un coup. J'étouffais, même. J'ai dénoué ma cravate. Des chandelles de sueurs me dégoulaient des tempes. J'ai déboutonné mon col de chemise. Ça n'allait pas mieux. J'avais la bouche sèche et les mains moites. J'ai bu coup sur coup trois verres d'eau. (IEPP.p.85)

Lors de son départ en Kabylie pour accomplir les rites de passage et permettre à son père de se reposer en paix dans l'au-delà, le personnage Mohamed tente de faire connaissance avec le voisinage et passe quelques jours plus ou moins paisibles. Malgré la solitude et la douleur qui l'habitent. Cependant, la mort ne lui laisse aucun répit et vient le frapper à nouveau, arrachant cette fois plusieurs vies, plongeant Mohamed dans une mélancolie encore plus profonde. Ces émotions et ce sentiment de deuil peuvent amplifier et modifier les événements réels, car ils entraînent une exagération inconsciente des faits racontés sur certains détails funèbres au détriment d'une perception plus objective.

« Au matin, Beni Amar était une nécropole. Il y avait des massacrés à chaque coin de rue, égorgés, éviscérés, pour la plupart. J'ai même vu un

nourrisson pendu à la fontaine de la place. C'était à devenir fou de rage et de haine. J'ai foncé à la maison de l'étranger, ils étaient tous dans leur sang » (IEPP.156) .

Cela se manifeste notamment à travers l'emploi d'un lexique tragique assez fort : ("égorgés ", "éventrés", "*nourrisson pendu*"). Ce vocabulaire met en avant l'état psychologique du personnage qu'il éprouve face à ce carnage perpétré par le terrorisme à l'encontre des habitants de Beni Amar, et contre des enfants, des femmes innocentes.

Ce carnage est perçu comme un destin ultime, une fatalité inéluctable où toute tentative de sauver des vies semble vaine face à l'horreur et aux images violentes de la catastrophe. Cependant, le massacre ne se limite pas à un événement extérieur ; il marque profondément l'univers intérieur de Mohamed. Son impact émotionnel façonne sa perception de la réalité, brouillant la frontière entre le passé et le présent. Mohamed, quant à lui, joue sur les émotions pour montrer à quel point cet événement a bouleversé son existence. Devenu père d'une fille nommée Myriam, il trouve en elle une forme de renaissance. Ainsi, le drame, loin de se limiter à une fin, devient aussi un élément qui permet de combler le vide : Myriam offre à Mohamed une autre vie, où la petite fille devient la seule compagnie de ce dernier.

*« - Sauve-la, mon fils, qu'elle m'implorait. C'est ma petite dernière. Elle s'appelle Myriam. Sauve-la, je t'en supplie !
-Tu m'as regardé avec déjà tes grands yeux noirs innocents et je me suis agrippé à toi et je ne t'ai plus jamais lâchée. »(IEPP.210) .*

Cet extrait montre le moment où Mohamed devient père. Le terme « *agrippé* » reflète l'attachement qu'éprouve l'homme pour le nourrisson , un attachement qui durera toute sa vie. Ce nouveau départ lui fait endurer de nouvelles craintes, surtout celle de la perdre. Cet extrait montre aussi comment la mémoire, influencée par les émotions, transforme la vérité historique. Les massacres ne se traduisent pas seulement par des faits sauvages, mais par une reconstruction subjective où le choc restitue la réalité et offre un sens nouveau à l'existence du personnage.

Mohamed raconte à Myriam l'Histoire de l'Algérie, en l'absence de sa fille, il la raconte aux jouets. Ceux-ci font partie de l'univers de Mohamed. Cependant, il arrive que ces objets quittent son territoire et accompagnent l'homme dans l'âge adulte. Dans notre corpus, les jouets occupent une place importante dans la vie de Mohamed. Ils sont pour lui un substitut à l'absence de sa fille il noue donc avec eux un lien si particulier.

Mohamed raconte l'histoire de l'Algérie en l'absence de Myriam, mais son auditoire se résume à des peluches. Ces jouets, qui appartiennent à l'univers de Tadjer, dépassent leur fonction première pour se transformer en témoins silencieux de son passé. Bien souvent, un joujou appartient à l'enfance et finit par être abandonné avec l'âge. Cependant, dans ce récit, ces objets jouent un rôle fondamental dans la vie de Mohamed, marquant une continuité émotionnelle entre le passé et le présent. Ces peluches ne sont pas de simples jouets inanimés ; ils constituent un refuge affectif, un substitut à l'absence de sa fille. Ainsi, Tadjer leur attribue une présence quasiment vivante, établissant avec eux une relation particulière qui témoigne de son attachement profond et du vide causé par la solitude.

Les peluches sont des éléments essentiels dans le processus de l'imagination et de la mémoire chez les écrivains et des poètes. C'est une source d'inspiration et une représentation de la réalité. Il s'agit des « *Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?* »⁹⁸ S'interrogeait le poète Alphonse de Lamartine. Pour Mohamed, la réponse ne fait aucun doute. Il suffit de le voir parler aux peluches de sa fille et leur chuchoter ses propres *Milles et une nuit*.

D'ailleurs, la nomination des jouets témoigne de cette personnification : ils possèdent des noms propres, *Cruella*, *Blala* et *Lucifer*, comme s'ils avaient une identité propre. Ce procédé linguistique accentue leur statut d'êtres à part entière

⁹⁸ Alphonse, DE LAMARTINE, « Milly ou la terre natale (1) », in *LES GRANDS CLASSIQUES*. [En ligne] : https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alphonse_de_lamartine/milly_ou_la_terre_natale_i, consulté le : 06/06/2020 à 15h 13.

dans l'univers émotionnel de Mohamed. De plus, l'emploi de verbes de mouvement, d'action et d'état participe à l'animation des objets, les transformant en substituts vivants Myriam.

Dans l'extrait ci-dessous, Tadjer montre comment les affects modifient la réalité. L'absence de Myriam est remplacée par un lien imaginaire avec des jouets, qui deviennent des témoins du passé et des éléments de mémoire. Ainsi, la frontière entre réalité et fiction devient floue, explorant comment la solitude, le deuil et la nostalgie créent une réalité affective propre au personnage.

« [...] Bla- Bla, le perroquet en plâtre perché en haut de l'armoire ; il m'ignorait. Son regard flottait du côté de la bibliothèque [...] Sur son pouf, Cruella la poupée blonde en robe de satin brun semblait ne plus rien attendre de son destin. On l'aurait crue un peu morte. »(IEPP.p.45).

On peut ainsi dire que les émotions ont joué un rôle crucial dans l'évocation des faits historiques, car les narrateurs-témoins partent de leurs états psychologiques et de leurs émotions en vue de rapporter des faits avérés. En ce sens, l'état émotionnel devient une des forces indispensables de la mémoire qui pousse l'auteur-narrateur ou témoin à évoquer des scènes tragiques et douloureuses.

Cependant, lorsque ces émotions envahissent l'esprit de Mohamed, ce dernier ne peut pas restituer la vérité telle qu'elle était dans les documents historiques. Il subit alors des troubles de la mémoire que certains qualifient de traumatiques. Pourtant, au-delà de cette déformation, son roman s'inscrit dans une perspective plus large : celle d'un devoir de mémoire. En transformant sa petite histoire et celle de sa communauté en récit, il envisage de lutter contre l'oubli et de préserver une trace des faits passés, même s'ils sont filtrés par la subjectivité et la souffrance. Ainsi, la mémoire, malgré ses défaillances et ses reconstructions, se lit comme un acte de transmission et de lutte face à l'effacement de l'Histoire.

3. Devoir de mémoire

Les histoires dans les romans *Le porteur de cartable*, *Il était une fois peut être pas* et *Alphonse* sont rattachées à un double temps référentiel : la première est celle d'un personnage dont le présent tout entier est orienté vers la recherche de la seconde.

Cette quête du passé naît également d'une soif de vérité et de la mémoire des personnages chargés de raconter cette double histoire car, par un effet de réel, le parcours du personnage dans le temps est intensifié par celui du narrateur plongé, lui aussi, dans le passé.

Identité et mémoire sont ainsi indissociables. La quête du passé apparaît comme une quête identitaire, dans laquelle le lecteur prend une part afin de déceler à travers le passé les racines du présent et de sa propre identité. Ces trois romans *Le porteur de cartable*, *Il était une fois peut être pas* et *Alphonse* questionnent la période coloniale et la guerre d'Algérie, époque vécue par le romancier. Elle nous est transmise à travers la mémoire des narrateurs, qui reconnaissent l'oubli comme une part intégrante d'eux-mêmes. De plus, l'intégration, dans ses récits, des personnages ayant réellement existé permet à Akli Tadjer de se plonger dans les mythes historiques. C'est-à-dire qu'il s'agit de mettre en lumière l'écart entre les événements authentiques et la vision que nous en avons à travers les témoignages de l'Histoire. Ainsi, au-delà de la simple recherche d'un événement précis, une question se pose : le passé est-il altéré délibérément ou non par celui qui l'a raconté ? Et dans cette réflexion, une véritable connaissance du passé est-elle réellement possible ?

Dans les œuvres tedjeriennes, il y a une obligation et un devoir de mémoire collective contre l'amnésie collective. C'est un « *devoir de mémoire de certaines stratégies d'oubli* » (Ricoeur, Paul, 2001 : 3). Pour Akli Tadjer, la littérature a un devoir de mémoire et c'est en replaçant l'histoire individuelle dans le destin collectif que le personnage, le lecteur et l'écrivain retrouvent les fondements de leur identité :

Notons que le souci majeur des écrivains postcoloniaux, c'est accomplir un devoir de mémoire, d'écrire pour préserver cette mémoire. Contrairement au travail de mémoire,

évoqué précédemment, le « devoir de mémoire »⁹⁹ est l'obligation de ne pas oublier d'un fait ou un événement du passé.

L'expression « devoir de mémoire » est un processus de lutte contre l'oubli des divers drames humains. Elle consiste à se souvenir, aujourd'hui, aussi bien du présent que du passé, au profit de l'avenir. Elle est sous-jacente à cette nécessité impérieuse et contemporaine de retenir au présent ce que l'on souhaite transmettre. En effet, se documenter, connaître l'Histoire de l'Algérie et rétablir la mémoire collective permettent de réécrire une version différente de l'Histoire collective : « *L'écrivain s'attache moins à décrire une société passée dans son existence concrète qu'à faire revivre « l'âme » d'une époque historique donnée* »

Akli Tadjer devient le porte-parole de toute une réalité politique et sociale. Or, au-delà d'une simple représentation littéraire, c'est une souffrance humaine traduite par la fiction contre l'oubli. Il souffre de « nostalgie »¹⁰⁰ et met en mots la douleur et la technique pour l'exprimer.

Le devoir de Tadjer, la mission qu'il semble vouloir endosser, c'est donc d'*écrire pour ne pas oublier, écrire sans craindre de tomber dans la banalisation de l'usure*. La tâche est lourde autant que l'est le poids de la mémoire et la difficulté de succéder à un autre et de venir après. « *Afin que l'oubli ne soit pas une tare dans une terre à l'histoire millénaire* ». ¹⁰¹

-Mémoire de *Pieds noirs* et devoir contre l'oubli dans « *Le porteur de cartable* » :

Akli Tadjer fait de son roman *Le porteur de cartable* un devoir de mémoire pour les Pieds noirs¹⁰². La mémoire collective de ces derniers apparaît comme la base d'une identité ancienne, reproduite depuis la période coloniale. L'auteur tente de mettre en avant

99 La notion de « devoir de mémoire » est apparue en France à la fin des années 80 et début des années 90, à l'occasion des procès de Klaus Barbie (1987) et de Paul Touvier (1994) pour crimes contre l'humanité

100 Le terme est de Jacques Derrida.

101 c'est ce qui écrit sur la première page du roman.

102 Nom donné aux Européens d'Algérie qui étaient environ un million au moment de l'indépendance. La plupart d'entre eux se sont réfugiés en France.

la complexité du système coloniale aussi bien pour les colons que pour les colonisés. D'ailleurs, les Pieds noirs appartiennent au camp du colonisateur. Même s'ils avaient bénéficié de ce système colonial, ils en avaient également été les victimes.

Étant donné que le romancier a fréquenté ces derniers dans la réalité, il ne manque pas d'en faire un devoir de mémoire, et c'est la raison pour laquelle ces ils trouvent un espace crucial dans la fiction de Tadjer. Pour Eric Savarèse : « *Ces hommes et ces femmes ont seulement besoin que l'on écrive, enfin, leur histoire* ». ¹⁰³ Les romans de Tadjer s'inscrivant dans cette dimension, Akli Tadjer à travers l'écriture de son récit *Le porteur de cartable, Alphonse* » illustre ce point de vue, car il utilise la mémoire des témoins comme une réaction contre l'amnésie organisée par un régime politique totalitaire et inhumain, en replaçant son histoire individuelle dans le destin d'une représentation littéraire collective.

L'inscription de l'Histoire comme un devoir mémoire se fait grâce à une représentation romanesque de l'expérience vécue par les témoins de l'Histoire. Ce dernier devient dans le roman, le porte-parole de toute une réalité politique et sociale. Or, au-delà d'une simple représentation littéraire, c'est une souffrance humaine traduite par la fiction.

En effet, dans *Le porteur de cartable*, Omar retrace la situation de son camarade de classe, Raphaël, un pied-noir. Ce personnage incarne la mémoire de tout un peuple : les pieds-noirs, qui, bien que considérés comme bénéficiaires de l'héritage colonial, partagent une souffrance semblable à celle des Algériens, voire plus complexe encore. En effet, le problème de leur identité les plonge dans une situation de confusion et d'exclusion. L'arrivée de Raphaël dans la classe d'Omar attire l'attention de ses camarades. Aux yeux de ces derniers, il est vu comme, un « fils d'assassin, de fils de rien ». (LPC.p56), portant sur lui le poids de l'Histoire coloniale. Malgré ses origines françaises, Raphaël n'échappe pas à l'horreur et aux blessures liées à cette époque, tout comme les Algériens qui en ont souffert.

« *Vous les pieds noirs. C'est vrai que vous faites suer les burnous des Arabes, que vous avez des esclaves, que vous êtes très riches et qu'en plus vous allez*

¹⁰³ 31. *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 2002-2003.

*installer définitivement dans notre pays... [...]Combien tu as tué de bicots
[...] C'est vrai que c'est à cause des pieds noirs que mon grand frère est mort
à la guerre d'Algérie ? (LPC.p.55- 56)*

Le narrateur Omar pense que Raphaël est un ennemi de l'Histoire, car ce dernier fait une partie intégrante du système colonial. Ainsi, il ne voulait l'accompagner ni l'avoir comme ami ; peut-être il croyait-il qu'il le dénoncerait à l'armée française. Lorsque Raphaël était entouré par ses camarades, qui l'attaquent et l'insultent, Omar préfère garder ses distances et il garde toujours l'image d'un « fils d'assassin, » mais Raphaël cherche Omar pour le faire sortir de ce groupe d'enfant :

« Moi je reste à l'écart, près des urinoirs. Là, il ne risque pas de me pister le rapatrié. Je me le respire comme voisin de palier, comme voisin de tablée, je ne vais pas en plus me le coltiner comme copain de récré. Les mômes du cours moyen l'entourent aussi. Il semble perdu au milieu de cette nuée de vautours et me cherche désespérément. » (LPCp.55- 56).

Au début de l'histoire, le narrateur Omar s'aperçoit que les Pieds-noirs devraient quitter l'Algérie, car ils n'y appartiennent pas : elle appartient aux Algériens. De ce fait, les pieds noirs vivent aussi dans une situation confuse, car lorsqu'ils s'installent en France ou en Algérie, ils sont mal accueillis. En effet, le témoin Omar en veut à Raphaël d'avoir volé leur maison, il sera mal traité par tout le monde même par son voisin de palier :

« Le directeur a déplié sa feuille. Il monte sur l'estrade et demande à Raphaël de le rejoindre pour nous le présenter. Je voudrais être sourd pour ne pas entendre que ce voleur de logement arrive d'Algérie, qu'il a dû quitter dans la précipitation sa maison, son école et ses copains pour se réfugier, chez lui, en France. (LPC.p.54).

Akli Tadjer prend conscience du poids des souvenirs et de l'écriture de l'Histoire. À travers ses personnages, l'écriture devient une préservation de la mémoire collective et/ou individuelle. C'est une lutte entre *souvenir* et *oubli*. Ainsi, son témoignage illustre ainsi le rôle du romancier comme passeur de mémoire, oscillant entre réalité et reconstruction du passé. Dans *Le porteur de cartable*, les souvenirs d'Omar résonnent de peur et de bruits de guerre, la trame temporelle est marquée par des va-et-vient évoquant les souvenirs de Omar, brisant la linéarité du récit pour se référer à la période coloniale qui est historiquement réelle. En effet, le témoin Omar évolue au cœur des événements historiques de l'Algérie. L'histoire est racontée dans un certain irrespect de l'Histoire

collective, ce qui inscrit l'œuvre dans une dimension fictionnelle. De ce fait, l'Histoire est exposée aux modifications sur plusieurs plans. D'ailleurs, tant que ces événements sont mêlés à la vie du narrateur-témoin, ce devoir de mémoire subit certaines modifications du fait de la subjectivité du narrateur. Mais, en dépit de cette implication personnelle, certains faits demeurent vrais et reconnaissable par le lecteur, notamment la manifestation des immigrés Algériens à Paris octobre 1961.

« En octobre dernier, il nous avait fait le même coup pour la grande manifestation. Il ne nous avait livré le parcours du défilé que la veille. Résultat, Areski qui, ce jour-là, avait pris rendez-vous avec son médecin, n'avait pu annuler ; Karchaoui, qui avait reçu une pleine bétailère de génisses à trucider, n'avait pu désertier, quant à Oncle Mohamed, il avait déclaré forfait car le 17 octobre tombait un mardi, et le mardi était jour sacré car il taillait les rhododendrons du parc des Buttes-Chaumont. Alors, pour représenter le Turbigo-Greneta, il ne restait que Mon Père, Yéma et moi pour scander place de l'Opéra : « Algérie algérienne ! FLN vaincra ! » avant que des coups de feu, une pluie de coups de matraque et l'odeur âcre des gaz lacrymogènes ne nous dispersent dans la nuit noire ».(LPC.p.25-26).

Cette déformation de la vérité, inhérente à toute subjectivité historique, n'empêche pas l'écrivain de faire un devoir de mémoire contre l'oubli. Au contraire, à travers son approche fictionnelle, Tadjer cherche à raviver les souvenirs et à transmettre une Histoire qui, bien que recomposée, garde son essence et sa conduite mémorielle, en établissant des liens entre mémoire individuelle et mémoire collective.

A travers le témoignage de son personnage Omar, Tadjer veut maintenir la mémoire de son peuple et à la préserver contre l'oubli. Sa réécriture de l'Histoire a pour objectif de raviver la mémoire, faisant ainsi de son roman un véritable projet historique « contre l'oubli ». Ce devoir de mémoire s'illustre notamment par la récurrence du terme « oubli » et l'emploi du pronom personnel « je », soulignant l'implication du narrateur Omar dans une mémoire collective. Dans un extrait, ce dernier mêle des événements historiques à son propre vécu, affirmant ainsi :

« Je n'oublie pas la nuit de de l'attentat contreJe n'oublie pas cette nuit, o su'a aube je suis reste postre entte deux voitures & egarder mon Lmbuscade partir en fumée. Je n'oublie pas que les pompiers sortirent de ce brasier Bouzoulouf et cinq clients bûlès au dernier degré Je n'oublie pas avoir crné Jusqu'a m'en canner la voix Viens me chercher, papa Je n'oublie pas qu'il n'est

jamais revenu Mme Ceylac se lève et tourne autour de moi Je ne vais jamais arriver au bout de cette récitation »(IEPP.p.85)

Dans *le porteur de cartable*, le narrateur Omar s'inspire de quelques fragments d'Histoire pour représenter la population des immigrés en France et qui ont vécu la guerre d'Algérie. Par le biais de l'écriture, il évoque des moments tragiques de son histoire, ainsi que des événements majeurs qui restent incarnés dans la mémoire algérienne. En effet, Bien que le chef Messaoud soit un personnage autoritaire dans le récit, Omar nuance son image en insérant des informations contradictoires. Il ne se limite pas de décrire un chef sévère, mais lui confère également un rôle de gardien de mémoire. Ainsi, il rapporte que Messaoud appelle ses membres à ne pas oublier l'histoire de leur pays. Il affirme à ce sujet que « *Messaoud nous demande de ne jamais oublier que l'Algérie est notre cause unique et sacrée, que rien ne saurait nous dévier du chemin qui mène à la liberté* ». (LPC.p.56).

De ce fait, Omar raconte des moments phares de l'Histoire algérienne. En effet, le narrateur Omar remémore la tension qui monte entre les deux communautés française et algérienne. Il témoigne des événements vécus par sa famille à Alger, où ils sont témoins de scènes dramatiques marquées par l'horreur et la chute de nombreuses victimes durant l'affrontement. En mêlant la fiction à la réalité. Il ajoute que sa mère a vécu des moments difficiles et que le cessez-le-feu n'était qu'une farce. Selon elle, l'hostilité pourrait perdurer toujours, même après la guerre d'Algérie. Cette vision met en lumière les blessures du passé de l'Algérie et l'importance du devoir de mémoire, où le témoignage du personnage-narrateur se mêle à la mémoire collective pour rappeler que certaines douleurs, bien qu'atténuées par le temps, ne s'effacent jamais véritablement.

« Dans le quartier d'Hydra, sur les hauteurs d'Alger, où j'étais ce matin, il y a des morts et des blessés dont on ne sait plus que faire. Comme j'ai pu le constater, le cessez-le-feu ne veut pas dire que c'est la fin des hostilités. > Yéma, exaspérée, coupe le transistor. J'étais sûre que ce cessez-le-feu c'était une farce. Des morts, il y en a eu hier, il y en a aujourd'hui, il y en aura demain et encore après-demain. Je rallume le transistor. Ouf, le reporter discute toujours avec Geneviève Tabouis. Il dit que la tension est palpable entre les communautés musulmane et européenne et que l'on s'attend au pire dans les heures à venir. Yéma éteint de nouveau la radio ». (LPC.p.45).

Dans cette optique, le devoir de mémoire que fait Tadjer dans ses romans vise également à rendre hommage à certains martyrs tombés dans les champs de bataille, dont

le sacrifice incarne la résistance et la lutte pour la liberté de la nation. À travers ses romans, il met en avant l'engagement de ces martyrs et leur destin tragique, afin qu'ils ne tombent pas dans l'oubli.

Pour rendre son projet assez proche de la réalité, on trouve certains éléments fictionnels qui s'ajustent aux faits historiques réels pour créer à ce que Paul Ricœur appelle « *la fonctionnalisation de l'Histoire* » (1985, p.265). A travers cette fiction, Akli Tadjer met en lumière certaines réalités historiques à savoir les conflits existants entre les deux communautés française et algérienne : le narrateur Omar raconte, en effet, certaines scènes tragiques qu'a vécues sa famille à Alger. Dans la grande Histoire que dans la fiction, ces martyrs ont lutté pour la libération de l'Algérie.

« ... *Alger est toujours ensanglantée. Chaque jour charrie son cortège de martyr .Hier, il y a encore eu un attentat de l'OAS rue Michelet à Alger. Dix-huit morts. A Cherchel, les repas ont tiré dans la foule .On ne compte même plus le nombre de victimes. Qu'Allah les accepte en son vaste paradis.* (LPC, p. 103).

Bien que l'écrivain Akli Tadjer n'ait pas mis ses pieds en Algérie, son roman *Le porteur de cartable* s'inscrit dans une dynamique de devoir de mémoire, visant à préserver et transmettre un passé marqué par la douleur, la lutte et la résistance. À travers son narrateur Omar et ses personnages, Tadjer tisse un lien entre mémoire individuelle et mémoire collective, montrant comment les expériences personnelles de ses personnages se croisent avec la grande Histoire. En donnant parole aux oubliés et en ravivant les souvenirs, Tadjer souligne l'importance de la réécriture de l'Histoire comme acte de résistance contre l'oubli. Ainsi, *Le porteur de cartable* ne se limite pas à relater un passé douloureux de notre pays, mais appelle également à une réflexion sur la manière dont la mémoire, entre vérité et fiction, reconstitue notre rapport à l'Histoire.

-La figure cachée de l'histoire dans *Il était une fois peut-être pas*.

Dans *Il était une fois peut-être pas* le narrateur Mohamed évoque, dans un chapitre évoqué par « *le grand IL* », consacré à la mémoire, l'arrivée d'un grand nombre de parachutistes de l'armée française à Alger. Le narrateur était ému d'avoir évoqué une séquence de l'Histoire collective. Il sait que dans les documents historiques la France avait décidé, à l'époque de s'emparer d'Alger afin de se venger du Dey Hussein, consul,

consul d'Algérie , et de mettre fin à la piraterie qui sévit dans la région. En mêlant des personnages de fiction et des personnages réels, Mohamed tente de reconstituer cette histoire pour en faire un devoir de mémoire et transmettre des événements importants de notre Histoire.

« Le Grand IL a revisité le chapitre Alger 1960. J'ai eu une pensée émue lorsqu'il a évoqué la mémoire de Djamila, l'Esméralda de la casbah, et sans plus tarder on a suivi un camion militaire bondé de parachutistes crapahuteurs de djebels parmi lesquels figurait Charles, l'ex-tortionnaire de la Villa Susini. On est sorti par l'est d'Alger et on a pris une route nationale qui débouchait cent cinquante kilomètres plus loin dans les monts du Djurjura, en grande ».(IEPP.p. 200).

A travers ce passage, Mohamed cherche à rendre hommage aux victimes arabes de l'histoire. Lors de cette expédition française sur Alger, le personnage Charles « martyrisa des Rachid, des Kader, des Abdel et tous les autres Mohamed qui lui tombaient sous la main avec un sang-froid ».

Le devoir de mémoire et la mémoire collective jouent un rôle fondamental dans la restitution des récits historiques et identitaires des peuples. Dans *il était une fois peut-être pas* le narrateur Mohamed raconte l'auteur la relation franco-algérienne pendant la colonisation française d'Algérie. Il met en avant les conséquences néfastes de l'application en 1870 des lois raciales et antisémites avec le fameux décret Crémieux, qui accorde aux Juifs d'Algérie les mêmes droits que la population européenne du pays. Cette décision crée une fracture profonde dans la société occidentale et marque une étape décisive dans les débats autour de la citoyenneté et de l'appartenance identitaire. C'est à partir de ce moment que surgissent les premières interrogations sur l'identité des populations autochtones, confrontés souvent à une double appartenance entre la culture française et la culture algérienne, et une crise identitaire durable.

Dès lors, les écrivains francophones, témoins et héritiers de ces bouleversements, inscrivent dans leurs œuvres les traces de ces traumatismes historiques. À travers leurs récits, ils participent à un devoir de mémoire, en mettant en lumière les blessures du passé et en interrogeant leurs répercussions sur les générations suivantes. Ainsi, la mémoire collective se construit dans une tension permanente entre oubli et remémoration, entre

l'histoire officielle et les expériences vécues, où la littérature devient le lieu de la résistance contre l'effacement et un espace de réconciliation entre passé et présent.

« Voilà qu'un jour de la fin de cette année 1870, Dresse relayée par le téléphone arabe et quelques cabines téléphoniques annonçaient une grande nouvelle. Un décret du ministre de la Justice Isltc Adolphe Crémieux proclamait qu'on attribuait la nationalité française aux citoyens du pays. Suffisait de se rendre au bureau de l'Administration le plus proche pour retirer le fameux Sésame ». (IEPP.p.86).

Le narrateur Mohamed souligne un fait important qui reste incarné la mémoire et l'histoire algérienne : la dégradation des immigrés, désormais classés comme indigènes. En effet, lorsque le personnage Adem, fils de Awa (la femme d'Hussein Dey) apprend cette nouvelle loi, qui permet aux juifs de se bénéficier de la citoyenneté française par rapport aux Algériens, ce fut ainsi *« la surprise et l'humiliation de Adam lorsqu'il se fit rembarrer au motif que ce droit n'était réservé qu'aux populations juives. ».* (IEPP.64).

Il ajoute :

« Allez oust Du balai les bougnoules ! Regagnez vos gourbis ...Les Juifs arboraient fièrement leurs nationalités bleu, blanc, rouge et Snobaient leurs ex-frères musulmans ravales au statut d'indigène (IEPP.p.64).

Dès lors, le narrateur raconte comment cette dégradation du statut des Algériens devient l'un des facteurs déclencheurs d'une fracture entre les deux communautés » : *« Des échauffourées éclatèrent dans les souks, les bars et le hammam d'El Kseur. De rixes en vendettas, de vendettas en attentats, l'atmosphère devint irrespirable ».* Pour illustrer le conflit entre les deux communautés opposées, Akli Tadjer présente deux personnages symboliques qui s'entretuent à cause de ce décret Crémieux. Adam représente la communauté algérienne et l'officier Simon représente la communauté juive. En effet, en 1870 Adem avec sa milice se prépare pour défendre les siens contre Simon et ses coreligionnaires, et une guerre déclencha entre les deux hommes. *«Simon-Adem engagés dans une lutte fratricides à cause du décret Crémieux, décret qui avait semé humiliation, frustration et un beau bordel dans toute l'Algérie »(IEPP.p.93).* Adem est en colère et pense qu'il « vaut mieux crever plutôt que d'être moins bien considéré qu'un Juif.

Il était une fois peut-être s'inscrit dans la mémoire collective et contribue au devoir de mémoire contre l'oubli. En exposant les parcours marqués par l'immigration, le racisme

et la quête d'appartenance, il témoigne d'une histoire commune qui dépasse le cadre personnel. Loin d'une simple représentation du passé, il s'agit d'un devoir de mémoire contre l'oubli, rappelant le décret Crémieux accordant la citoyenneté française et les questions identitaires qui en découlent. Ainsi, le roman devient un espace où se croisent souvenirs, revendications et reconnaissance d'une histoire commune. Enfin, en tant qu'écrivain franco-algérien, Akli Tadjer retranscrit à travers son œuvre une mémoire longtemps enfouie. Le souvenir de l'écrivain en particulier, est jugé parfois importun. Face à ceux qui veulent que jamais ne s'efface la mémoire de la violence coloniale, il en est pour mettre en garde contre la haine et la souffrance. Selon Akli Tadjer, il fallait réécrire l'histoire pour les futures générations contre l'oubli : écrire pour ne pas oublier, écrire sans craindre de tomber dans la banalisation de l'usure.

Au terme de ce chapitre, nous pouvons dire que les histoires dans *Le porteur de cartable, Il était une fois peut être pas et Alphonse* d'Akli Tadjer sont conçues comme une vérité mouvante. Ils sont influencés par de nombreux facteurs narratifs, psychologiques, idéologiques et politiques qui reflètent la perception des témoins-personnages lors de l'évocation des faits historiques. Loin d'être une simple réécriture de l'Histoire, cette écriture se construit à travers un croisement entre mémoire, imagination et subjectivité. Ainsi, la vérité historique y est reconstituée et réinterprétée, s'imbriquant dans une narration où se mêlent réalité et fiction.

Les histoires racontées dans l'œuvre d'Akli Tadjer ne se présentent pas comme un document historique au sens strict. L'écrivain se base sur des événements et des faits avérés, souvent vérifiables, mais son engagement dans l'autofiction et sa vision personnelle transforment incontestablement ces souvenirs. Ses récits ne visent pas à restituer une vérité absolue, mais à exprimer une mémoire vivante, portée par l'expérience individuelle et collective. Loin d'être une simple modification des faits, cette subjectivité est un moyen d'explorer la manière dont le passé est perçu et réécrit.

Dans cette perspective, l'imagination joue un rôle crucial. Face aux silences de l'Histoire et aux limites de la mémoire, elle permet de combler les vides et d'offrir une nouvelle forme aux souvenirs. Akli Tadjer convoque son imagination non pour altérer la réalité, mais pour enrichir la compréhension des événements historiques en leur offrant

une dimension humaine et émotionnelle. Ainsi, la fiction devient un moyen de vérité, non pas factuelle, mais affective, capable d'exprimer ce que les mots ou les documents historiques ne sauraient toujours dire.

Par ailleurs, en tant qu'écrivain franco-algérien, Akli Tadjer retranscrit à travers son œuvre une mémoire marquée par le déchirement et la douleur du passé colonial. Cette écriture est profondément influencée par ses émotions et ses réactions psychologiques, qui l'éloignent de la description objective des événements historiques. La souffrance et la nostalgie hantent l'écrivain dans ses romans, transformant ses souvenirs en fragments subjectifs où se mêlent réalité et reconstruction subjective.

Enfin, *Le porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas et Alphonse* s'inscrivent dans une dynamique de devoir de mémoire. Loin d'une simple représentation des événements, ces romans illustrent la manière dont le passé continue de résonner dans le présent. L'écriture devient ainsi un espace de réécriture de l'Histoire et de l'évocation de ce passé, où la mémoire individuelle se mêle à la mémoire collective. En réécrivant l'Histoire, Akli Tadjer lutte contre l'oubli et inscrit son œuvre dans une perspective de préservation du passé, afin que celui-ci demeure vivant dans les consciences et dans les esprits de futures générations.

TROISIEME CHAPITRE

Réécriture de la guerre : Images et représentations

Dans ce chapitre, nous tenterons d'étudier les représentations de la guerre dans l'espace littéraire à travers *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois le porteur peut-être pas* d'Akli Tadjer. Ces romans proposent une véritable recreation esthétique de la guerre. Le brouillage des frontières entre le « factuel » et le « fictionnel » permet à l'écrivain Tadjer d'approcher la réalité de la guerre en usant des moyens et stratégies littéraires comme la transgression du langage à travers de nombreux procédés littéraires. Dans cette optique, nous allons démontrer qu'en racontant l'indicible, Akli Tadjer ne cache pas son « désir » de transfigurer le réel, de le transformer en récit de fiction afin d'en faire un instrument du vraisemblable.

Pour mener à bien notre étude, nous allons, dans un premier temps, dégager les mécanismes de transfiguration de l'Histoire dans ces romans, qui, bien qu'il semble en apparence dénoncer la guerre, en proposant également une représentation esthétique. De plus, il sera nécessaire d'analyser le langage employé par les narrateurs des récits pour représenter la guerre. Nous démontrerons que les personnages-narrateurs de ces récits témoignent de la difficulté de raconter la vérité, non pas comme le feraient des historiens dans des documents factuels, mais en transformant la souffrance extrême en une expérience littéraire et sensible.

Notre objectif est donc d'étudier comment cette écriture de l'entre-deux (fiction/Histoire) ne vise pas à établir une vérité historique absolue, mais propose une mise en fiction romanesque de la condition humaine face à la cruauté de la guerre. Notre travail portera ainsi sur les stratégies énonciatives employées dans *Le porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas* et *Alphonse* d'Akli Tadjer, car elles révèlent, par leur complexité, des formes variées de discours où le témoignage s'inscrit comme une dynamique discursive contribuant à la reconstruction de l'Histoire.

Pour ainsi dire, la récurrence de la guerre dans l'œuvre d'Akli Tadjer nous conduit donc à nous interroger sur l'intention de l'auteur quant à l'usage de ce phénomène. Comment Tadjer représente-t-il la guerre dans ses œuvres de fiction ? Est-il possible de raconter la guerre autrement, sans tomber dans l'esthétisation ? Quels procédés littéraires emploie-t-il pour donner à voir ce phénomène ?

Pour répondre à ces interrogations, nous choisissons d'établir un inventaire chronologique des œuvres d'Akli Tadjer, en mettant l'accent sur celles qui traitent du thème de la guerre et de son impact sur les personnages. Cette stratégie nous permettra non seulement de retracer le cheminement de la représentation de la guerre dans sa fiction, mais aussi d'étudier les techniques d'écriture qu'il mobilise, et plus particulièrement depuis son apparition sur la scène littéraire au début des années 1980.

I. La guerre comme objet de représentations

Le thème de la guerre soulève d'emblée la question de sa représentation dans la fiction littéraire. S'il est vrai qu'écrire la guerre revient à rendre compte du désordre, il n'en demeure pas moins qu'un tel projet s'avère délicat lorsqu'il est mesuré par rapport à la fiction littéraire. Ainsi, les premiers récits autobiographiques sur la guerre d'Algérie datent des années quatre-vingt et sont le fait de Pieds-noirs ou de harkis qui ont été les protagonistes du conflit, teintés du sentiment de « nostalgie », selon la définition de Benjamin Stora.

Avant de mettre en avant la représentation de la guerre dans les romans d'Akli Tadjer et son rapport à la fiction, nous tenons, dans un premier temps, à donner une définition du mot « guerre ». En effet, le mot guerre est un nom féminin, de l'ancien mot (germanique, *werra*, dispute). Il s'agit d'une lutte armée entre États. (La guerre entraîne l'application de règles particulières dans l'ensemble des rapports mutuels entre États, elle commence par une déclaration de guerre ou un ultimatum et se termine par un armistice et, en principe, par un traité d'Aix qui met fin à l'état de guerre). La guerre peut aussi désigner une lutte entre des groupes ou des pays, sans aller jusqu'au conflit sanglant : *une guerre économique de propagande*.¹⁰⁴ Selon Gaston Bouthoul, l'inventeur du terme de « polémologie », en 1945, la guerre est :

« Une forme de violence qui a pour caractéristique essentielle d'être méthodique et organisée quant aux groupes qui la font et aux manières dont ils la mènent. En outre, elle est limitée dans le temps et dans l'espace et soumise à des règles juridiques particulières, extrêmement variables suivant les lieux et les époques. Sa dernière caractéristique est d'être sanglante, car

¹⁰⁴ Guerre, grand dictionnaire encyclopédique la Rousse, tome 5, les éditions françaises Inc. 1983

*lorsqu'elle ne comporte pas de destruction de vies humaines, elle n'est qu'un conflit ou un échange de menaces ».*¹⁰⁵

Pour sa part, Diderot écrit dans l'article « paix » de l'encyclopédie *«la guerre est un fruit de la dépravation des hommes. C'est une maladie convulsive et violente du corps politique »* 16. Le mot guerre, à résonnance historique, renvoie également à la représentation des communautés et des peuples. Les auteurs beurs en sont souvent les instigateurs. Ils apportent un regard intraitable sur ce phénomène de guerre. Akli Tadjer est l'un de ces écrivains. Il repousse les limites et les tabous du récit historique en y apportant des formes esthétiques, nous permettant ainsi, d'avoir une vision renouvelée de la guerre d'Algérie et de l'indépendance à travers les yeux des personnages de ses récits.

La difficulté de dire le « mal » confère parfois une dimension faussée et un caractère aléatoire aux œuvres littéraires. Ces récits peuvent être envisagés comme une quête de sens dans un monde chaotique, proposant ainsi différentes variations romanesques sur la guerre, en mettant en charge un discours de révélation

Puisqu'il mêle à la fois la reproduction de la violence, la parodie et la mise en scène, la représentation de la guerre dans la fiction littéraire revêt une dimension esthétique. Il peut également relever de l'imaginaire, car ce que ces récits mettent en lumière n'est pas tant une restitution fidèle de la réalité qu'une relecture symbolique d'un monde qui se repose non pas sur la réalité, mais sur l'illusion du réel.

En évoquant la guerre, le travail de restitution de la mémoire s'avère d'une envergure encore plus complexe qu'elle consiste à tenter de donner du sens à l'indicible, à rendre claire ce qui ne l'est pas. Cependant, face à l'ampleur de cette tâche, qui nécessite de mettre en lumière sa dimension particulière, L'écrivain, ballotant entre réalité et fiction, se retrouve dès le début pris dans un paradoxe qui ne cessera de s'approfondir. En s'appliquant à répertorier les souffrances, la tristesse et les affres de la guerre, il creuse de profonds sillons dans les cœurs, renforçant ainsi la trame narrative d'un récit de guerre aux accents cataclysmiques.

¹⁰⁵ G. BOUTHOUL, Traité de sociologie. Les guerres, éléments de polémologie, Payot, Paris, 1951, p. 37

Comment, en effet, écrire la guerre lorsque l'écriture elle-même se montre insuffisante pour exprimer les maux et retracer les drames dans toute leur férocité ? Quelles stratégies sont adoptées par le narrateur-auteur pour surmonter la difficulté du langage à représenter le choc du réel ?

Face à l'indicible de la guerre, Tadjer ne se contente pas d'une simple représentation tragique des faits racontés. Son écriture, loin de s'enfermer dans une restitution figée de la douleur, use d'autres voies narratives qui transforment la vision du conflit. Cela nous pousse à questionner la manière dont il joue avec les codes du roman pour proposer une perception singulière de la guerre.

I-1. La guerre comme une forme de rire et de dédramatisation

Il apparaît clairement que dans les romans *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut être pas*, la guerre est représentée sous une forme paradoxale, mêlant rire et dédramatisation des atrocités. En effet, l'un des moyens de représentation du conflit est fondé sur le ludique, une approche surprenante qui engendre une forme de contradiction apparente entre le drame de la guerre et l'effet comique. Comment, en effet, peut-on donner à lire la guerre sous une forme de rire ? Ne risque-t-on pas alors de trahir la mémoire des victimes ?

Il faut noter que l'utilisation du rire dans les romans de notre corpus n'est pas fortuite. Tadjer ne cherche pas à se moquer de l'Histoire ni de la mémoire de son peuple. Cependant, puisque la guerre laisse des séquelles profondes sur l'individu, il trouve dans le rire un moyen efficace de cicatriser les plaies. Ce procédé ne s'accomplit que grâce au recours au ludique, qui permet d'atténuer la souffrance et de donner une nouvelle dimension aux événements tragiques. Les romans de Tadjer, le ludique se présente comme une stratégie de dédramatisation des atrocités et un moyen de dire autrement et d'écrire différemment la douleur.

Pour ainsi dire, la guerre est considérée comme un objet singulier mêlant rire et cris de souffrance. Cette approche quelque peu distanciée de l'horreur devient une esthétique tout à fait particulière. « Il s'agit, à défaut de guérir par le cri de douleur, d'exorciser la peur par un éclat de rire ». La réalité et la fiction sont mises en avant pour présenter, dans

ce cas, une guerre drôle. Toutefois, cette légèreté apparente s'accompagne d'une certaine fastidiosité, car derrière le rire se cache une vérité accablante, où l'humour sert autant à adoucir qu'à souligner la cruauté du conflit des tensions historiques. Ainsi, la fiction littéraire met en scène la guerre et la violence, construites essentiellement sur une fusion de ludique et tragique. Ce constat est particulièrement caractéristique de la littérature francophone notamment la littérature beur, où le thème de la guerre est omniprésent.

Aussi, l'usage du ludique dans des œuvres racontant la guerre s'avère incontournable dans le cadre de notre travail. Sa présence ne tranche-t-elle pas avec l'horreur et les atrocités que renvoie souvent le phénomène de la guerre, y compris dans une œuvre de fiction ?

I-2. La parodie et la distorsion du réel

Dans une fiction littéraire où prédomine la guerre, la douleur et la mort, la présence du ludique constitue une surprise pour le lecteur. L'usage de cette forme de langage devient un prétexte pour l'auteur qui cherche à faire passer un message. Autrement dit, le narrateur dans un récit de fiction, cherche une échappatoire ou un moyen stylistique qui le sauve du choc déjà vécu au préalable : « *Le ton dans lequel tous les sujets, même graves, sont abordés, est également typique : l'humour et le comique sont la marque dominante des textes. Le drame, le tragique sont délaissés. Il faut susciter le rire pour faire passer les idées*¹⁰⁴ [...] ». ».

Dans ces circonstances, le rire, à titre d'exemple, apparaît comme un moyen efficace de penser la violence et de l'inscrire dans les chaos de la vie. Il apparaît aussi comme une façon singulière d'atténuer le poids des atrocités et, par conséquent, peut être conçu comme une tentative de recherche d'équilibre entre la réalité douloureuse et sa représentation dans le fait littéraire. Il s'agirait, pour le romancier, d'une quête de sens au cœur du non-sens.

Dans *Le porteur de cartable*, le personnage Omar raconte les affres de guerre d'Algérie, présentant ainsi un tableau de son destin où le grotesque se mêle au tragique. En effet, dans ce récit, la guerre est réduite à une forme de comédie et le cessez-le-feu est considéré comme une fausse information.

« Je crois qu'on t'a fait une sale blague. Maintenant, tu me donnes mon ordre de mission suicide pour faire sauter la caserne du château de Vincennes et fissa. Oncle Mohamed et Karchaoui pensent, eux aussi, qu'il s'agit d'une mauvaise blague et rient à gorges très déployées. Yéma, qui a séché ses larmes, ne peut se retenir de glousser derrière Pingouin. Moi qui n'ai rien compris, je ris de les voir rire. Vendredi, je demanderai à Mme Ceylac qu'elle m'explique la blague sur la source d'Evian. Mon Père, qui ne sait s'il doit demeurer sérieux ou s'associer à la franche rigolade qui a gagné le réseau, esquisse un timide sourire. Toujours le même. I découvre ses dents supérieures puis sa gencive et reste, ainsi, figé jusqu'à ressembler à une sorte de Fernandel arabe ». (LPC.p.26).

Tout comme la fiction, la prédominance de la guerre dans les œuvres de Tadjer n'empêche pas à l'écrivain d'interpeller le lecteur à des situations dans lesquelles le tragique se mêle au grotesque. Dans ce récit de témoignage, Akli Tadjer semble avoir la volonté d'atténuer la violence de l'expérience qu'il transpose en recourant au ludisme langagier. Dans sa tentative de représenter la guerre, il a tendance, en effet à préférer du ludisme afin de calmer les esprits et d'émerveiller le lecteur. C'est ce qui fait la singularité de son récit, qui combine l'atroce et le grotesque. Omar, quant à lui, utilise le rire comme un moyen de camoufler la douleur.

Le petit Roblot il est jaloux de moi. Il se venge me il peut c'est pour ça qu'il débîne n'importe quo... Tu me feras penser que je n'oublie pas de défoncer sa gueule de fouine à la récré... Le vieux Calmant et Mme Ceylac, je rêve. je force à rire. Le même rire cynique que Messaoud. Un rire pour dire que ça ne m'amuse pas. Un rire pour signifier aussi à ce lourdaud de Raphaël que s'il remet sur le carreau le petit Roblot et ses ragots, je l'abandonne avec ses souvenirs d'Algérie » . (LPC.p.52).

D'autre part, la présence du rire dans *le porteur de cartable* permet d'en atténuer la dimension tragique. Pour Akli Tadjer, il s'agit de rendre moins atroce la réalité odieuse de la guerre en recourant au ludisme langagier et en créant des situations invraisemblables dans lesquelles « le tragique et le grotesque se croisent, *le porteur de cartable* s'adhèrent entièrement à cette stratégie de dédramatisation, fondée sur la déformation et la distorsion de la réalité évoquée.

I-3. Anthropomorphisme et distorsion du réel dans *Il était une fois peut-être pas*.

Comme nous l'avons annoncé dans la première partie dans l'analyse des personnages anthropomorphes, l'insertion des peluches dans ce roman trouve sa source dans le désir du romancier d'atteindre la guerre en optant pour des choix esthétiques et

des procédés de narration bien différents des moyens traditionnels consistant à réinventer ou à imiter la réalité référentielle. L'écriture, dans ces situations, devient le lieu d'expérimentation de moyens de représentations iconoclastes, en cela qu'elle mise sur la créativité des écrivains pour s'affranchir des cadres préexistants.

Dans *Il était une fois peut-être pas*, l'usage du mythique témoigne de la capacité de l'écrivain de déconstruire le réel, celui-ci se manifeste dans son roman par l'apparition de peluches qui jouent des rôles nécessaires dans la trame narrative, comme Lucifer, Cureulla et Blala, dont il faut comploter le sort par des sortilèges. De ce point de vue, l'utilisation du fantastique dans ce récit et la personnification des objets est une forme de rire, car la participation de ces jeux dans l'Histoire de la guerre d'Algérie met en évidence l'aspect ludique du conflit dans notre corpus. Cette figure frappe le lecteur, confronté à un récit hybride où des scènes tragiques se déroulent sous le regard des peluches témoins.

[...] Bla- Bla, le perroquet en plâtre perché en haut de l'armoire ; il m'ignorait. Son regard flottait du côté de la bibliothèque [...] Sur son pouf, Cruella la poupée blonde en robe de satin brun semblait ne plus rien attendre de son destin. On l'aurait crue un peu morte. ».(IEPP.p.11)

Mohamed témoigne de ses troubles quand il était seul sans Myriam nuits. Les mouvements continuels, lors de son sommeil, surviennent à cause de cauchemars, qui peuvent être des traces de traumatisme. Avant de s'endormir, Mohamed refait le bilan de sa journée, puis le sommeil le gagne. Or il simule instinctivement des bruits étonnants et plonge dans un décor chaotique :

« La fatigue a commencé à m'engourdir. J'ai baissé les paupières, je sentais battre mes tempes lentement, régulièrement ; j'étais bien. [...] Et, j'ai entendu une déflagration. De ma grâce de vie je n'avais jamais entendu un fracas pareil [...] Il y'a eu un long tunnel de silence et ce furent d'autres déflagrations, pas du tout rieuses, celle-là. J'ai dressé l'oreille pour savoir d'où venait ce boucan [...] Le Grand Il m'a pris par la main et m'a conduit sur le champ de bataille. C'était l'apocalypse [...] Aussi loin que je pouvais voir c'était des fermes en flammes, des animaux morts, des paysages carbonisés »(IEPP.p.131.-32).

Les explosions violentes et le décor dans lequel il évolue peuvent être associés à l'événement tragique. Le champ lexical de la guerre est présent dans ce rêve, ce qui fait de lui un cauchemar. Nous pouvons relever des termes tels que : *déflagrations, bataille,*

apocalypse, en flammes, morts, carbonisés. Ces traces sont révélatrices de l'entreprise de désacralisation de la guerre à laquelle se consacrent les auteurs des textes étudiés dans leurs tentatives de transformer la guerre en un objet esthétique. Ce procédé donne à leurs œuvres le statut d'une force de dévoilement de la vérité sur la guerre.

Les écritures du désastre procèdent d'un regard rétrospectif tant la convocation de la mémoire s'avère incontournable dans le travail scripturaire de l'écrivain qui entend témoigner, retracer par les mots, un vécu douloureux. Le discours littéraire, en tant que lieu de transmission d'une expérience, met en avant le Grand II, qui participe à la guerre fratricide. Tadjer se sert de ce Grand II dont on ne sait plus son identité, qui conduit le narrateur Mohamed vers l'apocalypse. Les cauchemars peuvent être des indicateurs de traumatisme.

I-4. Le langage enfantin : entre naïveté et subversion

La guerre est omniprésente dans l'Histoire de l'humanité, un sujet complexe mais essentiel à aborder, même avec un enfant. *Storyplay'r* propose ainsi une sélection d'histoires autour de la guerre, proposant une opportunité de réfléchir et de discuter sur le vivre-ensemble.

Mais la guerre, en tant que moment de rupture et de chaos, engendre aussi une prise de distance avec la raison et brouille notre vision du monde. Étonnamment, au cœur de cet univers détruit, le sourire et la bonne humeur trouvent parfois leur place, témoignant d'une dimension singulière de résilience et de distorsion du réel face à la brutalité.

En effet, la mobilisation de l'enfant dans les fictions littéraires traitant la thématique de la guerre en Algérie relève du prétexte de dédramatisation dans la narrativisation de l'horreur. L'enfant présente aussi l'avantage d'avoir une liberté de ton que lui confère son âge et à laquelle aucun tabou ne résiste. Par sa naïveté, son indifférence et sa juvénilité. Son innocence, tout comme son incompréhension des problèmes du monde et des difficultés de la vie, est une source de liberté et de crédibilité. Par conséquent « tout lui paraît possible. C'est pourquoi il peut raconter avec un étanchement extrême les scènes les plus crues et narrer les faits simples avec un grossissement surprenant » Tadjer affirme à ce sujet :

« Je crois que les enfants peuvent dire plus parce qu'ils sont simples, naturels, spontanés dans leurs questions, leurs réponses, leurs attitudes, leur vision du monde. Les mots résonnent de façon différente dans la bouche d'un enfant. Ils nous forcent à nous remettre en question pour peu qu'on ait autre chose qu'un pois chiche à la place du cerveau. »¹⁰⁶

La convocation de la figure de l'enfant dans les récits de guerre relève d'une stratégie énonciative et discursive qui tend à idéaliser la réalité indescrivable de la guerre. Pour ce faire, l'écrivain sollicite des moyens détournés comme la mise en fiction du langage enfant ou encore la déformation du réel. À travers cette démarche, l'imaginaire littéraire tente d'approcher un objet de représentation intrinsèquement horrible et effrayant.

L'enfant, pris entre distorsions de la réalité et naïveté, devient ainsi un vecteur narratif privilégié par l'auteur pour exprimer l'indicible. À travers sa vision innocente mais pénétrante, la guerre est représentée sous une forme paradoxale, oscillant entre l'horreur brute et une certaine souplesse propre à l'enfance. Autrement dit, l'innocence de son récit s'oppose cruellement avec la brutalité du monde qui l'entoure, ce qui donne l'histoire racontée une puissance évocatrice singulière.

Dans ces récits, Tadjer met en scène des enfants dont l'existence est marquée par le déséquilibre et les blessures de l'immigration. Leurs jeux, leurs peurs et leurs espoirs rejoignent la douleur de la guerre et le malaise d'une identité déchirée. En donnant voix à ces enfants, Tadjer ne se contente pas de représenter la guerre comme une succession d'événements historiques ; il en fait une expérience intime et personnelle, où l'innocence enfantine devient à la fois un moyen de distanciation et de subversion. Ainsi, dans un monde déchiré par les tensions historiques, l'enfant ne se limite pas à un sujet passif qui subit les affres de la guerre, mais il devient également porteur d'une nouvelle perception, où l'imaginaire et l'innocence reconstituent le réel. C'est dans ce contexte brouillé que l'enfant façonne ses convictions et entrevoit, malgré tout, la possibilité d'un avenir meilleur.

¹⁰⁶ Entretien avec Akli Tadjer, *Le pessimiste joyeux*, Rémi Yacine. Publié dans El Watan le 17 - 10 - 2005 , (en ligne) , disponible sur : <https://www.djazairress.com/fr/elwatan/28279>

L'enfant est frappé de plein fouet par son innocence. Il participe même à dédramatiser la guerre dans le récit de fiction, au même titre que le rire. Son existence dans un monde hostile est à même d'en atténuer les atrocités, son indifférence tranche, en revanche, avec la gravité des faits auxquels il se trouve mêlé malgré lui.

La guerre et l'enfant sont des thèmes principaux dans les récits d'Akli Tadjer. Celui-ci ne cesse d'utiliser les enfants évoluant dans un contexte colonial. D'ailleurs, la guerre d'Algérie constitue un traumatisme pour l'humanité et, malgré les années passées de cet événement, certaines blessures béantes n'ont jamais été soignées. Les traumatismes vécus dans les deux camps hantent souvent les auteurs issus de l'immigration, qu'ils aient été engagés ou même simples témoins de l'horreur et de la mort. Ces souvenirs violents sont souvent présents dans l'œuvre de Tadjer ?

Dans les récits de notre corpus, le thème de l'enfant et de la guerre est abordé de manière différente. En effet, *Le porteur de cartable* relate l'histoire d'un personnage-narrateur-enfant en plein événement de la guerre d'Algérie. Alphonse est situé juste après la guerre d'Algérie ; il raconte le destin d'un enfant-narrateur, fils d'un immigré victime des séquelles de la guerre. Quand *Il était une fois peut-être pas*, l'auteur raconte le destin d'une petite fille, dans un récit, qui s'étend de 1830 jusqu'aux années 1990.

Dans *Le porteur de cartable* d'Akli Tadjer, l'enfant devient un vecteur littéraire important pour représenter la guerre sous une double vision : entre subversion et naïveté. À travers son regard pur et son langage simple, Omar témoigne des atrocités qui l'entourent, tout en mêlant la guerre à son enfance. Le plus important demeure dans cette hybridité narrative du récit qui consiste à faire coexister l'innocence et la violence, créant ainsi une représentation singulière des tensions politiques. Loin d'être un simple enfant spectateur, Omar est un témoin actif du conflit, voire même impliqué dans la révolution. Sa présence dans le récit permet de reconstituer l'Histoire à travers une voix juvénile, où la violence côtoie l'innocence enfantine. Cette approche se manifeste notamment à travers des passages marquants :

La guerre est représentée dans ce récit comme un *conflit symbolique* où Omar, l'Algérien et Raphaël, le Pied-Noir, tracent une ligne imaginaire qui représente les frontières entre deux camps en conflit. Le narrateur affirme :

« Nous avons, pourtant, convenu d'un commun accord – une sorte d'Evian-bis – de nous partager le pupitre en deux parties parfaitement égales en traçant une ligne imaginaire qui part de l'encrier et qui aboutit juste entre nos deux sièges. Mais c'est plus fort que lui, il faut toujours qu'il grignote des centimètres, qu'il laisse traîner ses gommes, qu'il oublie son taille-crayon ou son porte-plume chez moi. — Je vais finir par croire que c'est dans la nature du pied-noir que de déborder sur le territoire des autres, lui balancé-je, tout en repoussant pour la dixième fois son coude qui vient de franchir la ligne ». (LPC.p.77).

Ce comportement enfantin, aux allures innocentes, illustre une vérité bien plus grave : celle d'un désaccord tacite entre colonisés et colons. S'agit-il d'une ligne de jeu ou d'une ligne de déchirure politique ? Cette frontière fictive montre comment la guerre franchit même le monde enfantin, imposant ses lois d'opposition et de territoire.

L'enfant devient une figure contrastée : à la fois victime et témoin, il incarne une forme de lutte inconsciente, une vision à la fois tranchante et singulière du conflit. Par cette mise en scène, Tadjer inscrit la guerre dans un univers où l'innocence de l'enfance, symbole de fragilité, se heurte à la brutalité du monde réel, donnant ainsi à son récit une dimension singulière, entre représentation du drame et quête de sens dans le chaos.

Omar fait également un parallèle entre la guerre et la vie quotidienne. Il établit une contradiction entre la cruauté de la guerre et la banalité du quotidien, créant un effet de subversion surprenant. Omar affirme ainsi :

*« Sous la photographie du carnage où je devine des corps d'Indiens et de Nord-Africains déchiquetés sur le pavé brûlant d'Alger, il y a une réclame pour l'après-rasage Roger et Gallet. Tonic-shave est le nom de cette lotion qui fait de vous un homme debout. Place du Châtelet, nous sautons en marche du bus, comme des voleurs. ** Avant de monter là-haut, dans notre petit logement, pour annoncer la bonne nouvelle à Yéma, Mon Père qui a soudain grande soif, décide de faire une halte à L'Embuscade. Bouzellouf l'accueille amicalement comme souvent. Fraternellement devrais-je dire puisqu'il se tape dans la main en guise de salut et se donne du : — Bienvenue mon frère. Qu'est-ce que tu veux boire, mon frère ? — Un demi, mon frère. — Et ton fils, comme d'habitude. Une limonade »(LPC.p.201).*

Dans cet extrait, la photo du carnage, où des corps de victimes, Indiens et Nord-Africains, couvrent le sol, est rapidement suivie d'une annonce pour un après-rasage. Cela crée un effet de contraste, car la violence et la banalité boire de la limonade, par exemple coexistent sans conflit. Cette contradiction montre parfaitement la distorsion du discours de la guerre, ainsi que l'absurdité d'un monde enfantin plein d'horreur, qui devient presque une photographie de la vie quotidienne. L'innocence est ainsi incarnée par Omar, témoin de la guerre entre adultes.

On peut dire que la guerre d'Algérie n'a pas épargné non plus les enfants français, qui en subissent indirectement les conséquences. À travers l'enfant d'Omar, Tadjer illustre le malheur et l'errance de ces enfants livrés à eux-mêmes dans un monde marqué par le déséquilibre. Omar décrit son voisin Raphaël comme un enfant perdu en France, errant sans repères dans les rues, victime d'un contexte social fatal où la précarité et la folie semblent frapper son entourage. Le regard du narrateur sur Raphaël confirme cette impression de douleur enfantine : « *On dirait des morts-vivants. Son père, il n'a pas de travail. Sa mère, elle est folle. Et leur garçon, il traîne dans la rue toute la journée. Franchement, ils sont incapables de faire du mal à une mouche* » (LPC.p. 17).

À travers cette représentation, Akli Tadjer tisse un parallèle entre les victimes directes de la guerre d'Algérie et ceux qui, bien que loin du conflit, en subissent les conséquences. La guerre ne se réduit pas aux affrontements armés ; elle s'étend aussi dans les marges, façonnant une génération d'enfants en quête de paix et de repères dans un monde hostile.

Ton père, il rêve. L'Algérie, c'est cuit. C'est foutu pour les pieds-noirs. Il va falloir que tu t'intègres dans ce bled et ce n'est pas facile. Déjà que moi, je suis né à l'Hôtel-Dieu, juste en face de Notre-Dame et j'y arrive pas, alors toi, je te souhaite du courage et beaucoup de patience. (ALPH.p.19).

Dans *Le porteur de cartable*, la réécriture de la guerre prend une forme particulière, à travers le regard d'Omar, oscillant entre distorsion langagière et innocence enfantine. Cette approche narrative transgresse les codes traditionnels des récits guerriers : l'atrocité des tensions ne se donne pas à voir frontalement, mais à travers un langage drôle, où

l'horreur est à la fois atténuée et mise en scène par l'imaginaire enfantin. Ainsi, Akli Tadjer utilise de la voix de l'enfant Omar pour déconstruire la gravité de la guerre, transformant la violence en une réalité reconstituée, où le drame se mêle au ludique. Ce procédé illustre l'impact tacite des tensions sur ceux qui les subissent indirectement : les marginaux, les exilés, les enfants livrés à eux-mêmes.

1.5. *Alphonse* : Les ombres de l'Histoire :

Dans *Alphonse*, le roman étudié, Tadjer met en scène des personnages en crise identitaire à cause de la guerre d'Algérie, à l'image de son personnage principal, hanté par les ombres de ses souvenirs après le conflit entre les deux communautés, algérienne et française. Dans ce roman, le narrateur Mohamed cherche à transgresser le langage du discours historique officiel pour mettre en avant un élément symbolique de cette guerre, montrant ainsi le poids du passé sur les générations suivantes.

En effet, l'usage du prénom Mohamed surprend le lecteur, notamment sa récurrence dans le récit tadjerien. De ce fait, la réalité et la fiction se côtoient pour donner naissance à un récit qui représente la guerre à part entière.

Dans les romans d'Akli Tadjer, l'enfance est essentiellement liée à la guerre, marquée par des blessures qui persistent bien après l'indépendance d'Algérie. Les tortures infligées, les conditions d'immigration brutales et le vécu de l'horreur ont laissé des séquelles psychologiques profondes, transformant les enfants en porteurs involontaires d'un passé traumatique.

Comme nous l'avons souligné, l'arrivée de Mohamed dans le Nord de Paris, dans une famille française, bouleverse l'ordre social. Aux yeux de ses cousins et de leurs amis, son nom même le désigne comme un héritier de la guerre, un symbole vivant des affrontements passés. En effet, lorsque Mohamed rencontre ses cousins et leurs copains, le malheur commence. Perçu comme un assassin, un criminel par essence, Mohamed incarne malgré lui la poursuite des blessures de la guerre, où l'innocence de l'enfance se heurte à la subversion des préjugés et de la mémoire algérienne.

Le protagoniste se perçoit comme un être hybride, pris dans un entre-deux identitaire où l'innocence de l'enfance se heurte à la guerre d'Algérie. Il demeure un enfant étranger, tandis qu'en France, il est perçu comme un « Arabe maudit », un terroriste en puissance, emprisonné dans une altérité imposée.

À travers *Alphonse*, Tadjer illustre des réalités oubliées de l'Histoire algérienne, donnant à lire un passé longtemps occulté. Cette mémoire, reconstruite dans un souci de réconciliation, semble pourtant adoucir les blessures, réajuster les récits pour favoriser la fraternité. Or, ce geste, en apparence bienveillant, devient suspect lorsqu'il occulte d'autres souffrances, reléguant certaines mémoires dans l'ombre, comme si elles étaient trop subversives pour être pleinement reconnues.

2. Du discours réel au discours du rêve et de la paix

La prédominance de la violence et de la guerre frappe fortement le discours fictionnel de la guerre au point qu'il devient difficile d'identifier sa dimension pacifiste. Ce constat vaut notamment pour un espace aussi conflictuel que celui de la littérature beur, où la mise en texte de la guerre semble impliquer une exigence à laquelle les productions des écrivains peinent à échapper.

La convocation du thème de la guerre dans la fiction littéraire trouve sa justification dans une perspective de témoignage et de dévoilement, toutefois, la représentation de la violence peut conduire également l'écrivain beur à produire une contreviolence destinée à détruire, ou du moins à atténuer le caractère extrêmement violent des événements qu'il se propose de relater.

Cet extrait met en avant la manière dont le rêve devient une échappatoire face aux traumatismes de la guerre d'Algérie. D'ailleurs, le dialogue entre Omar et sa maîtresse Thérèse souligne cette frontière fragile entre la construction d'un récit mythifié de l'Algérie et la vision extérieure qui tend à le déconstruire. Mme Thérèse, en insistant sur la « mythomanie », réduit le rêve d'Omar à une illusion, mettant ainsi en lumière la difficulté de concilier mémoire affective et réalité historique.

Ainsi, cet extrait illustre comment la présence du rêve dans *Le porteur de cartable* peut être perçue comme une subversion du discours historique, car il s'oppose à une réalité plus complexe et plus tragique, celle de la guerre. Cette dernière est représentée à travers le rapport entre un passé mythifié et une réalité tragique, où le rêve d'une Algérie en paix devient un refuge face aux problèmes de l'immigration et aux tensions identitaires. Mais cette paix rêvée par Omar est déconstruite par l'enseignante Thérèse, montrant alors comment la mémoire peut être réécrite et recomposée. En ce sens, l'évocation du rêve dans *Le porteur de cartable* peut être perçue comme l'expression d'une évasion en dehors du réel pour trouver la paix.

« Le bonheur était parfait Ainsi était mon Algérie, festive, rieuse et lascive. Mais pour Mme Cylac, ma rédaction ne valait guère plus de cinq sur dix. Elle avait écrit dans la marge Malgré une imagination débordante, attention à la mythomanie Boulawane ! » Elle avait souligné de trois traits rouges : mythomanie. J'étais un peu vexé que mon Algérie ne vaille pas mieux à ses yeux et lui avais demandé ce que signifiait mythomanie. La mythomanie est le mauvais » génie de l'imagination, Boulawane. Comme je n'avais toujours pas saisi, elle précisa ! L'imagination c'est quand tu rêves ta vie et la mythomanie c'est quand tu crois tes rêves. ». (LPC.p.116).

Bien que tiraillé entre la France et l'Algérie, le narrateur Omar est aussi tiraillé entre la réalité et le rêve. Dans *Le porteur de cartable*, la guerre se construit dans un va-et-vient entre le passé de la remémoration et le présent de l'énonciation, où l'enfance, imprégnée d'innocence et de paix, contraste avec l'univers adulte inévitablement broyé par la violence.

« Dans la nostalgie comme dirait Mme Ceylac. L'Algérie ! L'Algérie ! L'Algérie ! Pense à un autre pays ! Je ne peux pas puisque c'est mon pays. Nous regardâmes, amusés, une demi-douzaine de toqués qui jouaient à la queue leu leu, en se tenant par leur pan de chemises puis Raphaël redevint grave. Et toi, Omar, qu'est-ce que tu ferais si tu étais riche ? Très riche ? Je ne sais pas. J'essaierais d'acheter (la paix si je trouve le vendeur. J'ai déjà vu des vendeurs de guerres mais des vendeurs de paix, jamais. Peut-être parce que ça n'a pas de prix, la paix. C'est pour ça qu'il n'y a pas de vendeur » (LPC.p.220)

Dans ce passage, Tadjer met en lumière cette dualité : Omar ne peut concevoir un autre pays que l'Algérie, symbole de son appartenance et de sa mémoire, mais il est confronté à une réalité où la guerre l'a beaucoup hanté. Son affirmation de vouloir « acheter la paix » exprime une quête imaginaire, illustrant à la fois l'indifférence du monde

adulte où la guerre se vend mais la paix demeure précieuse et l'espoir enfantin qui s'accroche malgré la cruauté du réel.

Dans *Il était une fois peut-être pas*, Tadjer illustre à travers ce récit comment le narrateur Mohamed rêve de paix tout en cherchant à représenter la guerre à travers le langage. D'ailleurs, l'emploi de l'anglais, notamment accentue cette opposition entre rêve et réalité, car cette langue est ici associée à la notion de paix, tandis que la langue française sert à évoquer la guerre et ses affres. Dans l'extrait ci-dessous, le romancier tente de transmettre une violence que subissaient les écrivains au lendemain de la Première guerre mondiale en se basant sur deux éléments essentiels de l'écriture. Le lecteur découvre le non-respect des règles de la langue française, perceptible à travers l'intégration des mots empruntés, écrits en italique et la succession des signes de ponctuation. « !... ».

« En 1914, le monde à refaire était en métropole. On racontait que l'armée française avait un besoin pressant de troupes supplémentaires et qu'on ne se gênerait pas de puiser dans le vivier indigène pour faire face à la pénurie de chair à canon. Une loi promulguée à cet effet rendait la conscription obligatoire dès l'âge de seize ans. Qu'ils se tuent entre eux ces Européens et qu'ils nous fichent la paix ! S'indignait l'un. La France est notre nouvelle patrie. Nous devons faire le sacrifice de nos vies pour elle, s'excitait un autre. Kamel était un pacifiste. I have a dream, qu'il professait. Il avait dreamé d'un monde sans discrimination, d'un monde de paix et d'amour, d'un monde où l'homme sortirait des conflits en rejetant la vengeance, l'agression et l'esprit de revanche. Oui, il I 'avait dreamé très fort, ce monde-là. »(IEPP.p.163).

Dans cet extrait, Mohamed relate l'implication forcée des Algériens dans un conflit qui ne les concerne pas directement. Cette situation illustre le comportement discriminatoire de l'armée coloniale envers les Algériens. Face à cette réalité, Mohamed incarne l'Algérie indépendante et la subversion par le rêve, il se positionne en pacifiste, adepte de la paix refusant la guerre et rêvant d'un monde sans discrimination ni brutalité.

Ainsi, Mohamed se montre à la fois pacifiste, inspiré du fameux discours de Martin Luther King, et objecte une vision imaginaire à la férocité du réel. Son « dream » d'un monde sans discrimination et sans représailles est un refuge face à l'horreur, mais aussi un acte poétique de lutte et de résistance : en rêvant d'un avenir de paix, il refuse un conflit qui impose sa logique destructrice aux plus personnes fragiles.

3. Discours de la Guerre : une vision *chaotique* du monde.

Ecrire la guerre n'est pas une simple affaire. Et pour cause, la réécriture de la violence dans un récit fictionnel n'est pas sans effet sur l'écriture elle-même. Elle réduit le sens de la guerre en tant qu'objet de représentations qui porte l'explosion jusque dans l'espace textuel.

Ainsi, le roman de guerre se construit autour d'images à la fois horribles et disparates, sans véritable rapport entre elles. Le récit se nourrit de la violence de fond en comble. La domination du champ lexical du chaos influence la construction textuelle et se traduit par une fragmentation de la structure narrative.

Les conséquences de la guerre sont perceptibles dans les romans marqués par l'indicible. Ce désastre brouille la vision du lecteur, notamment avec la violence ou les nombreuses victimes. Chez Tadjer, la guerre imprègne le champ textuel de ses romans au point même de bouleverser leur structure. Son écriture est parsemée de qualificatifs pour décrire les douleurs qu'il et sa famille éprouvent.

En effet, les blancs énonciatifs, le rêve langagier et la désarticulation syntaxique témoignent de son souci de travailler le langage davantage que d'élaborer une trame narrative cohérente. Ce qui importe chez lui, c'est la forme du roman, et non l'intrigue. En effet, le blanc énonciatif, le rêve langagier apparent et la désarticulation syntaxique sont des preuves qu'il cherche davantage à travailler le langage qu'à élaborer une trame narrative cohérente. Chez lui, ce qui importe c'est la forme du texte, et non pas l'intrigue, qui semble ne jamais aboutir.

La conception du récit suppose une subversion des codes de la narration traditionnelle. Le « récit, selon Genette, désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. »¹⁰⁷ La transgression des conventions préétablies dans l'écriture de Tadjer tient à l'incohérence du discours et à l'élimination de son caractère linéaire.

¹⁰⁷ Note de lecture

3-1-La transgression linguistique.

Dans ces romans, Tadjer transgresse tous les codes linguistiques. Son écriture, marquée par des formes et des structures chaotiques qui bouleversent le modèle narratif conventionnel, se détache des normes établies et produit un récit inédit. Le lecteur est ainsi confronté à une violence omniprésente qui jalonne le texte : « La violence verbale, selon Marie-Hélène Larochelle, peut encourager des rapports de force qui vivifient le texte littéraire. »¹⁰⁸

Dans ces romans, des mots violents sont choisis pour représenter la guerre sous forme d'un paradoxe ou d'une brutalité esthétique. Cette violence textuelle traduit une réalité violente. Autant de mots qui approuvant la transgression du modèle narratif traditionnel. Dans les trois récits de notre corpus, des mots violents sont utilisés pour peindre de nombreuses scènes, traduisant ainsi une vérité tout aussi cruelle.

Dans *Il était une fois peut-être pas* Akli Tadjer opte pour une écriture imprégnée de violence textuelle, traduisant le phénomène de transgression du modèle narratif traditionnel. Ces éléments confèrent au récit une image à la fois symbolique et chaotique comme le montre l'extrait ci-après :

« La guerre fut longue, exténuante et massacrate. Aux premiers cimetières de Lorraine, s'ajoutèrent d'autres cimetières, d'autres monuments aux morts, d'autres veuves de guerre, d'autres orphelins, d'autres estropiés, d'autres amnésiques. Quoi d'autre? Le compte était bon. Comment s'appelait le beau gosse de Barbara ? a questionné Cruella. Comme il faisait gris et froid dans ce pays de guerre, je l'avais baptisé Chems qui se traduit par Soleil in fransoz. (IEPP.p. 163).

Cet extrait illustre l'horreur de la guerre à travers une écriture marquée par l'accumulation et la répétition « *s'ajoutèrent d'autres cimetières, d'autres monuments aux morts, d'autres veuves de guerre, d'autres orphelins, d'autres estropiés, d'autres amnésiques.* ». Ce procédé souligne l'ampleur de la catastrophe et construit un effet de saturation qui accentue le volume de l'horreur. La guerre est peinte comme « *longue, exténuante et massacrate.* », des adjectifs trop puissants qui transmettent la douleur et la

¹⁰⁸ Note de lecture

ruine. Cependant, la dernière phrase de cet extrait exprime un paradoxe étonnant : « *Comment s'appelait le beau gosse de Barbara ?* ». Cette dislocation surprenante glisse une forme de transgression textuelle, quasiment étrange, et qui pourrait insuffler un détachement moqueur ou une volonté de fuir la brutalité de la guerre. L'évocation du « *gris et froid* » renforce l'idée d'une journée triste et sinistre.

Ce chaos graphique est soutenu par une alternance de registres de langue, oscillant entre un registre familier et un langage ordinaire. Cette alternance illustre le conflit entre la réalité brutale et la fiction littéraire. L'usage de mots et expressions en arabe, comme « *Naa din babak* » (p.121), témoigne d'une transgression linguistique illustrant les répercussions et la montée des tensions entre les deux camps. Cette irruption langagière n'est pas anodine et relève d'une *explosion verbale*. Cette fragmentation langagière confère au texte en un caractère adéquat au traumatisme de la guerre. Ainsi, Tadjer ne vise pas à adoucir son histoire mais plutôt à faire restituer la férocité de l'expérience vécue à travers une langue elle-même subvertie.

À travers son narrateur Mohamed, Tadjer aborde également ce phénomène linguistique violent notamment avec la guerre qui a frappé la Kabylie dont il est originaire, c'est toujours à travers des témoignages et de descriptions complexes. Il évoque des scènes horribles illustrées par ce phénomène langagier, mais aussi une violence exercée par les terroristes sur les citoyens algériens, notamment les enfants et les femmes. C'est la scène où la famille du personnage Myriam et certains de ses voisins sont tués par des terroristes. Ce langage agressif confère au texte une force destructrice. Il crée aussi des images percutantes qui génèrent un climat angoissant, perturbant la tranquillité du lecteur. Ainsi, cette violence textuelle, par l'emploi de mots durs devient un moyen de dénonciation de situations critiques. C'est aussi un cri de contestation et un appel à la rébellion.

« J'ai entendu des petits chuintements et des sifflements que je n'avais jamais entendus auparavant. Et je les ai vus dévaler la montagne. Ils étaient en treillis, enturbannés, le fusil à la main, le coutelas à la ceinture. Ils encerclaient Beni Amar. J'ai compris qu'il se préparait un carnage. (...) Ils investissaient chaque pâté de maisons aux cris d'Allah Akbar. Et toute la nuit ça n'a été que détonations, hurlements, pleurs et râles des suppliciés. (...) Seul le bébé en avait réchappé. (...) - Voilà, ton histoire, notre histoire

maintenant que tu sais que tu n'es pas ma fille, fais ce que tu dois faire(IEPP.p.226).

La violence qui habite les textes de Tadjer répond à celle de la guerre, qui dépasse en horreur tout ce que l'on peut imaginer. D'où la convocation, dans ses écrits, de plusieurs images terrifiantes qui ont en commun le cataclysme dont elles se nourrissent pour tenter d'exprimer l'inexprimable. Le ton, extrêmement dur, permet d'envisager les mots comme autant de cris de douleur. Celle ressentie par un écrivain qui, partageant le malheur qui frappe sa région. Cette subversion langagière ajoute à l'écriture une thérapie qui sert à exorciser le mal et conjurer la souffrance.

Tadjer use d'un langage riche en images et en figures de style, notamment dans *Le porteur de cartable*, Omar met en avant la guerre en parallèle avec un langage qui bouleverse les codes du roman traditionnel. D'ailleurs, la récurrence de quelques figures de style, telles que la métaphore, l'hyperbole et la métonymie, montre l'abondance d'expressions métaphoriques dans l'écriture des écrivains beurs. À travers une langue heurtée, Tadjer déconstruit une vérité jugée insoutenable, la remodelant pour mieux l'ajuster à son discours critique au ton violent. C'est ce que montre l'extrait ci-dessous :

« . La pièce empeste le tabac. Nous sommes plongés dans un épais brouillard blanc. Areski suffoque, tousse et crachouille. Oncle Mohamed ouvre enfin le vasistas. Mon Père regrette de s'être apitoyé sur les Ouchène, jure sur ce qu'il a de plus cher ma tête qu'à l'avenir il se montrera intraitable. Même avec les plus pauvres des plus pauvres. Le voilà qui récite le dernier couplet en vogue dans les réseaux. : Nous, petits soldats, serons les gardiens vigilants d'une révolution par le peuple et pour le peuple. Messaoud, qui s'est laissé tomber sur le misérable lit de camp de Karchaoui, ne l'écoute guère. Il ne nous écoute d'ailleurs jamais, parce qu'à ses yeux, nous sommes des pas grand-chose. ... des chefs, comme lui, qui fument des cigares de Cuba, qui portent des costumes en alpaga et qui assurent que les peuples unis jamais ne seront vaincus, ceux-là seront accueillis, à bras ouverts, dans le grand livre de la révolution »(LPC.p.99).

Dans cet extrait révolutionnaire, Tadjer illustre le conflit flagrant entre la violence du discours historique et la transgression linguistique opérée par Tadjer. En tordant le langage, et mélangeant le populaire au politique, l'écrivain crée un effet d'explosion langagière qui représente le chaos de la guerre et les conflits identitaires du personnage beur

Par ailleurs, la récurrence du nom « Ben Bella », dans *Le porteur de cartable* est un signe représentatif de l'Algérien et de la guerre, il se justifie par l'impossibilité de percevoir la guerre d'Algérie comme objet de représentation. Il est clair que ce récit traduit la violence, tout en intriguant le lecteur par l'horreur. « *Pti't Ben Bella doit cinquante centimes- Pti't Ben Bella, par-ci Pti't Ben Bella parlà* »[...]« *Tout cela est la faute à Pti't Ben Bella et ses felouzes* » (LPC.p.36-38).

Dans cet extrait, le recours au nom de « *Pti't Ben Bella* » ne relève pas d'une simple référence historique, mais constitue une transgression langagière aux multiples facettes. Ce nom, à forte charge sémantique, agit comme une *bombe lexicale* introduite dans la trame narrative, brouillant les frontières entre le discours littéraire et le discours politique. En adoptant ce nom, Tadjer ne se contente pas d'évoquer un personnage de l'Histoire algérienne : il détourne un symbole associé à la guerre en faire un élément clé de son travail subversif. Ce choix heurte le lecteur, montrant comment la guerre, dans sa violence, infiltre jusqu'au langage quotidien des personnages. L'usage de « *Pti't Ben Bella* » fonctionne ainsi comme une empreinte identitaire et idéologique, poussant le lecteur à questionner la puissance des mots dans la construction de l'œuvre tadjerienne.

A preuve, cet extrait de *Il était une fois peut être pas*, dans lequel le mot « rouge-sang » se répète dans chaque phrase. Tadjer adopte dans ce passage l'attitude d'un médecin qui examinerait un champ de bataille, puis, ne scrutant que du sang partout, se serait mis en fiction pour rendre compte d'une scène horrible qui s'est offerte à sa vue. La violence textuelle traduit une mise abyme de la guerre en Algérie « pensée comme métaphore d'une autre guerre à mener avec des mots »

3-2. Une violence textuelle à l'image d'une société fracturée

Après la guerre d'Algérie, une jeune génération d'écrivain algérien cherche une affirmation dans la scène littéraire en instaurant une rupture avec la littérature. Cette vague s'est attachée aux actes héroïques et aux exploits de la guerre, servant le pouvoir afin de cacher ses défauts. Tadjer parmi les auteurs qui ont traité des thématiques nouvelles. Les thèmes de la guerre sont souvent très audacieux. Les thématiques

récurrentes dans les productions des auteurs de la deuxième génération sont : La colonisation, Les contradictions sociales, l'aliénation culturelle, la mainmise de la religion et des mœurs sur la vie sociale, la dépendance sociopolitique et économique (etc).

Pour exprimer sa préoccupation, Akli Tadjer s'inscrit dans un discours produisant une littérature de la subversion. Il doit être un personnage transgresseur que ce soit face au pouvoir politique, religieux ou à certains contrats sociaux.

La guerre d'Algérie ne se réduit pas au bruit des armes et aux camps militaires ; elle frappe également, et implicitement, les structures sociales et les identités personnelles, bouleversant les repères établis. Au-delà des scènes de conflit et des champs de bataille, elle implique des rapports de pouvoir, impose des violations morales et transforme les dynamiques familiales et communautaires. Dans *Le porteur de cartable*, Alphonse et Il était une fois peut être pas, on s'aperçoit comment le conflit engendre des formes de marginalisation, de domination et de transgression de certaines normes établies. Notre analyse met en lumière la manière dont la guerre modifie les codes sociaux, reconfigurant les dimensions entre autorité, oppression et révolte.

3.2.1. La guerre et la transgression des normes sociales et morales

Dans *le porteur de cartable*, la guerre influence la vie sociale du personnage-narrateur. Après l'accusation et l'emprisonnement de son père, Omar n'a pas seulement défendu son père qui a été accusé de trahison, il a également assumé la lourde responsabilité de veiller sur la vie sociale de sa famille. Sa vie se complique, car il doit protéger sa mère du chef Messaoud qui la trouve toute seule, sans son père. Cette situation montre que la guerre bouleverse profondément la vie sociale et morale en déstabilisant les personnes.

« Une belle femme comme ta mère ne peut pas rester seule des nuits et des nuits. Il faut qu'elle se change les idées. Et c'est toi qui veux les lui changer. A ma façon. Oui. Tant que mon père sera en prison, aucun homme ne montrera chez moi. Va voir d'autres femmes. Il y en a plein dans le quartier. Tu peux payer, tu es bourrée de billets. ...fiche la paix à yéma » (LPC.p.242).

Dans cet extrait Tadjer illustre comment le conflit colonial engendre une transgression des normes, notamment à travers la fragilité des femmes en l'absence des hommes protecteurs de leurs familles. De ce point de vue, le personnage Messaoud incarne, dans ce récit, une image de pouvoir abusif, où le chaos de la guerre est utilisé comme prétexte de violence sociale opportuniste. Cette situation met aussi en lumière une inversion des tâches au sein de la famille. Omar, malgré son jeune âge, se retrouve obligé d'assumer des responsabilités d'adulte en protégeant l'honneur de son père et garantir la sécurité de sa mère. La guerre, en brisant les cadres familiaux traditionnels, force l'enfant Omar à prendre des responsabilités et jouer le rôle d'adulte face aux réalités du pouvoir et de l'oppression.

La guerre est également représentative des ruptures sociales et familiales. Ce chaos ne bouleverse pas seulement les aspects politiques et économiques, elle remet aussi en cause les règles patriarcales installés dans la société arabo-musulmane depuis longtemps. Dans ce récit le narrateur Omar raconte comment l'autorité de son père Ali a été bouleversée par la domination de sa femme Fatima. Au lieu d'être un fondement inébranlable de l'ordre social, se Ali se retrouve affaibli par les transformations dû aux tensions. L'interpellation « chez vous, c'est les hommes qui commandent » souligne l'existence d'un modèle hiérarchique désormais mis à l'épreuve : « *Au début de l'hiver, Mon père, sous la pression de Yéma qui ne supporte plus de vivre à l'étroit ...* » « *Je croyais que chez vous c'était les hommes qui commandaient. Mon père se senti si humilié qu'il me tira par le bras et nous fîmes demi-tour.* ». (LPC.p.12).

Cet extrait montre la transgression de pouvoir masculin, où l'homme ôté de position dominante. L'humiliation ressentie par le père d'Omar témoigne de la perte d'un statut autrefois incontesté. La guerre, en modifiant les rapports de force, engendre une forme de transgression qui ne se limite plus à la violence physique, mais s'étend à l'autorité familiale et sociale.

Pour ainsi dire la guerre est représentative des fractures familiales, dégradant les hommes symboliquement et psychologiquement. En ce sens, la guerre ne se réduit pas aux problèmes des frontières géographiques, mais elle impose également les rôles de chacun dans l'organisation sociale.

Dans *Il était une fois, peut-être pas*, Akli Tadjer montre comment la guerre est représentée comme un catalyseur de transformations des référents culturels et religieux. Myriam est le symbole de la guerre, car elle est rescapée d'un carnage en Kabylie et d'une guerre fratricide qui a duré plusieurs années. La transgression se manifeste également dans sa liberté. Lorsqu'elle quitte le foyer de son père afin de poursuivre ses études à Toulon, profitant de son isolement, elle retrouve la liberté dans la société française, ce qui lui permet de faire la connaissance d'un Français de souche, puis d'un Arabe qui s'appelle Malik. Mais ce qui surprend le lecteur, c'est la personnalité de cet homme religieux, Malik, « austère, mais fascinant », qui pratique ses préceptes au Pakistan. Elle apprend de lui tant de choses sur l'islam et ses idéologies. D'ailleurs, dans l'imaginaire du lecteur de l'Hexagone, cette religion est souvent perçue comme la cause de toutes sortes de violences dans le monde. Surpris par ses aventures, le narrateur Mohamed affirme ainsi :

« Alors, j'ai demandé ce que faisait dans la vie ce Malik. Il étudiait la théologie pour devenir imam. Imam ? Tu es sérieuse ? j'ai sursauté. Elle était très sérieuse. Myriam avec un imam ça me paraissait incongru, presque une mauvaise farce parce que je ne l'avais pas élevée dans le culte du Bon Dieu et des autres dévotions. Je l'avais instruite du SMIC religieux, pas plus : ne pas voler, ne pas tuer, ne pas mentir, ne pas trahir, respecter son prochain. Du commun boniment, quoi. Je l'ai priée de bien réfléchir avant de s'engager dans une autre aventure car les hommes de foi que j'avais connus n'étaient pas de grands comiques, encore moins d'ardents défenseurs de la liberté des femmes. »(IEPP.p.70.).

Cet extrait montre que Mohamed exprime un refus des traditions religieuses, qu'il perçoit comme un obstacle à l'émancipation individuelle. Cette vision illustre comment la guerre déstabilise les valeurs anciennes créant un écart entre les générations. Ce décalage générationnel est ici marqué : tandis que le père cherche à préserver son héritage culturel, sa fille, influencée par le cadre post-guerre, aspire à des mutations profondes. Myriam, en choisissant d'épouser un futur imam, viole les attentes de son père adoptif, qui voit cette décision comme une menace pour l'éducation et les normes qu'il défend. Ainsi, la guerre dépasse le cadre des affrontements militaires pour remodeler les croyances et les dogmes sociaux. Aux yeux du père, Malik peut être un fanatique, une bombe lexicale ou une déflagration familiale et mondiale.

Pour ainsi dire, Mohamed adopte un ton violent de révolte contre les manipulateurs islamistes qui utilisent le discours religieux comme un moyen de tuer. Ainsi, l'insertion de l'islamisme radical dans ce récit témoigne d'une violence à la fois réelle et textuelle, et d'une transgression des normes culturelles et religieuses.

Dans *Le porteur de cartable* Fatima, la mère d'Omar, symbolise les figures féminines qui portent le poids des conflits culturels et sociaux engendrés par la guerre, oscillant entre affirmation de l'identité française et l'effacement des origines nord-africaines face à un groupe colonisateur.

« Elle préfère rester à l'écart comme si c'était complexée, intimidée, d'être la seule Nord-Africaine noyée dans cette assemblée bien française, Pourtant, elle ne devrait pas se cacher. Elle est si belle avec ses longs cheveux roux qui flottent au gré des courants d'air qui entrent par les fenêtres grandes ouvertes. Si belle avec Sa robe rose qu'elle a bâtie toute la nuit à partir d'un coupou de tissu acheté à un vendeur à la sauvette. Si belle avec Ses grands yeux gris qu'elle a soulignés d'un trait de khol pour les rendre ». (LPC.P.224).

Ce passage met en lumière la guerre et la transgression des normes culturelles. Il illustre la question du regard social en contexte post-colonial. Fatima, représente le contraste entre une femme nord-africaine et le milieu français qui l'entoure. Elle représente aussi le conflit entre l'invitation à occuper une place marginale et la beauté de cette femme, qui, malgré son apparence attirante, semble se sentir illégitime dans ce contexte de guerre. Son sentiment d'intimidation montre comment la guerre et ses répercussions pérennisent une forme d'exclusion sociale et culturelle.

En somme, la guerre dans les romans de notre corpus dépasse la violence du conflit. Elle représente une machine qui transgresse les modes sociaux, moraux et culturels. Derrière les tensions et les bouleversements, la guerre exige des mutations profondes, souvent muettes, mais bien palpables. Les normes sociales, les principes moraux et les rôles traditionnels se reconstruisent sous l'effet du chaos.

Au fil de notre analyse, on s'aperçoit comment ces transformations s'ancrent dans le quotidien des protagonistes, façonnant à la fois leurs choix, leur révolte et leur mutisme.

Ainsi, ce n'est pas seulement la guerre qui frappe l'humanité, mais également ses séquelles : des valeurs ébranlées, des relations ébranlées et des frontières morales déplacées.

4-La guerre : Le prétexte de la réconciliation de la mémoire

Après la guerre d'Algérie, un nombre considérable d'écrivains algériens se servent de leur plume pour représenter ce conflit qui a duré sept ans. Leurs romans ne se réduisent pas à la description de la violence, mais proposent une méthode stylistique permettant de réconcilier l'Histoire et la mémoire des peuples.

D'ailleurs, la mémoire et le regard porté sur l'Histoire soulignent la nécessité d'un dialogue afin de parvenir à une réconciliation. Dans ses romans, Akli Tadjer présente ainsi la guerre comme un discours représentant cette réconciliation.

Cette réconciliation se manifeste notamment à travers le dialogue et le contact entre les personnages dans les romans. Les rapports complexes qui en découlent sont au cœur de la thématique de la réconciliation en lien avec la mémoire. En effet, cette dernière repose sur la vision du passé et sur son acceptation ou son rejet. En ancrant ses romans dans le contexte colonial, Akli Tadjer met en lumière l'importance de cette rétrospection et du lien entre pardon et réconciliation.

Les romans d'Akli Tadjer montrent ainsi le rôle important de la mémoire, qu'elle soit collective ou individuelle, dans une perspective de réconciliation entre deux nations, devenues aujourd'hui deux communautés autrefois opposées par la guerre.

Dans *Le porteur de cartable*, cette réconciliation se traduit par le dialogue entre les deux enfants, Omar et Raphaël. Leur opposition met en avant la transgression du discours historique traditionnel. Ce renversement surprend le lecteur habitué aux récits historiques classiques, car il se retrouve face à un colonisé qui, paradoxalement, ne correspond pas au modèle de la victime dominée. En effet, le narrateur, Omar, ne représente pas l'archétype de l'Algérien opprimé ; c'est son voisin Raphaël qui endosse ce rôle. Pourtant, Omar l'aide tout au long de sa vie.

À travers *Le porteur de cartable*, l'écrivain propose ainsi une relecture de l'Histoire coloniale, différente de celle présentée dans les documents historiques. Le rapport entre l'altérité et la domination n'est plus envisagé seulement dans une opposition entre colonisé et colonisateur, mais dans une perspective où le colonisé devient, à certains égards, le soutien d'un colonisateur déraciné. Dans ce contexte, la possibilité du pardon entre les personnages ne peut advenir que par un véritable processus de réconciliation.

La complicité peut être lue comme une démarche transgressive et réconciliatrice, ouvrant, dans les récits étudiés, la voie au dialogue entre les différentes identités des protagonistes. Le cadre romanesque se transforme ainsi en un espace d'accueil de l'Autre, permettant d'installer de nouveaux fondements pour la réconciliation et la compréhension mutuelle.

Dans ce récit, malgré les conflits historiques entre Omar et Raphaël, liés au contexte historique, une complicité se forge peu à peu entre les deux enfants à travers une expérience commune de justice. Ce rapprochement, dicté par les conditions historiques, transcende les antagonismes de départ et devient un moyen de résistance et de lutte, comme l'illustre le passage suivant :

« Tu es le seul à pouvoir me comprendre parce que tu as connu l'injustice, toi aussi. Et c'est injuste que ma mère meure à Hazebrouck, un pays qu'elle ne connaît pas, bredouille-t-il désespéré. Totalement désespéré. Il s'accroche à moi. Je le serre comme un frère. J'ai mes boules de feu qui me remontent jusqu'à la gorge. J'ai de nouvelles nausées, de nouveaux vertiges, la haine du monde entier et Messaoud qui me sort par les trous de nez. La folie me gagne aussi. Ta mère, elle n'ira jamais à Hazebrouck. Parole d'homme ! Tu veux m'aider ? Je vais t'aider. Comment on va faire ? On n'a pas d'argent. L'argent ça se trouve. Et je sais où le trouver ». (LPC.p.254).

Après les conflits entre les deux enfants liés au logement, aux soucis d'Omar face à la découverte du réseau FLN par Raphaël, ainsi qu'à d'autres disputes à l'école. Omar, qui représente l'archétype colonisé, intervient à plusieurs reprises pour soutenir son voisin, comme l'illustre le passage suivant : *« Rassure-toi pour longtemps. Juste le temps de raccompagner Raphael et sa mère chez eux à Hydra ». (LPC.p.256)*

Ce qui surprend le lecteur, c'est que l'écriture de Tadjer transgresse les règles de l'écriture normative pour dire que la réalité écrite à propos de la colonisation est au service du pardon et de la réconciliation. En ce sens, la relation entre Omar et Raphaël devient profonde. Bien que membre du réseau FLN, Omar trouve nécessaire d'aider Raphaël à repartir en Algérie. De plus, Omar tente de demander pardon à tous les Français, notamment sa maîtresse Mme Cylac qui a un frère mort à la guerre d'Algérie. Il affirme à ce propos :

« J'affûte mon crayon et de ma plus belle écriture, j'écris : Ma très chère Yéma, Ne m'attends plus, ce soir, pour le couscous aux fèves. Je sais que tu ne vas pas me croire mais je me taille en Algérie pardon madame Cylac je pars pour l'Algérie. Oui, l'Algérie ! Oh, rassure-toi pas pour longtemps. Juste le temps de raccompagner Raphaël et sa mère chez eux à Hydra parce que la France ça ne leur va pas du tout. »(LPC.p.25).

Il en est de même dans *II était une fois peut-être pas* où la stratégie transgressive s'amorce dans les premières pages du récit entre les deux personnages Mohamed et Gaston, (un Français de souche). Malgré le contexte historique qui sépare Mohamed et le « gus », ces deux hommes finissent par se réconcilier et par extension, réconcilier les camps en conflits.

Durant tout le récit, Mohamed surnomme, l'amant de sa fille « Gaston ». Il l'installe dans la chambre de Myriam. Peu à peu, Mohamed ouvre son cœur à ce Français, il lui relate sa vie du temps passé en Algérie et l'enfance de sa petite fille Myriam, une enfance mêlée de contes et de légendes qu'il lui racontait avant de se coucher. Mohamed va jusqu'à faire recruter le « gus » chez lui comme assistant pyrotechnique, puis il finit par s'attacher à lui.

« Le gus m'avait téléphoné de chez Emile pour qu'on prenne le café ensemble. J'avais proposé qu'il vienne le boire à la maison plutôt qu'au bistrot, non, ça lui disait trop rien. Les mauvais souvenirs étaient encore trop frais chez moi. J'ai trouvé sympathique qu'il vienne me chercher pour aller travailler. Lui trouvait ça normal puisqu'il n'habitait qu'à une station de métro. Dans le fond, il avait raison, ça n'avait rien de sympathique. N'empêche, ça me faisait plaisir. Qu'est-ce qu'il y a au programme aujourd'hui ? On était vendredi. J'avais prévu qu'on se la coule douce. Peut-être même que je lui apprendrais à jouer au poker si ça lui disait. Pour la

glandouille, il était preneur. Pour le poker, c'était sans façon. Il n'avait pas d'argent à gaspiller dans des jeux de cartes. Je n'ai pas insisté. On a repris un second café et, entre deux gorgées, j'ai demandé ce qu'il avait fait hier soir. Il a feint de fouiller sa mémoire. Hier soir... Oui, hier soir. Ça y est, ça lui revenait – Hier soir, oh, là, là, je ne préfère pas t'en parler. - Mais si, dis. -Non, je ne peux pas. Ça m'embarrasse ». (LPC.p.153).

La transgression du discours et la réconciliation avec l'Histoire sont quasiment présentes dans tous les récits de notre corpus. Les narrateurs se présentent comme des personnages hantés par la guerre d'Algérie. Dans la trame narrative, les protagonistes construisent une complicité imaginaire qui symbolise une réconciliation avec l'Histoire.

Il en est même dans le roman *Alphonse*, où le narrateur Mohamed/Alphonse se présente comme un personnage victime de la guerre d'Algérie. On s'aperçoit que ce phénomène a des effets néfastes sur l'humanité. Pourtant, malgré sa souffrance parmi les Français, le narrateur cherche toujours un chemin menant à la réconciliation avec eux. Ce récit porte ainsi un message de réconciliation entre les deux communautés, européenne et algérienne, et met en avant l'importance du dialogue et de la compréhension mutuelle.

En effet, le personnage de Salah est synonyme de réconciliation symbolique avec la France. L'usage de ce personnage dans un discours de guerre n'est pas anodin. Le père de Mohamed et son oncle Salah représentent les deux communautés en conflits. Leurs disputes ont été déclenchées à propos de la guerre d'Algérie. Les deux hommes sont décrits par le narrateur comme des personnages contradictoires sur les plans historique et idéologique. Leur présence dans ce récit déclenche une mini-guerre entre ces deux personnages.

« Ma venue chez Oncle Salah, c'était une façon de se rabibocher tous les deux [...] Mon oncle. Gros sur le cœur même. Il s'était brouillé avec mon père, rapport à la guerre d'Algérie. Lui était du côté des Français... Mon père, lui, c'était le contraire. L'Algérie, il voulait pas l'abandonner. Le week-end, il faisait le révolutionnaire dans le quartier Montorgueil-Tiquetonne. » (APH.p.77).

Ce qui surprend le lecteur, c'est la façon avec laquelle le narrateur Mohamed se présente dans ce récit. Dans les premières pages du récit, Mohamed trouve des difficultés pour passer ses vacances avec la famille de son oncle qui était tous Français, car son nom

ressemble à certains combattants algériens qui ont participé à la guerre d'Algérie. Cependant, dans ce récit, le narrateur-auteur ne cherche pas seulement à dénoncer les affres de la guerre, mais aussi à mettre en avant le caractère pacifique de la guerre d'Algérie. Il tente de déconstruire l'Histoire en reconstruisant les deux hommes à travers des confrontations imaginaires, cherchant ainsi à les conduire vers une réconciliation possible.

« Lui avait piégé une grive en mettant de la colle sur une branche. Mon père ça lui plaisait pas cette façon de chasser les oiseaux. C'était de la souffrance animale gratuite, un péché, qu'il lui aurait dit. Je reconnaissais bien là mon père. Il aimait pas qu'on fasse du mal aux bêtes. Oncle Salah se fichait de ce que racontait son jeune frère. Le ton était monté comme pour la guerre d'Algérie... des insanités... ça c'était terminé à jets de pierres. C'est comme ça qu'Oncle Salah avait perdu son œil. »(APH.p. 78).

Pour ainsi dire, *Le porteur de cartable, Alphonse et Il était une fois* peu-être pas évoquent la guerre d'Algérie de manière différente. Cependant, cette dernière est représentée sous forme de réconciliation entre le passé et le présent. La réconciliation avec la mémoire et l'Histoire s'est faite grâce à une stratégie transgressive du discours, permettant de mettre en lumière le caractère pacifique de Tadjer et de toutes les générations des écrivains beurs.

Au-delà des critiques et de la dénonciation de la violence, Akli Tadjer propose une réflexion sur l'importance de la réconciliation et du pardon avec l'Histoire. Cette approche permet de reconstruire une mémoire commune dépassant les clivages et les conflits historiques. À travers une langue fragmentée, l'auteur vise à panser les blessures du passé tout en ouvrant un espace pour une coexistence possible entre les deux communautés en conflit. Ses personnages-narrateurs Omar, Alphonse et Mohamed aspirent à une réconciliation flagrante et profonde, surmontant les souffrances de la guerre.

À travers la fiction et la transgression réconciliatrice, l'œuvre d'Akli Tadjer est un espace où les voix d'hier et d'aujourd'hui se rejoignent ensemble pour déconstruire les récits dominants, suggérant une nouvelle vision de l'Histoire, basée essentiellement sur l'entente et la compréhension mutuelle. Au final, dans les œuvres de Tadjer, les personnages des récits, se présentent comme des êtres pacifistes. Malgré leur souffrance,

ils favorisent la paix et la réconciliation avec l'Histoire et la guerre. Cette stratégie d'écriture est propre aux œuvres *beurs* et postcoloniales qui favorisent le dialogue et le contact avec l'Autre.

Conclusion

En guise de conclusion de cette partie, il est possible de dire que les trois romans étudiés constituent des fictions construites sur des faits réels de l'Algérie coloniale. Effectivement, la création de leurs protagonistes ainsi que les événements historiques évoqués dans la trame narrative se font grâce à une reconstruction mémorielle du passé. Cependant, ces événements historiques ne se lisent pas de manière objective, car ils sont altérés par des manipulations politiques et idéologiques de l'auteur. Ils sont également souvent modifiés par les contraintes psychologiques et affectives de l'auteur.

Dans ce sillage, l'Histoire est représentée sous différentes formes littéraires, oscillant entre témoignage et fiction. Elle est racontée comme une mémoire intime et collective, où l'autofiction permet de mêler le réel et l'imaginaire. Donc, la réalité socio-historique représentée par Akli Tadjer n'est pas celle qui est évoquée dans les documents historiques, car elle est le fruit de l'imagination de l'auteur qui invoque le réel vécu et le reproduit sous forme de fiction tout en manipulant, sa mémoire, sa subjectivité et ses émotions. Autrement dit, loin d'être un récit objectif, l'Histoire y est évoquée à travers la mémoire, oscillant entre témoignage et fiction, entre le « mentir-vrai » et la subjectivité de l'écrivain. Cette réécriture met en lumière la manière dont l'auteur s'approprie la grande Histoire, non pas pour la restituer fidèlement, mais pour lui donner un sens nouveau, à la fois personnel et universel. Il en ainsi crée un devoir de mémoire contre l'oubli. Akli Tadjer a su porter un regard critique sur certaines périodes historiques d'un pays qui marquera à jamais la mémoire des lecteurs. Il a pu réussir à faire en sorte qu'une telle stratégie sollicite la mobilisation de certaines formes du langage, comme l'écriture de l'indicible qui se présente comme une forme, un exercice de style qui permet à l'écrivain de narrer l'inénarrable.

Pour représenter la guerre dans *Le porteur de cartable, Il était une fois peut-être pas et Alphonse*, la dimension esthétique est l'occasion pour Tadjer de faire un travail de déconstruction d'une réalité jugée insupportable grâce à un jeu stylistique. L'exploration de la guerre dans ces romans ne se réduit pas à une simple représentation historique, mais devient un véritable enjeu littéraire où l'Histoire et la fiction se croisent.

En s'efforçant de mettre en récit la guerre, Akli Tadjer ne peut toutefois éviter de reproduire, dans la structure même de la langue et du texte, la violence des événements qu'ils relate dans ses écrits. C'est donc à travers la langue qu'il a tenté d'approcher et de dire la guerre tout en espérant pouvoir donner un sens à sa quête de sens dans le non-sens.

Dans ce sillage, la guerre est tantôt amplifiée, tantôt désamorcée par le rire et la parodie. Elle n'est pas seulement un sujet tragique, elle est aussi un espace de vécu littéraire où la langue elle-même représente le champ de bataille dans les récits. D'ailleurs, la transgression linguistique illustre cette volonté de déconstruire les normes établies pour en suggérer une relecture subversive. Cette écriture violente se croise ainsi avec le chaos du monde qu'elle cherche à peindre, faisant de la fiction et de la langue une image des tensions historiques et sociales qu'elle met en scène.

Au travers la réécriture et la mise en fiction de l'Histoire, Akli Tadjer aspire à réconcilier « le Moi » et « l'Autre ». Donc, ses récits se sont prescrits comme un discours universaliste censé résoudre les conflits franco-algériens. C'est ainsi que de nombreuses citations portant sur la vérité et la réconciliation ont été établies dans des contextes variés dans les romans étudiés. Omar, Alphonse ou Mohamed représentent ainsi le vécu de l'écrivain qui cherche un chemin vers la paix où le devoir de mémoire ne se limite pas au rappel des souffrances, mais s'inscrit aussi dans une volonté de réconciliation.

En définitive, nous pouvons ainsi dire que l'imbrication de la fiction et de la réalité dans ses œuvres ne se limite pas seulement à l'usage de la mémoire et de la subjectivité de l'auteur, mais elle concerne également l'aspect esthétique du texte. Donc, la réalité décrite a permis de donner naissance à un discours hybride qui fait appel aux manipulations langagières. De plus, la subversion du discours lié à la guerre et au contexte colonial engendre une écriture propre aux écrivains beurs de la deuxième génération. Ces derniers sont connus pour une écriture polyphonique, appelée, « la littérature beur ». De ce fait, le contexte historique et la guerre d'Algérie tels qu'ils sont perçus dans l'œuvre d'Akli Tadjer ont poussé l'écrivain algérien, né de parents immigrés et ayant grandi en France, à produire une littérature beur dont l'objectif est de représenter cette génération. C'est ce que nous analyserons dans la troisième partie.

TROISIEME PARTIE
L'écriture beur : de la production à la réception

Introduction

Dans cette partie, nous nous intéressons à l'écriture beur et à sa réception par le lecteur. Nous analyserons la notion d'identité et d'altérité ainsi que l'intégration des immigrés ou des Beurs dans la société française.

Nous démontrerons comment la fiction permet à l'auteur beur de s'intégrer dans le roman, ou du moins dans la société d'accueil. Ce dernier use de certaines stratégies littéraires pour se détacher de sa culture d'origine et de son statut de Beur afin de trouver un espace qui lui est propre. Pourtant, Akli Tadjer puise dans son vécu pour créer des personnages qui portent en eux la véritable histoire du roman. En tant qu'écrivain, il incarne le Beur, le marginalisé, l'immigré, l'Autre, celui dont l'identité se construit entre héritage et quête de reconnaissance.

En tant que thématique littéraire, l'identité occupe une place fondamentale dans la littérature beur. Dans la littérature maghrébine d'expression française, par exemple, il est rare d'aborder un texte sans étudier cette notion. En effet, c'est pour faire allusion à l'aliénation ou à l'assimilation identitaire que Tadjer a écrit des romans rendant hommage à la culture de ses ancêtres.

Par ailleurs, nous démontrerons comment les romans de notre corpus convoquent la langue de l'Autre, permettant ainsi à l'auteur de se découvrir et de se construire à travers ses fictions. Cet Autre ne se réduit pas au colonisateur ou au colonisé : il devient un espace d'interaction où se brisent les stéréotypes, favorisant ainsi le dialogue interculturel et la promotion d'un discours de paix et de réconciliation.

Dans le deuxième chapitre, intitulé « De la textualité et de l'intertextualité », nous nous intéresserons à la dimension intertextuelle chez Tadjer en explorant les traces laissées par l'auteur à travers l'évocation d'autres textes. Il s'agira d'identifier les différents phénomènes d'interaction textuelle présents dans les trois récits étudiés afin de juger dans quelle mesure les compétences de lecture sont sollicitées. Nous adopterons ainsi une approche intertextuelle du texte de Tadjer en nous basant sur des théoriciens tels que Bakhtine, Michael Riffaterre et Kristiva.

Enfin, dans le troisième chapitre, intitulé « *Réception et Horizon d'attente* », nous analyserons la réception des œuvres d'Akli Tadjer, en particulier par les lecteurs algériens et français. Pour ce faire, nous nous appuierons sur la théorie de l'esthétique de la réception, qui porte à la fois sur la manière dont un texte est perçu et sur l'effet qu'il produit sur un « lecteur Modèle ». Nous mettrons en lumière la notion d'« écart esthétique » entre l'environnement de l'œuvre et celui de sa lecture, concept qui apparaît dans l'esthétique de la réception sous la forme d'un « horizon d'attente ». Pour approfondir cette réflexion, nous nous référerons à la théorie de *Jauss*, qui consiste à reconstituer l'horizon d'attente du public. À travers l'interaction entre le texte et le lecteur, nous confronterons les différentes situations historiques des lecteurs afin d'étudier la réception de l'œuvre. Autrement dit, nous mettrons en avant les critiques adressées aux romans d'Akli Tadjer par le public français et algérien, ainsi que leur inscription dans l'univers éditorial.

PREMIER CHAPITRE

De la réalité à l'écriture beur

Dans ce chapitre, nous allons étudier la littérature beur dans l'œuvre d'Akli Tadjer et ses fondements théoriques en nous basant sur plusieurs notions clés. Nous étudierons dans un premier temps les notions d'identité et d'altérité dans la littérature beur notamment dans l'œuvre d'Akli Tadjer.

Nous analyserons comment les écrivains mettent en fiction des protagonistes en quête d'une identité multiple, tiraillés entre leurs origines et leur appartenance à la société française. Ensuite, nous examinerons la notion d'entre-deux, un espace de conflit et de tensions mais aussi de création littéraire et esthétique, où se construit une identité hybride. Nous montrerons comment ces récits donnent à voir la marginalisation et la quête d'identité, ainsi que l'hybridité linguistique, mêlant vocabulaires et expressions issues des langues d'origine. Enfin, nous montrerons comment cette littérature est perçue comme un espace de tolérance et d'interculturalité, favorisant le dialogue entre les cultures et brisant les frontières identitaires au profit d'une littérature universelle.

1-Pour une écriture beure

Depuis plusieurs années, un nombre considérable de productions littéraires, apparaît en France a fait officiellement son apparition dans les années quatre-vingt, lorsque les enfants des immigrés nord-africains ont d'abord atteint l'âge adulte. En effet, suite à la marche des beurs en 1983 apparaît la publication du premier roman de Mehdi Charef *Le Thé au harem* d'Archi Ahmed, sous le nom « littérature beur », qui revendique une légitimité littéraire.

Cette littérature doit son nom à des écrivains dont les parents sont nés dans un pays du Maghreb et ont vécu la période coloniale. C'est une génération née de l'immigration algérienne, coloniale d'une part, et postcoloniale d'autre part. Donc, il s'agit d'un héritage historique à travers lequel l'écrivain exprime son malaise, établissant un parallèle entre l'Histoire coloniale de la France et les réalités sociales des banlieues, perçues comme des territoires d'action où s'entrelacent diverses thématiques.

Bien que ces jeunes immigrés soient en grande partie nés en France, ils demeurent étrangers ou encore fils d'émigrés, identifiés aisément grâce à leur patrimoine culturel et

social qui les distingue de la société française. Alec Hargreaves et Anne-Marie Gans-Guinoun proposent une définition donnant une dimension sociale à cette littérature.¹⁰⁹

« Cette littérature est le fait d’auteurs qui, tout en ayant grandi en France, où la plupart d’entre eux sont nés, ont hérité de leurs parents immigrés un patrimoine culturel et un statut social qui ont tendance à les distinguer de la masse de leurs concitoyens français »¹¹⁰

Jusqu’alors, c’est à ce moment-là que le mot « beur » a émergé, marquant la naissance d’une littérature beur qui s’est imposée comme un nouvel espace littéraire, plus précisément francophone. On pourrait la qualifier de « littérature d’immigration », ou en d’autres mots : « un complexe de phénomènes culturels, linguistiques, idéologiques et sociaux qui donnent lieu à un nouveau corpus de textes, à de nouvelles sensibilités et qui font partie de la littérature moderne dans une situation de continuité et de rupture » (cf. Pinçonat, 2000 : 247, note 11).

Notons que le terme « beur » désigne les jeunes d’origine maghrébine vivant en banlieue parisienne, mais ils sont devenus, comme le dit Azouz Begag, la « marque non enregistrée » la plus populaire utilisée pour décrire une génération née à la jonction de deux identités nationales / culturelles (Français et arabe), et d’un héritage colonialiste stigmatisant comme le précise Hargreaves :

« Bien des romans de la première génération d’écrivains beurs racontent le vécu d’un(e) jeune beur « véhiculant une culture d’origine stigmatisée chez une large part de la population majoritaire par des attitudes racistes héritées de l’époque coloniale »¹¹¹

La « littérature beur » occupe une place fondamentale dans les études littéraires et est représentée par les critiques comme constituant un champ littéraire nouveau. Elle n’est, entre autres, que la voix des enfants d’immigrés, des écrivains déchirés entre deux

¹⁰⁹ Note de lecture

¹¹⁰ HARGREAVES Alec (2008a). « La littérature issue de l’immigration maghrébine en France : recensement et évolution du corpus narratif », dans Alec HARGREAVES et Anne-Marie GANS-GUINOUNE (dir.), « Au-delà de la littérature “beur” ? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques », Expressions maghrébines, vol. 7, n° 1 (été) : 193-216.

¹¹¹ ALEC G Hargreaves. « Littérature «beur» ». *Littératures frontalières, Spécial : Littérature maghrébine : interactions culturelles et méditerranée*, volume 1, n°24, 2002. p. 233-254.

identités discordantes, ballotées entre une langue arabe *astreignante et une langue française discriminante*¹¹², c'est ce qu'on appelle malaise des Maghrébins.

Le malaise dont on parle réside notamment dans le vécu de l'immigré ou l'écrivain maghrébin. Ce dernier apparaît comme un sujet tiraillé entre deux cultures, sans jamais être pleinement affilié à l'une ou l'autre, ce qui engendre chez lui, un sentiment de déracinement. Donc, le sujet devient « n'est ni Arabe, ni Français », son identité semble floue et peu claire. De ce fait, la problématique identitaire apparaît comme un élément fondamental de la création littéraire. Le beur cherche un espace propre à lui, car il semble se situer dans ce que Homi Bhabha appelle « le tiers-espace », l'entre-deux propre aux enfants d'immigré.¹¹³

Situé au carrefour de deux cultures, celle de la société d'appartenance d'une part, et celle de la société d'origine d'autre part, l'écrivain maghrébin tâche souvent d'exprimer dans ses œuvres la quête d'une identité dans le but de se construire dans son contact difficile et permanent avec l'Autre.

Pour ainsi dire, l'étude de la littérature beur dans notre corpus s'impose comme une nécessité, car elle met en avant l'évolution des deuxièmes générations, poussées à reconstruire la problématique identitaire et à redéfinir le champ littéraire français. D'abord marqués par une quête identitaire tourmentée, ces écrivains sont aujourd'hui devenus des figures de référence à suivre, à l'image des textes de certains « *beurs d'adoption* », tel est le cas de Paul Smaïl.

La « Littérature beur » a évolué avec des études thématiques, stylistiques et linguistiques sur les auteurs. L'écrivain s'adresse aux professionnels de littératures francophones, de littératures « migrantes », et plus largement, des cultural et postcolonial studies.¹¹⁴

¹¹² Note de lecture

¹¹³ Bhabha, H, *the Location of Culture*. London/New York: Routledge.1994.

¹¹⁴ Note de lecture

1.1 Engagement littéraire : Akli Tadjer, Ecrivain engagé ?

La notion d'engagement littéraire est souvent attribuée à l'écrivain qui contribue délibérément à la vie sociale, politique, religieuse et idéologique de son temps. L'écrivain se sert de son œuvre comme moyen de lutte afin de dénoncer les problèmes contemporains de la société, la ségrégation, le racisme, les injustices, la violence, etc. À ce propos, Roland Barthes affirme remettre la littérature : « *Dans son cadre social, dans le cadre de la socialité. C'est très important, parce que la littérature n'est pas un objet intemporel, une valeur intemporelle, mais un ensemble de pratiques et de valeurs situées dans une société.* »¹¹⁵.

On peut définir l'engagement selon le Trésor de la langue française, c'est la « *Participation, par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps.* »¹¹⁶

Selon le dictionnaire le Petit Robert, L'engagement littéraire est ainsi :

« *Acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause.* »¹¹⁷ Il est aussi, « *Fait de prendre parti sur les problèmes politiques ou sociaux par son action et ses discours* »¹¹⁸.

On ne peut pas parler de l'engagement littérature sans faire appel au propos de Sartre qui concerne l'engagement

« *Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer ; et je la dévoile à moi-même et aux autres pour la changer ; je l'atteins en plein cœur, je la transperce et je la fixe sous les regards ; à présent j'en dispose, à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir* ».¹¹⁹

¹¹⁵ Barthes Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.p.14

¹¹⁶ 1 Trésor de langue française.

¹¹⁷ 2 Dictionnaire, le Petit Robert. .

¹¹⁸ 3 <https://www.Larousse.fr>

¹¹⁹ 5 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard (idées), 1948, p. 73.

Sartre précise aussi le rôle de l'écrivain et de l'homme politique. « *La praxis se comprend alors comme « action dans l'histoire et sur l'histoire » et, en ce sens, se trouve étroitement liée au régime moderne d'historicité.* »¹²⁰. De plus, pour Sartre, communiquer, ce n'est pas seulement « dire » le monde avec les termes adéquats, c'est encore et surtout le « dévoiler ». L'objectif de la démarche est d'inciter le lecteur et la société au changement. Problématiser, c'est alors le rôle de l'écrivain. La résoudre est celui de la société.¹²¹

Pour ainsi dire, l'acte d'écrire est un moyen de lutte et d'engagement au profit d'une collectivité ou d'un groupe social. L'écrivain est le guide, le porte-parole de sa société et de sa communauté. On parle ainsi d'une prise de conscience et de responsabilité collective de l'écrivain exigée par son époque. En ce moment, il devient inconcevable d'écrire sans prendre position ou du moins défendre une cause.

Akli Tadjer apparaît comme un écrivain engagé, car il tente de dresser un panorama sur la littérature de « la deuxième génération » et contribuer, par son écriture, à promouvoir une « littérature proprement beur ». Il parvient à définir ses personnages, ballotant entre l'identité maghrébine et celle européenne, et met en avant le sentiment de « non appartenance » qui caractérise la génération des années 1980.

Appartenant à une double nationalité, française et algérienne, Akli Tadjer se comporte comme *ces « intrangers »*¹²², d'après la précieuse définition de l'écrivain Y.B. et apparaît aussi, comme un écrivain engagé afin de refléter le droit d'appartenir ou de « désappartenir » à l'une ou l'autre culture, française et/ou Maghrébine. Il adhère à une littérature différente pourtant difficile à classer sans la stigmatiser. De la « littérature beur » et à la littérature urbaine », les étiquettes se sont succédé au fil des années.

L'état de crise chez l'écrivain Tadjer le pousse ainsi à prendre conscience du changement de cette situation critique, il devient conscient et responsable de cette

¹²⁰ Jean-Paul Sartre, *qu'est ce que la littérature?*, 1985.p.252.

¹²¹ Note de lecture

¹²² Ce néologisme, « Intranger », est emprunté à Y.B., l'auteur du roman *Allah superstar* : L'Intranger, c'est un mot que j'ai inventé, que si tu es pas d'origine difficile tu peux pas piger, mais moi je t'explique, ça veut juste dire que tu es un étranger dans ton propre pays, mais ne me demande pas si le pays en question c'est l'Algérie ou la France.

condition difficile comme l'affirme Jean-Claude Mühlethaler : « *la prise de conscience, chez l'écrivain, de sa responsabilité politique et de la nécessité impérative de prendre la parole dans une situation de crise* »¹²³.

En effet, Akli Tadjer ne manque pas de dénoncer, dans ses romans *Il était une fois peut-être pas*, *Alphonse et le porteur de cartable* le racisme et la ségrégation. Il vit autant en crise dans sa condition d'immigré que dans sa culture. Il s'est retrouvé marginalisé et exclu dans une société qui le voit toujours comme un étranger.

L'écrivain beur partage le malaise nombreux immigrés, dont il se considère comme le porte-voix. Il se sent dérangé par cet adjectif ; ainsi, il est contraint d'écrire et de s'exprimer au nom de ces individus, dont la souffrance persiste encore. Akli Tadjer affirme à propos du nom *beur* :

« *La première fois qu'on a dit de moi que j'étais un écrivain "beur", je m'en souviens très bien, c'était dans un magazine un peu branché, Actuel. Ça m'a beaucoup dérangé. On m'a mis un adjectif, comme ça, mais cet adjectif, pour parler de moi-même, je ne l'aurais jamais utilisé. Pourquoi, eux, alors l'utilisaient ?* »¹²⁴

En utilisant une langue hybride et une thématique singulière, à l'instar des romans *Le porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas*, ainsi que des scènes contrastées entre excellence et illettrisme dans *Alphonse et Le porteur de cartable*, l'auteur montre comment l'influence des stéréotypes culturels acquis permet au personnage de construire une sociocritique de la société française. Il raconte en effet une expérience personnelle en France pendant la guerre d'Algérie. La vie du beur est mise en scène par ce dernier afin

¹²³ Jean-Claude Mühlethaler, « *Une génération d'écrivains "embarqués"* : Le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire », dans *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 19.

¹²⁴ Kaoutar Harchi, Une carte d'identité littéraire ? L'invention de l'écrivain « beur » dans la France des années 1980.[en ligne], disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2021-3-page-4?lang=fr>

de découvrir son identité mais également afin de se représenter à travers ses personnages, « dont la vie reflète la sienne. »¹²⁵.

Akli Tadjer opte pour des messages dissimulés ou du moins implicites pour évoquer la situation difficile des immigrés, des « beurs » dans la société française, ainsi que leur lutte pour la reconnaissance (sociale et culturelle). L'écrivain s'engage ainsi pour une France enrichie sur le plan culturel et pour une reconnaissance littéraire légitime.

I-2. La figure de l'enfant à l'épreuve de l'exclusion sociale.

La figure de l'enfant est une image emblématique de la vie sociale. Les œuvres des écrivains beurs se caractérisent souvent par la mise en place de personnages marginaux et exclus. Ce sont de jeunes personnages ou des enfants vivant en périphérie de la société française, dans les banlieues ou des cités HLM¹²⁶. Ils s'imposent dans la scène littéraire avec leurs problèmes sociaux.

Le jeune beur tente de s'intégrer dans l'espace d'accueil, lieu même de sa naissance. Il raconte l'histoire de sa vie, en faisant part de son enfance, en évoquant les conditions difficiles de la société d'accueil. L'enfant s'engage ainsi dans une enquête d'identité en tant qu'être humain. C'est un moment de formation et d'apprentissage de soi et d'autres

Les enfants beurs, dont les parents étaient des colonisés, se mobilisent pour faire éclairer les pages les plus sombres d'une guerre dont ils subissent encore les répercussions, à travers un racisme indirectement transmis. Refusant de connaître le même destin que leurs parents, ces « oubliés de l'Histoire », ne supportent plus les silences et les trous de mémoire de leurs aînés. Ils ressentent le désir de réconcilier l'Histoire de leurs familles avec leur propre citoyenneté française

Les romans tadjériens, qui font l'objet de notre analyse, retracent toute la vie des narrateurs. La banlieue française, tout comme le village d'origine du père, est un lieu

¹²⁵ Campbell Seyler, Caroline. « La littérature « beure » existe-elle ? » *La Revue des Ressources*, (2010). <https://www.larevuedesressources.org/la-litterature-beure-existe-t-elle,1654.html>. Consulté le 11 juin 2018.

¹²⁶ Les cités HLM (Habitation à loyer modéré) représentent l'ensemble de logements sociaux regroupés en quartiers et habités essentiellement par des personnes ayant un modeste revenu, comme les immigrés Algériens en France. Ils sont situés notamment à la périphérie des grandes villes, et construites suite à une crise du logement dans les années 1960.

défavorisé où manquent toutes les belles choses. C'est dans cet espace populaire que le protagoniste a passé son enfance. Ces jeunes, enfermés dans leur condition difficile, cherchent un refuge et affichent un sentiment d'exil ainsi qu'une exclusion sur tous les plans : social, politique et identitaire.

Nacer Kettane propose la définition suivante du terme «beur» inclus dans le Larousse en 1986: *«Beur vient du mot 'arabe' inversé: arabe donne rebe, qui, à l'envers, donne ber et s'écrit beur. Beur renvoie à la fois à un espace géographique et culturel, le Maghreb, et à un espace social, celui de la banlieue et du prolétariat de France.»* (Kettane, 1986: 2). Le terme « beur » se réfère ainsi à une ségrégation spatiale et sociale, les lieux d'habitation de l'enfance beure se situent presque toujours à la périphérie des villes, recréant ainsi un schéma néocolonial.

1.3 Le *beur* entre Identité / altérité.

Lorsqu'on quitte son pays d'origine pour vivre ailleurs et que l'on est péniblement supporté dans le pays d'accueil, on s'égare, on perd ses repères, et l'on exprime son identité dans la tourmente. Une souffrance est alors ressentie non seulement vis-à-vis du lieu d'accueil, mais aussi à l'égard de sa propre culture, de sa langue et de soi-même.

Cette crise, perçue comme un fait littéraire, caractérise les récits des *Beurs*, ces alter-ego, installés à la périphérie des cultures orientales et occidentales. Dans ce qui suit, nous allons voir comment Akli Tadjer partage cette déchirure et ce qu'il propose pour la surmonter. Pour mener à bien notre analyse, nous allons d'abord définir la notion d'identité.

La notion d'identité ne doit pas s'utiliser sans précaution. Il est nécessaire de réfléchir à ce concept avant de s'en servir, comme l'affirme Lévi-Strauss dans son essai *L'identité* : Pour lui : *« L'identité se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer qu'à la refaire, la reconstruire, et [...] toute utilisation de la notion d'identité commence par une*

critique de cette notion »¹²⁷. Si nous adoptons cette définition, nous pouvons dire que l'identité est « *le caractère de ce qui demeure identique à soi-même* ».

Le Petit Robert, cependant, cette définition ne nous permet pas d'avoir toutes les acceptions, car elle reste floue et semble difficile à cerner. L'identité est l'une des problématiques essentiellement liées à la philosophie. Depuis l'antique « *connais-toi toi-même* »¹²⁸ jusqu'aux théories des phénoménologues, la notion de l'identité a suscité de nombreux débats littéraires et philosophiques. L'identité est souvent liée au sens de l'existence et au vécu des individus « *la recherche d'identité répond à un besoin statique, le besoin de fixer et de stabiliser notre existence* ».¹²⁹ On peut distinguer plusieurs types d'identité : Identité personnelle, collective, religieuse, sociale, sexuelle etc.

Si nous définissons l'identité personnelle, on peut dire que celle-ci se présente comme un processus d'altération constante, ou comme le résultat changeable d'une perpétuelle évolution. L'identité est donc envisagée dans une perspective dynamique et contribue à une prise de conscience personnelle. L'identité personnelle correspond à « *ce qui demeure identique à soi-même* »¹³⁰.

Le « moi » est variable, instable, jamais tout à fait le même ; il est l'objet d'un processus d'évolution, d'un processus de construction, déconstruction et reconstruction permanentes d'une perception de soi, réflexion comme une tension continue entre l'être et le devenir. Il convient donc tenir compte du facteur temporel : des changements dus au passage du temps, aux altérations physiques ou morales subis par les personnages, aux épreuves vécues, et à tout ce qui peut ou a pu faire transformer son identité, sa conscience de soi. « *Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative.*

¹²⁷ Levis -STRAUSS, C., *L'Identité*, PUF, Coll. Quadrige, Paris, 2019.P.35

¹²⁸ ¹²⁸ Alain REY (rédigé), *Le grand Robert dictionnaire de la langue française*, Paris, 2001, tome 3, page 2038.

¹²⁹ Yirmiyahu Yovel, « Que désirons-nous » dans la partie Les stratégies de l'identité, de la collection

philosophique Qui sommes-nous ? Découverte Gallimard / Editions UNESCO, 1996, page 61

¹³⁰ Alain REY (rédigé), *Le grand Robert dictionnaire de la langue française*, Paris, 2001, tome 3, page 2038

En retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle »¹³¹

Pour faire bref et précis : « *L'identité en effet en tant que telle n'existe pas : elle est une construction, une négociation entre personnes dans un moment historique donné. Elle est plurielle et jamais figée, mais elle change et évolue chez l'individu.* »¹³²

1.4 Rapports entre identité et altérité : « *Je est un autre* » :

Selon cette citation d'Arthur Rimbaud : « *Je est un autre* »¹³³. Cette affirmation semble contradictoire, car elle met en question les frontières entre identité et altérité, tout en gardant l'opposition par ses termes mêmes. Une telle proposition appelle à percevoir le sujet dans son rapport à lui-même, mais également dans son rapport à l'Autre.

L'altérité est un terme philosophique qui signifie : « *le caractère de ce qui est autre* ». Elle est liée à la conscience de la relation aux autres considérés dans leur différence. L'Autre s'oppose à l'identité, caractérisée par ce qui relève de l'ordre du même.

C'est à partir de ce point de vue que découlent les oppositions qui s'inscrivent dans la dualité : différence versus similitude dans tous les ordres, diversité de condition versus égalité de condition, différence de langue versus communauté de langue, diversités physiques versus similarités, diversité culturelle versus communauté culturelle.

De nos jours, les études sur l'identité révèlent que celle-ci est indissociable de l'altérité et de la relation à l'autre. Ce sont elles qui lui donnent sens, comme l'affirme Erik Erikson¹³⁴. Alors, la question de l'altérité apparaît inséparablement liée au terme identité. L'existence de l'une dépend de l'autre, contrairement à l'autre. En effet, construire une identité, c'est affirmer une part de sa différence significative.

¹³¹ *Temps et Récit I, Points, Essais*, 1991

¹³² SPINA Rossella, *Enfants de harkis et enfants d'émigrés*, 2012.p.35

¹³³ Cette expression appartient à Arthur RIMBAUD : Il semble que cette formule est si paradoxale, puisque *Je est un autre* », porte généralement les interrogations, littéraires ou philosophiques, du rapport intime entre identité et altérité. Il s'agit d'une innovation à concevoir l'individu dans son rapport à autrui, telle est la réflexion sur la place de l'autre dans la construction de ce sujet. Cependant, même si ces niveaux de lecture sont, entièrement, essentiels à considérer, nous y constatons également le témoignage d'un processus spirituel en cours chez RIMBAUD .

¹³⁴ Erik Erikson, *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972.p.49

2. Une écriture polyphonique : Akli Tadjer, l'écrivain beur et/ou « schizophrène ».

Notre analyse de ce qui suit ne porte pas sur l'identité ou la symbolique des noms, mais plutôt sur la question de la double culture. Nous démontrerons cette dualité culturelle propre à l'auteur, plutôt qu'à une simple représentation de la guerre.

Dans tout discours beur, la voix du narrateur ne se distingue pas de celle des personnages. D'ailleurs, la plupart des écrivains beurs se racontent et leurs romans sont souvent autobiographiques ou autofictionnels, donc, on trouve dans leurs récits, une « voix bivocale », qui assume la narration, selon Bakhtine :

« la voix narratrice "offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle—directe — du personnage qui parle, et celle — réfractée — de l'autre. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélatées ». (Bakhtine, 1978, p. 145) ».

A ce sujet, Laronde affirme que les textes beurs des années 1980 « sont principalement des fictions autobiographiques ». ¹³⁵ De ce point de vue, Akli Tadjer est un auteur qui se raconte dans ses récits et tous ses protagonistes vivent dans un entre-deux culturel, souffrant d'une crise identitaire. Cette crise se manifeste surtout sur le plan littéraire où l'écrivain beur revendique une légitimité artistique pour une littérature longtemps déclassée et considérée comme une production mineure. Elle a toutefois fait l'objet de débat de la part de certains critiques en ce qui concerne son positionnement. Aleg affirme à ce sujet que « *La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature « mineure » ?* » ¹³⁶

Akli Tadjer se trouve dans une confusion identitaire et culturelle, qui se reflète dans son langage. Cette situation ambiguë témoigne d'une quête de légitimité, que Habiba Sebkhi analyse ainsi dans son article : « *Le roman beur est un récit de vie (re)construit*

¹³⁵ N.Dresse, « Le Gone du Chaâba », L'Express, le 1er novembre 2002.

¹³⁶ HARGREAVES, Alec G, *La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature 'mineure' ?*, in *Littératures des immigrations*, 1995. p.18.

par un bâtard ici culturel. Tout comme le « roman familial », son contenu est constant et il arrive à un moment de crise pour contrer une illégitimité. »¹³⁷.

Dans ce sillage, Akli Tadjer fait de cette crise identitaire l'un des obstacles majeurs dans l'histoire de sa vie, lorsque tout se complique autour de lui. Il oscille entre sa recherche identitaire en tant qu'écrivain algérien, déchiré entre deux mondes, et celle de son personnage-narrateur, qui poursuit le même objectif, mais à travers des voix détournées. En effet, la présence du discours beur chez Akli Tadjer s'illustre à la fois par ses origines maghrébines et par ses personnages dans les récits. L'auteur se fait le porte-voix de sa génération et, plus particulièrement, de sa communauté. Dans une volonté de cerner la position de l'écrivain dans ses œuvres, Akli Tadjer confie, dans un entretien avec Mohamed Berkani, le handicap éprouvé en raison de ses origines et souligne l'importance d'avoir plusieurs cultures

« Comment vivre avec la culture française et algérienne sans devenir schizophrène ? Quand j'étais jeune j'avais du mal à cohabiter avec ces deux mondes. Je pensais même que c'était un handicap car il n'y a pas plus différent que ces deux cultures. Avec le temps, je sais, quand on en a l'envie, que plus de culture c'est toujours une richesse »¹³⁸.

Comme tous les écrivains beurs, Akli Tadjer écrit des romans à la première personne « je ». Ses récits, souvent autobiographiques, présentent des personnages vivant dans des conditions difficiles, dans les bidonvilles et les cités françaises. Ces protagonistes, qui reflètent la réalité des écrivains issus de l'immigration, traversent leur quotidien entre deux mondes et deux cultures diamétralement opposées.

Akli Tadjer refuse qu'on le qualifie d'« écrivain français d'origine algérienne ». Pour lui, ce n'est pas là sa problématique. Le discours de l'auteur se manifeste également à travers cette double appartenance, comme il l'affirme : « *Permettez-moi, de corriger bien que beaucoup de journalistes me définissent ainsi, je ne suis pas un écrivain français d'origine algérienne. Je suis un écrivain franco-algérien* ». ¹³⁹

¹³⁷ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 42.

¹³⁸ Entretien avec Mohamed Berkani sur France Télévisions, sous le titre « *Vivre la culture française et algérienne sans devenir schizophrène* », publié dans *La Quotidienne Monde*, le 25/05/2018.

¹³⁹ Entretien avec Akli Tadjer : « *Akli Tadjer : Vivre la culture française et algérienne sans devenir schizophrène* », *Franceinfo*, [En ligne], disponible sur :

Les thèmes choisis par Tadjer tournent surtout autour des origines, le racisme et de la crise identitaire. Ce déchirement identitaire engendre chez l'écrivain un sentiment d'infériorité face à une société dominante, souvent écrasante. C'est la raison pour laquelle il trouve une certaine difficulté à se positionner dans la société d'accueil française et, plus particulièrement dans le champ littéraire français. Une telle problématique réside dans la revendication d'une légitimité littéraire. L'illégitimité s'illustre notamment dans le caractère autobiographique du roman beur.

Né au carrefour de deux cultures, celle de la société dite d'accueil d'une part, et celle d'origine d'autre part, Akli Tadjer tente d'exprimer, dans ses récits, la quête d'une identité qui se construit dans son contact difficile avec l'Autre. Ses romans se donnent à voir comme une entreprise autobiographique, ou du moins, comme des récits autofictionnels dans lesquels le « je » est en relation avec l'altérité.

Ainsi, l'écriture devient pour Tadjer un moyen d'expression nécessaire libérateur, lui permettant de s'affranchir d'une réalité traumatique, tout en développant, à travers son œuvre ce que Paul Ricoeur appelle « *une identité narrative* »¹⁴⁰, Selon le philosophe. « *la constitution de l'identité narrative, soit d'une personne individuelle, soit d'une communauté historique. Historique, [est] le lieu recherché de cette fusion entre histoire et fiction* »¹⁴¹.

De son côté, Lejeune affirme à ce sujet, en écrivant, on redonne un sens à notre existence : l'auteur « reprend contact avec son moi profond. Écrivant sa vie, il en redevint l'auteur, *le demiurge* »¹⁴². Cette affirmation s'explicite dans les propos étayés par l'auteur concernant le conflit identitaire tout comme son personnage.

https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/culture-africaine/akli-tadjer-vivre-la-culture-francaise-et-algerienne-sans-devenir-schizophrène_3055375.html.

¹⁴⁰ Le concept de *l'identité narrative* est analysé, par le philosophe Paul Ricoeur dans deux articles intitulés « L'identité narrative » (1988 et 1991), et « *Soi-même comme un autre* » et dans *Temps et récit* ».

¹⁴¹ Ricoeur, Paul. « *L'identité narrative*. » Paul Ricoeur. 1988. P.295.

¹⁵⁰. Philippe LEJEUNE, *Pour l'autobiographie*, 1998. p.238.

En faisant irruption dans *Le porteur de cartable*, on peut dire que ce récit constitue un espace où s'illustre *l'identité narrative* dont parle Paul Ricœur. L'auteur se confond avec son narrateur et profite de cette écriture de vie qui lui permet, à travers la fiction de chercher son identité. D'où vient-il ? Cette problématique rejoint la réflexion de Paul Ricœur, pour qui, afin de répondre à la question « qui suis-je ? », Selon lui, il faut raconter l'histoire d'une vie (Ricœur, 1991). En effet, Akli Tadjer s'inspire de sa vie afin de raconter, à travers ses personnages-témoins, sa crise d'appartenance, celle d'un sujet perdu entre la France et l'Algérie, Omar s'interroge et captive le lecteur dans l'espoir de trouver une réponse à sa doléance existentielle comme le montre l'extrait suivant :

« Ils viennent de chez nous. Ce sont des pieds-noirs. Des rapatriés comme ils disent ici. Pourquoi le gérant leur a donné le logement alors que nous, on le lui a demandé depuis si longtemps ?-Peut-être parce qu'ils sont Français. De vrais Français, eux. -Mais nous on est quoi si on est pas de vrais Français ? ».(LPC.p44).

Dans ce récit, l'auteur retrace le parcours d'un personnage, Alphonse/Mohamed tiraillé entre deux mondes pour exprimer son malaise identitaire et sa double culture. Son rapport avec la société d'accueil française l'amène dans une situation complexe notamment lorsqu'il rencontre ses cousins Français. Le regard porté sur cette « double identité », conduit le narrateur-témoin à se sentir différents et étranger par rapport aux Français, comme le montre l'extrait ci-dessous :

- «À la gare de Lens, j'avais la valise en carton bouilli à la main. J'étais dans la salle des pas perdus à attendre avec d'autres personnes qui fumaient des cigarettes. À attendre qui ?[...] Mon père m'avait installé dans un compartiment trois heures plus tôt. Fallait être sage, digne de lui, j'allais en terre chez des étrangers » (APH.p.18).

Pourtant, désenchantés des deux côtés, Mohamed/Alphonse, comme l'indique son nom de double culture, ne se sent ni complètement algérien, ni complètement français. La vie en France semble difficile pour cet enfant qui porte le nom Mohamed, un nom qui pourrait choquer la société d'accueil, car dans l'imaginaire occidental, Mohamed est un nom à consonance religieuse, selon eux, dérange.

En effet, lors de vacances passées à Paris chez ses cousins Français, Mohamed/Alphonse, le protagoniste, est directement confronté à cette double culture. La

figure de Mohamed, franco algérien, devient celle d'un double malheur. Il n'est ni d'origines française, ni d'origine arabe. Ce qui amène le narrateur Mohamed à se retrouver dans une position d'entre deux frontières opposées. C'est ainsi qu'il décide de se séparer momentanément de sa culture d'origine, tout en tentant de s'occidentaliser et de renouer contact avec la culture maghrébine, celle de ses ancêtres : *« Pourtant à y réfléchir, j'étais déjà arabe, à ce point, quand elle était venue me cueillir à la gare de Lens. Un vrai de vrai puisque j'étais un des seuls Algériens du quartier Montorgueil – Tequetonne à fréquenter la mosquée de Paris ».* (APH.p.18).

Ce n'est pas seulement la famille de Mohamed qui rejette son nom et ses origines, mais aussi la société française. Mohamed aspire à faire partie de cette société qui le rejette, et il cherche un refuge dans la révolte ; cette révolte lui donnera sens à sa vie. Il se bat pour lui-même, pour que les siens soient finalement acceptés dans la société française.

Tadjer ne cherche pas seulement à se raconter dans le roman *Alphonse* pour exprimer son malaise identitaire, mais il cherche également à présenter aux lecteurs la réalité des jeunes immigrés vivant en France et la souffrance de ces derniers à cause de leur double culture. Ce point de vue est exemplifié par l'évocation de la vie de son oncle Salah, l'un des jeunes immigrés vivant dans un entre deux mondes. Même si ce dernier est marié avec une française, Jeanne, il demeure invisible aux yeux de sa propre famille et exclu de la société d'accueil. L'oncle Salah vit sans prendre des décisions familiales, c'est sa femme et ses enfants qui décident à sa place.

« Oncle Salah que je prononçais avec le grand h, était transparent aux des siens, c'était résigné. Il avait bien essayé de m'appeler, deux trois fois Mohamed, mais Juliette lui avait rappelé qu'il fallait oublier Mohamed. C'était Alphonse. Il s'était résigné, une fois de plus » (APH.p.31).

Pourtant, c'est l'homme qui endosse les charges familiales, mais sa fille Juliette qui vient accueillir Mohamed/Alphonse à la gare. Cette situation met en lumière la domination du colonisateur sur le colonisé, mais aussi la domination féminine sur les hommes d'immigrés à cette époque.

« J'avais jeté ma valise sur la banquette arrière de l'auto. Juliette était montée à l'avant avec son chien, pour bien me montrer qu'elle était à la place des grands. Elle avait baissé la vitre, laissé pendre son bras nu audehors et on était resté dans nos silences gênés ». APH.p.20.

2.1 Le « je » double entre le moi et l'Autre : Une vision assimilationniste ?

Dans *Le porteur de cartable* et *Alphonse*, récits à la fois réels et imaginés, Tadjer se met en scène à travers des personnages en crise identitaire. Ses protagonistes évoluent entre deux mondes et deux cultures contradictoires, espérant trouver un espace d'équilibre au sein de la société d'accueil, marquée par le regard parfois dominant et colonisateur de l'Autre.

En effet, Tadjer retrace dans *Le porteur de cartable* le parcours du jeune Omar, un enfant vivant à Paris et confronté à la complexité de sa double appartenance. Sa quête de soi se développe dans un espace d'incompatibilité entre la culture maghrébine et la culture française, qui l'amène à vivre une tension intérieure permanente. Omar évolue dans une zone floue, ni totalement française ni complètement algérienne, et cette ambivalence traduit la difficulté du sujet à choisir entre deux systèmes de valeurs.

Omar illustre alors la complexité identitaire propre aux enfants issus de l'immigration. Cette dualité pousse l'auteur à se raconter à travers lui, comme pour trouver refuge dans la figure de l'Autre. L'écriture devient une forme de fonctionnalisation de soi, c'est-à-dire un moyen pour l'auteur de donner sens à sa propre existence et d'apaiser le conflit identitaire qui le traverse.

Dans cette perspective, la notion d'identité s'annonce au profit d'une fusion quasi totale dans l'espace de l'Autre, celui de l'Occidental, et plus particulièrement du Français. Les trois protagonistes principaux des romans de Tadjer s'efforcent, chacun à leur manière, de répondre aux exigences de l'Autre pour ne pas être rejetés. Ils s'approprient les codes, les valeurs et les comportements du monde qui les entoure, au risque de nier leur propre origine.

Tout au long de l'œuvre de Tadjer, les protagonistes semblent vouloir faire table rase de leur identité d'origine afin de se dissoudre dans la société d'accueil. Leur conception de l'intégration s'apparente à une assimilation, qui débute par un refus de soi, rejet de la culture d'origine, du mode de vie et des valeurs transmises. Cette assimilation reste toutefois partielle : elle ne supprime pas le conflit intérieur, mais le déplace dans la sphère intime. L'attitude d'Omar dans *Le porteur de cartable* en témoigne. Lorsqu'un ami, Raphaël, lui parle de l'Algérie, le jeune garçon réagit avec indifférence, voire déni.

Il affirme à ce sujet : « *je me fiche de ton Algérie ! ...Je crie plus fort que mon Algérie à moi c'est Paris* » LPC.p.85).

Tadger ne met pas seulement en scène des personnages partagés entre deux cultures, mais aussi des personnages qui assument l'identité de l'Occidental, de l'Autre en l'occurrence. Cette volonté se concrétise, entre autres, à travers l'amour de la France exprimé par le personnage d'Omar. Ainsi, lorsque ce dernier est interrogé sur le pays qu'il préfère, il répond, dans sa rédaction, en faveur de la France. Omar se remémore et affirme ainsi :

« *Et il me revient en mémoire, rue Lescot, l'appréciation qu'avait notée Mme Ceylac en début d'année au sujet d'une rédaction dont le thème était : « Pourquoi j'aime mon pays ? » Mon pays ? Quel pays ? La France ? L'Algérie ? Après un bref instant d'hésitation, j'avais opté pour la France qui, à mes yeux, se limitait au deuxième arrondissement de Paris* ». (LPC.p.210).

Il en est de même dans le roman *Alphonse*. Dans ce récit, il s'agit d'un « moi » renvoyé par la réalité tadjérienne à sa conscience d'être différent et étranger. Mohamed-Alphonse perçoit que le rejet de l'Autre le pousse à aller vers lui, à s'appropriier sa culture, voire sa religion. Cette stratégie montre que le narrateur, Mohamed, aspire à embrasser une autre identité : celle de la France. Cela entraîne une aliénation ou une forme d'assimilation à la communauté française. Ce point de vue s'illustre par le fait que l'auteur tente, grâce à son travail d'imagination, de se faire une place dans la société française. À cœur ouvert, Mohamed accepte le baptême et le changement de son nom, devenant ainsi Alphonse : « *Fonce, fonce, je serai Alphonse* : (APH, p. 36).

Dans cet extrait, le narrateur Mohamed chante fièrement « Fonce, fonce » pour faire allusion à la France. Pour lui, « *je serai Alphonse* », c'est être Français. S'agit-il d'une assimilation ? Nous supposons que l'auteur cherche à s'aligner sur la culture française. D'ailleurs, nombreux sont les écrivains immigrés qui, à travers leur écriture, aspirent à une forme d'assimilation, voire d'acculturation, et souhaitent être plus Français que les Français eux-mêmes.

Dans *Il était une fois peut-être pas*, Mohamed éprouve un sentiment d'attraction envers la France. Malgré son amour pour le dialogue, l'échange entre les nations, les cultures et les peuples, il ne manque pas de manifester son identité parisienne, signe de

son assimilation à la terre française. Mohamed apprécie particulièrement le fait que le fiancé de sa fille, Gaston, le considère comme un Français de souche, semblable à lui. Ce geste lui réchauffe le cœur :

« Ça m'avait chaud au cœur d'entendre le gus dire que j'étais chez moi à Paris et même d'avantage encore. Ça m'avait bouleversé parce que depuis quarante-deux ans que je vivais ici personne jusqu'à ce soir ne l'avait remarqué. Je me sentais parisien jusqu'au bout des ongles. J'y étais né par accident et je n'imaginais jamais pas d'ailleurs, ailleurs qu'à Paris »(IEPP P.59).

Dans ce récit, Akli Tadjer joue sur l'alternance entre la première personne (« je ») et la troisième personne afin d'inviter le lecteur à un travail d'investigation et d'identification. Il aurait pu se contenter d'adopter le pronom « je », mais le choix de la troisième personne revêt une dimension particulièrement littéraire, rejoignant la célèbre formule de Barthes : « Je est un autre ». Dans ce roman à caractère autobiographique, l'auteur laisse une large place à l'imaginaire et à l'interprétation de ses lecteurs.

Le personnage de Mohamed, homme franco-algérien et musulman, souffre d'une profonde crise identitaire, d'un problème d'intégration et d'une difficulté à transmettre ses valeurs à sa fille Myriam. Tout comme Akli Tadjer, métis et écrivain français issu de l'immigration, Mohamed incarne le déchirement entre deux appartenances. À travers ses personnages, Tadjer défend une identité située à la frontière de deux cultures, de deux mondes : l'Orient et l'Occident.

En effet, le narrateur Mohamed raconte l'histoire de sa fille Myriam, une jeune fille qui ne connaît ni sa mère ni son père. Myriam ignore ses origines, ne sachant pas si elle est française ou arabe. Élevée par Mohamed, celui-ci lui évoque le passé de l'Algérie coloniale afin de lui faire comprendre qu'elle est issue d'un mariage mixte entre Shéhérazade et Charles. Pour cela, il dresse un arbre généalogique où Awa et Hussein Dey figurent au sommet, symbolisant les racines ancestrales.

Au fil de la narration, Mohamed met en scène des personnages en crise identitaire, reflétant la condition des immigrés en France. La question de l'identité se situe ici à la croisée du Même et de l'Autre, du rapport colonisateur/colonisé, du Nord et du Sud. Les deux personnages principaux, Mohamed et Myriam, incarnent deux pôles opposés : Mohamed représente la culture musulmane, tandis que Myriam incarne la culture occidentale. Bien qu'il soit Algérien, Mohamed aspire à transmettre à sa fille certains aspects de la culture occidentale, tout en restant attaché à ses propres racines.

Le personnage de Mohamed ne supporte pas le chemin choisi par sa fille ; son profil identitaire apparaît presque énigmatique aux yeux du lecteur. À la première personne, le « je » devient un outil d'ironie : Mohamed s'en sert pour brouiller les pistes et tromper le lecteur, laissant croire qu'il est opposé aux Français, alors qu'en réalité, il exprime une forme de jalousie à l'égard de Gaston, l'amant de sa fille.

J'ai continué de me moquer de son gus. Un Français de souche que tu es allée me pêcher. Un noir, un jaune, même un bronzé comme nois, j'aurais fermé les yeux, mais un Gaston Leroux, blanc comme la cuvette des chiottes, franchement, tu te fiches de moi. »(IETPP.p.33)

En réalité, Mohamed veut s'affirmer autant que citoyen Français. Au-delà de ces reproches, un sentiment d'attachement est intrinsèquement dévoilé vis-à-vis des deux pôles socioculturels. La France, pays de la modernité et du luxe, se met en concurrence avec l'Algérie, pays d'adoption et de résidence. Ainsi, le roman *Il était une fois peut être pas*, est un récit de vie et un récit autofictionnel où s'enchevêtrent dans la voix de Mohamed qui s'affirme implicitement en écrivain et en narrateur. Comme tous les écrivains beurs, qui affirment, dans leurs récits, leurs doubles cultures et leur crise identitaire, de par son statut de père hybride, d'une fille adoptée qui est coupée de ses racines, Mohamed raconte tout en représentant des siens une génération qui le ressemble.

Au moyen des articles et des entretiens publiés sur eux, des rapprochements entre la vie de l'auteur et celle des protagonistes sont plus qu'évidents.

3. Effets de l'environnement social sur l'écriture de Tadjer.

La valeur esthétique et l'univers social sont étroitement liés. Ces deux aspects influencent le marché des romans des écrivains beurs. Cependant, c'est surtout le contexte social qui confère une valeur à ces œuvres. Le lecteur découvre ainsi un écrivain talentueux, mais issu d'un milieu peu favorable. Le succès ou l'échec d'une œuvre dépend donc largement des conditions sociales de sa création. Les récits culturels et collectifs d'un groupe offrent des repères symboliques et normatifs à partir desquels les individus construisent leur identité narrative (Ricoeur 1990).¹⁴³

¹⁴³ Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre* (Editions du Seuil). Points" essais", Paris.

De plus l'environnement social joue un rôle fondamental dans la construction identitaire. C'est les structures sociales et les interactions avec les individus qui façonnent en grande partie, l'identité personnelle, sociale et culturelle d'une personne. Selon Bourdieu (1989), les institutions sociales telles que l'environnement familial, scolaire ou professionnel transmettent les normes, les valeurs et les habitudes qui façonnent l'identité d'un individu. Par la socialisation, ces institutions transmettent un système de significations et de pratiques qui guidera la poursuite de l'identité¹⁴⁴. En effet, l'écrivain beur raconte souvent dans ses écrits la vie des immigrés et leur quotidien avec un certain humour dénonciateur ; il témoigne de la situation misérable notamment de leurs parents, que la plupart d'entre-deux, sont pauvres et analphabètes. Comme le dit Ilaria Vitali:

« Le roman beur naît pour témoigner de la condition difficile vécue par la deuxième génération de l'immigration maghrébine. Nés en France et scolarisés en français, les enfants d'immigrés peuvent faire ce que leurs parents, parfois analphabètes, n'ont pas pu faire: prendre la plume et dénoncer la situation critique dans laquelle ils vivent. ». (Vitali, 2013)¹⁴⁵.

Les facteurs sociaux ou culturels peuvent jouer un rôle déterminant dans la qualité de l'ensemble des œuvres littéraires est logiquement inacceptable car l'exception est toujours présente. BELINSKY, par exemple, voit que les plus grands écrivains ne peuvent apparaître que sous des conditions sociales très difficiles. Selon Alec Hargreaves et Anne-Marie Gans-Guinoune affirment que :

*« Cette littérature est le fait d'auteurs qui, tout en ayant grandi en France, où la plupart d'entre eux sont nés, ont hérité de leurs parents immigrés un patrimoine culturel et un statut social qui ont tendance à les distinguer de la masse de leurs concitoyens français »*¹⁴⁶.

La majorité de ces jeunes, vivant dans des quartiers défavorisés, subissent encore le racisme et des discriminations qui perdurent depuis des décennies. Coincés dans des banlieues isolées, ils représentent la crise sociale. Leur seule

¹⁴⁴ Note de lecture

¹⁴⁵ Vitali, I. 2013. « Une promenade dans le bois du 'roman beur' : De Mehdi Charef à Rachid Djaïdani ». *Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)*, Publifarum, n°20.[En ligne] : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=254[consulté le 01 mars 2015].

¹⁴⁶ HARGREAVES Alec (2008a). « La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : recensement et évolution du corpus narratif », dans Alec HARGREAVES et Anne-Marie GANS-GUINOUNE (dir.), « Au-delà de la littérature "beur" ? Nouveaux écrits, nouvelles approches critiques », *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1 (été) : 193-216.

étiquette ravive de nombreux stéréotypes xénophobes, source d'un profond traumatisme, comme le rappelle Henri Rey.

« ... en France plus particulièrement, parler des banlieues c'est signer le point fragile de l'équilibre social, celui qui risque de rompre. Les banlieues seraient prêtes à exploser la loi républicaine y serait outragée, l'insécurité y régnait. Banlieues de la peur, « banlieues de l'islam » aussi. Une forme inédite de contre-société aux règles difficiles à identifier dresserait les populations étrangères contre les principes de laïcité par lesquels notre pays a fini par surmonter ses divisions tribales »¹⁴⁷.

De ce fait, le roman apparaît comme un assemblage d'éléments de fiction et de réalité. Le lecteur peine parfois à distinguer l'une de l'autre, tant la frontière entre les deux demeure floue. L'objectif du sentiment d'appartenance reste l'intégration au sein du milieu social dans lequel évolue l'individu. C'est précisément ce que cherche à accomplir le migrant dans une société étrangère : s'intégrer progressivement tout en préservant sa cohérence intérieure: *« Le propre du sentiment d'identité est bien d'établir une intégration, une cohérence et une continuité intérieure dans la pluralité des actualisations et des perceptions de soi, liée à la diversité des situations sociales »¹⁴⁸.*

3.1 La pauvreté et l'analphabétisme : Hommage aux parents

La pauvreté est l'un des thèmes majeurs qui marquent les écrits des auteurs beurs. Akli Tadjer, notamment, est profondément hanté par ce phénomène qu'il évoque tout au long de ses récits. Dans son roman *Le Porteur de cartable*, le personnage d'Omar témoigne de la misère dans laquelle vivaient ses parents. Il sait que leur logement, offert par le gérant M. Bailly, est destiné aux familles pauvres. Il comprend aussi que, contrairement à son camarade Raphaël, qui vit dans un appartement spacieux, sa propre famille doit se contenter d'un logement étroit en raison de la pauvreté. De ce fait, Omar éprouve de la honte à l'idée de montrer son logement à Raphaël. Dès le début du roman, le lecteur comprend que la famille d'Omar, comme beaucoup de jeunes issus de l'immigration, vit dans un isolement géographique et social.

¹⁴⁷ Evelyn Perrin, *Jeunes Maghrébins en France. La place refusée*, Paris, Le Harmattan, 2008, p.155.

¹⁴⁸ Edmond Marc, *Psychologie de l'identité Soi et le groupe*, Dunod, Paris, 2005.

« Il hausse les épaules et s'en retourne fumer a la fenêtre tandis qu'elle me pousse sans ménagement mon petit capharnaüm où s'entassent des cantines en fer et des valises en carton que l'on remplira le jour du grand départ pour Bousoulem. Elle éteint la lumière et claque la porte [...] J'ai la rage dedans. J'aurais voulu lui crier que j'ai fermé la porte au nez de Raphaël pour qu'il ne voit pas que je vis dans un logement très laid qui ne fait que trente-deux mètres carrés ». (LPC.p.75).

Ce genre de situation conduit le narrateur Omar à prendre conscience de son altérité, de sa différence par rapport aux Français. Elle se manifeste souvent par un sentiment de honte et d'infériorité devant autrui. Ce sentiment se manifeste également chez le narrateur Omar lorsque son père décide de changer de métier, mais malheureusement, aux yeux de sa femme, son choix fut pire que le premier emploi.

« Tu as pensé à quoi ! tonne Yéma. Tu veux reprendre sa niche pour vendre des lacets. Tu veux nous humilier dans tout le quartier. Et ton fils ? Tu y penses à ton fils. Tu crois qu'il va être fier de toi quand on va l 'appeler le fils du marchand de lacets ? Je préfère encore rentrer en Algérie sans rien dans les couffins plutôt que de devenir la femme du marchand de lacets, Et pourquoi pas cireur de chaussures tant que tu y es ? ... Je m'enfonce dans mon lit cosy pour disparaître sous les draps froids et à la lumière d'une lampe de poche. ». (LPC.p.56.).

Le sentiment de honte s'explicite également dans le comportement de la mère d'Omar. Lors de la remise des prix, cette femme préfère prendre ses distances plutôt que de se mêler aux autres. Peut-être veut-elle se débarrasser de cette situation gênante et éviter de se faire voir comme une femme triste et pauvre.

« Elle en veut à son père de l'avoir vendue à ce pauvre gars alors que des princes étaient venus demander sa main, elle en veut à sa mère de l'avoir forcée à épouser ce marchand de quatre saisons. Et tu suis, les traces de ton pères tu reprendras sa charrettes à bras pour aller vendre des salades à la sortie de l'église. Elle m'en veut aussi parce qu'elle jure que je lui ressemble ». (LPC.p.43).

Ce choix est fait, en effet, à partir des réalités vécues par un personnage marqué par la souffrance, car la douleur physique n'est pas le seul malaise qui affecte le jeune beur. Tadjer insiste, dans ses écrits, sur un type de souffrance plus profond, qui n'a pas de lien direct avec la douleur physique causée par la guerre : il s'agit d'un sentiment de déchirement intérieur, d'une fracture identitaire que l'auteur tente de décrire à travers ses récits.

Omar ressent un sentiment de honte lors de son contact avec l'Autre. Sa vie, tout à coup, devient obscure, vide de sens, il perd ses repères, tout devient difficile pour lui, car, dorénavant, il n'existe dans ce roman que des sentiments déchirés qui traversent la vie du narrateur. La douleur qu'a vécue Omar est explicitée par le sentiment de souffrance de sa mère face à leur situation misérable, que le narrateur Omar l'a décrite : Il rêve par tous les moyens de s'échapper de sa condition de pauvre et de survivre un système qui les rejette. « *yéma est autant assommé que moi* ». P.56.

Dans *Le porteur de cartable*, Akli Tadjer nous traduit un autre type de souffrance morale qui crée chez les personnages principaux un sentiment négatif, ils se sentent incompris par leurs entourages, inutiles pour leurs sociétés, ce qui les pousse à perdre l'espoir et à vivre un état de dépression.

Pour ainsi dire, la pauvreté n'est pas le seul facteur qui nous démontre l'influence du réel et du social sur le textuel chez Tadjer, il y a aussi les thèmes traités dans ses romans et qui semblent l'avoir touché si profondément qui est l'analphabétisme.

3.1.1. L'analphabétisme

Il est clair que les études francophones ou postcoloniales se centrent davantage à la place de l'ironie dans les rapports de force coloniaux, comme le constate Aschroft, Griffiths et Triffin dans *Post-Colonial Studies. The Key Concepts* 806.

Durant la période coloniale, la dévalorisation des langues vernaculaires était un moyen de domination des peuples colonisés. S'ajoute à cette domination, la ségrégation et l'exclusion des sujets colonisés des écoles françaises. C'est d'ailleurs le cas du père d'Akli Tadjer qui est écarté des écoles françaises, c'est qui le conduira à l'analphabétisme.

Aschroft, Griffiths et Triffin affirme que la dévalorisation de l'oral, alors même que les sujets coloniaux étaient exclus de l'apprentissage de l'écrit, constituait un moyen de domination symbolique. Ce dispositif servait à représenter les Orientaux comme des sauvages, accentuant ainsi la dualité sauvage-civilisé, qui formait le socle idéologique de la « mission civilisatrice » portée par l'entreprise coloniale.

« L'analphabétisme » est l'un des aspects de la ségrégation et du racisme dont souffrent les immigrés. C'est une réalité qui se manifeste particulièrement dans les récits d'Akli Tadjer et qui constitue, pour lui, une sorte de blessure dont souffrent ses parents. L'évocation de cet aspect social permet à l'auteur de rendre hommage à ses derniers et affirmer son appartenance à *La Marche des écrivains beurs de 1983* pour l'égalité et contre le racisme

Dans un entretien accordé à France-Culture, Akli Tadjer parlait de cette blessure, il rappelait que son père ne peut pas lire les textes qu'il écrit, c'est la raison pour laquelle, Omar éprouve un sentiment de révolte contre l'*analphabétisme* présent dans ses ouvrages, en particulier dans *Le porteur de cartable et Alphonse*, et dès le début du récit, il nous explique que son père est très embarrassé, car il est analphabète : « *Tu m'avais donné ta parole, fiston. Et la parole c'est sacré pour les bourricots comme moi qui ne savent ni lire, ni écrire* »(LPC.P.56).

Akli Tadjer met en avant ce phénomène social dans sa vie littéraire, en tant que facteur incontournable de la production de ses récits. Les parents, en tant qu'élément tiré de la réalité vécue, inspirent fermement l'écrivain, qui prend la parole pour réécrire cette vérité dans la fiction littéraire. Dans un entretien avec Dialogue au Model¹⁹ Tadjer affirme :

« *Et quand nous allions en Algérie, mes parents étaient surpris par les questions qu'on leur posait suite à mes lettres. C'est comme cela qu'est née mon imagination, à force d'inventer une vie à ma famille* ». ¹⁴⁹ « *J'ai d'abord raconté l'histoire de ma vie, mes parents analphabètes et la littérature qui m'a épanoui* » ¹⁵⁰.

Ce malaise social et ce sentiment de honte renforce chez lui, bien sûr, un sentiment de souffrance. Le problème de l'analphabétisme est également présent dans *Alphonse* lorsque le narrateur Mohamed évoque les noms de ses cousins écrits sur la lettre envoyé.

¹⁴⁹ AKLI Tadjer et les lycéens : *Dialogue au Model*.2019

<http://coupdesoleil.net/blog/akli-tadjer-et-les-lyceens-dialogue-au-model-2019/>

¹⁵⁰ Entretien avec Akli Tadjer : *Des lycéens ne voulaient pas lire Akli Tadjer car il « n'est pas français »*, l'écrivain les a rencontrés, en ligne, disponible sur :

<https://www.lavoixdunord.fr/490055/article/2018-11-16/des-lyceens-ne-voulaient-pas-le-lire-car-il-n-est-pas-francais-ils-en-debattent>

Il tente de rendre hommage à ses parents qui se présentent comme des sujets condamnés ou victimes de l'empire colonial : « *C'est pas mes parents qui les ont écrits. Analphabètes à perpétuité qu'on les avait condamnés. Alors, c'est moi.* ». (APH.p.12).

Ainsi, le phénomène de l'analphabétisme des parents porte une grande influence sur la vie littéraire des narrateurs et l'auteur. Ce thème a été choisi pour mettre en évidence l'influence de l'instruction sur l'identité des personnages et sur leur intégration.

En effet, ce phénomène n'a pas seulement lieu dans la vie de Mohamed-Alphonse mais il affecte également tous les immigrés, de d'autres nations. L'illettrisme ou l'analphabétisme se considère comme le deuxième handicap qui entrave la vie d'Akli Tadjer. En effet, l'ignorance de la langue française diminue l'occasion de mieux s'intégrer dans la société. On s'aperçoit ainsi que la langue est un élément fondamental à l'intégration des jeunes immigrés. Ces derniers se sentent humiliés devant les natifs et leur inexistence les rendent humiliés, c'est le même sentiment que vivaient leurs grands-parents à l'époque.

L'analphabétisme que vivaient les parents de Mohamed a été exemplifié par Theo, le Polonais –Juif. Le narrateur Mohamed le décrit comme un miroir de son père. La description de Théo est l'un des éléments qui permettent au lecteur de détecter le sentiment de honte chez l'écrivain.

Ce constat s'illustre clairement dans l'extrait ci-dessous lorsque le personnage Théo se montre incapable de déchiffrer l'écriture qui figure sur la pancarte, ce qui l'a poussé à avoir un sentiment de honte devant Mohamed. Pourtant, il avait essayé à maintes reprises d'apprendre la langue française, mais en vain.

« . Un grand machin tout jeune, analphabète comme mon père, comme ma mère, ça m'avait fait rire. Le même rire bêta que le sien quand je lui avais parlé des terrils. Il avait baissé la tête, honteux. Et pourquoi tu sais pas lire, à ton âge ? Et quel âge t'as, d'abord ? L avait seize ans, Théo. Il savait ni lire ni écrire, parce que ça faisait que trois ans qu'il était arrivé de Pologne. Il habitait avec sa grand-mère dans une cahute en fibrociment derrière les douches municipales. Le polonais, il le lisait et l'écrivait entièrement mais le français, ça venait pas. Il avait essayé des cours du soir organisés par les houillères de Lens mais il cafouillait entre l'imparfait et le passé simple. Et les cédilles, ça ressemblait à rien ces zigouigouis, quant au verbe avoir qui s'accordait tantôt avec le complément d'objet direct tantôt pas, c'était un cauchemar. Alors, il avait renoncé à lire et écrire le français ». (APHp.51-52).

L'ignorance de l'écriture de la langue française empêche le personnage Theo à écrire une lettre à Juliette, la cousine de Mohamed, en lui exprimant son amour. Et c'est toujours ce dernier qui joue le rôle du sauveur. Nombreux sont les écrivains beurs qui prennent leurs plumes pour se montrer lettrés et capables à faire ce qu'ils ne faisant plus leurs parents à l'époque. C'est ainsi que Mohamed prend la plume pour écrire cette lettre d'amour à la place de son ami Theo, Il affirme à ce sujet :

« Je vais écrire la lettre ensuite, je te la lirai. S'il y a des choses qui te conviennent pas, on corrigera. était d'accord.. Juliette, mon amour, j'avais attaqué sec. Fallait être direct avec les femmes. C'était un Vrai blouson noir de la rue Montorgueil qui m'avait affranchi un dimanche après-midi pendant que je regardais les filles de ma rue qui jouaient à la marelle... Juliette, mon amour, je t'aime depuis le premier jour où je t'ai vue dans les rues d'Annay... Israël, comment que ça s'écrit?... Je me grattais la nuque... C'était pas sur Théo que je pouvais compter. Analphabète pire que mon père grand dadais... »(APH.p95-96).

3.2. La figure de l'Arabe / l'Etranger

L'une des préoccupations de *La Marche des beurs* de 1983 est la lutte contre le racisme. Les jeunes beurs vivaient en France avec des stéréotypes souvent hérités de leurs familles. Ils sont perçus comme des sujets étrangers à cause de leurs noms, leurs langues voire leurs cultures.

Dans le contexte postcolonial, le beur se montre Porte-parole de ses parents et aspire à briser les clichés racistes installés souvent par le régime colonial. En ce sens, le regard dévalorisant des jeunes beurs débute avec la mémoire de leur pays et motivé par la politique, ces noms hérités de parents ex-colonisés sont perçus comme étrangers et non

conformes à l'identité française. Donc, les noms sont d'une importance majeure dans la construction de l'identité des jeunes beurs. A ce sujet, DURMELAT affirme que : « *Les ruses de la signature et la manipulation du nom – nom propre, nom du père, ou pseudonyme – jouent un rôle crucial dans les stratégies discursives déployées par les auteurs* »¹⁵¹.

Il convient de souligner que la France et sa politique migratoire négligent souvent les revendications et les exigences sociales de ces immigrés, qui se regroupent dans les périphéries entre des personnes issues de la même ethnie, précisément parce' elles ne sont pas perçues comme des natifs. Selon Juliette Minces, *la recrudescence de la violence domine les quartiers habités par des hommes appartenant à la même culture, ceux-ci sont mal vus de la société qui insiste à les confiner et les traiter comme des étrangers*.¹⁵²

Ce constat est le propre des personnages-narrateurs d'Akli Tadjer ou dans les romans que nous analysons. Dans ces récits, la haine, le racisme et la discrimination sont les aspects les plus offensifs de la vie quotidienne des personnages d'Akli Tadjer qui subissent de nombreux obstacles dans leur parcours au sein de la société d'accueil : L'héritage se montre lourd à porter pour les protagonistes Omar et Alphonse, qui héritent des noms de familles de leurs parents.

En effet, dans *Le porteur de cartable* et *Alphonse*, les protagonistes figurent avec des noms à consonance étrangère, source de peine et de rejet, car ils s'opposent au conformisme de l'identité française ou occidentale. Ces noms mettent en question leurs origines et leur appartenance. Ainsi, on assiste au croisement de l'histoire personnelle et de l'Histoire collective, où les noms propres deviennent des marqueurs identitaires et des symboles de mémoire postcoloniale.

Dans le roman *Alphonse*, le personnage principal Mohamed/Alphonse, se sent souvent frustré et stigmatisé. Enfermé dans une forme de paranoïa identitaire, il traverse une série de situations aberrantes qui mettent en évidence le malheur qui l'affecte et les injustices qu'il subit. Le roman *Alphonse* s'ouvre en effet sur un profond sentiment d'injustice et d'exclusion vis-à-vis l'étranger. La figure de l'étranger est omniprésente dans le

¹⁵¹ DURMELAT, Sylvie. *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*. p.59.

¹⁵²) Minces Juliette, *La génération suivante les enfants de l'immigration*, L'aube, 2004, p.8.

roman *Alphonse* dans la mesure où Mohamed se présente comme un porte malheur aux yeux de la société française. Il ne manque pas de décrire sa souffrance à cause de ses origines arabo-musulmanes. Il se souvient de ces moments difficiles passés à Paris, à cause de ses origines arabes : « *Dans mon souvenir, Juliette m'avait traité d'inhumain arabe* ». (APH.p58).

Il serait nécessaire de comprendre comment la réalité et la fiction se croisent dans l'écriture beur, une écriture imprégnée de stéréotypes et d'une image péjorative de l'Arabe en général. D'ailleurs, Akli Tadjer, écrivain de la deuxième génération se trouve victime du racisme et des stéréotypes envers ces jeunes ; il rejoint la voix des beurs afin de transcrire cette réalité dans ces écrits. Il affirme à ce sujet :

*« quand je sors dans la rue, ils me regardent encore plus mal que des Arabes. Tous mes romans sont un peu autobiographiques. Alphonse aussi. Un jour mon père m'a envoyé en vacances dans le Nord, chez un oncle dont je n'avais jamais entendu parler. J'arrive à Lens chez le frère de mon père marié avec une Française. Tous ses enfants, mes cousins, s'appelaient Jean, Charles, etc. Ils avaient tellement fait d'efforts pour s'intégrer que moi je dérangeais. Dans le roman Alphonse, on oblige Mohamed à prendre le nom d'Alphonse »*¹⁵³.

La figure de l'étranger représente le regard porté notamment sur les jeunes beurs, et que ces derniers sont mal vus par la société d'accueil. Tadjer ne cesse pas de décrire la situation de Mohamed qui s'est trouvé un peu gêné, en France avec son nom à consonance arabe et religieuse et à quel point le racisme et la violence atteignent parmi ces étrangers. En arrivant pour des vacances chez sa famille française à Paris, Mohamed raconte avec amertume sa difficulté de s'intégrer en France et comment ses cousins le traitent à cause de ses origines arabo-musulmanes : « *Elle me détestait parce que j'avais une gueule d'Arabe, et que les arabes, c'était de la seule engeance [...]* ». (ALPHp.161-162). Cette citation illustre le rejet dont il est victime à cause de son identité. « *Alphonse, c'est une certitude, c'est pas lui. Mais ça ne l'empêche pas de lui dire qu'il fait beau et chaud*

¹⁵³ Entretien avec Akli Tadjer, « *Pour moi, l'Algérie existe à travers mes parents* », animé par Bachir Agour, Le Soir d'Algérie, publié le 22.01.2009[en ligne,] disponible sur : <https://www.djazairiess.com/fr/lesoirdalgerie/78478>.

aujourd'hui. » (ALPH.p.59). Elle montre, quant à elle, la distance entre les individus, même lorsqu'il y a échange, il n'y a pas de véritable reconnaissance.

Les Mohamed sont mal vus en France, chose qui empêche le narrateur Alphonse/Mohamed à avoir une place parmi ses cousins français. Sa cousine Juliette, une française de souche explique à Mohamed que ce dernier ne peut pas avoir des amis en France à cause de son nom : « *Les Mohamed étaient pas bien vus. Juliette était copine avec d'autres filles de la rue que n'aimaient pas les Mohamed. Sûr que ça lui ferait du tort de se coltiner un cousin arabe de père et de mère alors elle avait cherché à me rebaptiser* ». (ALPH.p. 23-24).

Akli Tadjer est profondément frustré par ce regard de racisme contre les immigrés algériens. C'est pourquoi, il décide de prendre sa plume pour retranscrire ce mal dans ses écrits, notamment pour dénoncer ces stéréotypes qui le hantent. Selon l'auteur, il faut lutter, par tous les moyens, contre ce racisme, qui hante généralement ces hommes « ... *pour ce qui est de lutter contre le racisme, Zidane fait mieux avec un ballon* »¹⁵⁴

Cette image dévalorisante qui est issue des empires coloniaux apparaît comme l'une des champs d'études de la théorie postcoloniale et de la littérature beur. Selon Akli Tadjer, ce phénomène de racisme est le reflet de la période coloniale qui touche les écrivains beurs. Ces derniers sont perçus comme coupables des guerres, ou du moins des criminels aux yeux de la société. Mohamed/Alphonse raconte que Annabelle, une fille française le déteste et accuse les Arabes de tuer sa famille. Selon elle, ils sont des assassins : « *Je me sentais comme un assassin* » (APH.p175).

Le regard vers l'étranger est toujours présent dans *Alphonse*, Akli Tadjer ne décrit pas seulement le racisme et la violence envers les Arabes et qu'ils atteignent également parmi les Juifs. En effet, le personnage Théo qui accompagne souvent Alphonse a également fait l'objet des attitudes racistes. Theo, le personnage juif et le tamponneur du

¹⁵⁴ AKLI Tadjer, Interview avec Akli TADJER « *Cruauté douce-amère au fil des pages* », Propos recueillis par Mélanie Carpentier et François Ménard pour Evéne.fr - Septembre 2005 - Le 24/08/2005, [En ligne], disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/racisme>

parc, n'a pas pu avoir une relation d'amour avec Juliette, la cousine de Mohamed, Ce sont ses copines qui l'ont influencée. Peut-être à cause de ses origines Juives. Peut-être ce n'est pas elle, mais c'était plus fort qu'elle, puisqu'il est étranger ?

« Il y avait un autre problème. Un problème un peu gênant. Théo était étranger. Les Polonais, ils étaient mieux vus que les Mohamed, mais ils restaient des étrangers. Elle n'avait rien contre eux, mais ses copines l'avaient mise en garde... Pour la bagatelle, ça valait le coup de se faire plaisir, mais pour le mariage, il fallait réfléchir mûrement. Rapport aux noms de famille. Elles s'appelaient Lefèvre, Breuil, Mauroy, Duchnoque, elles devenaient Antonowieski, Tartakowski, Lowski, Wiennoski... que des ski. Il fallait vraiment être mordu pour passer devant monsieur le maire. Théo était moins bien loti que les autres. Pour prononcer son nom ».(APH.p.56).

Ainsi, les préjugés et les stéréotypes que les Français fondent sur les Juives sont dans son ensemble dévorateur. Le jeune immigré est souvent enfermé et se sent toujours étranger à cause de ses origines. Dans le roman *Le porteur de cartable*, le racisme apparaît premièrement à travers l'histoire du narrateur par laquelle est débutée l'histoire. En effet, Omar trouve des difficultés pour s'intégrer dans cette société. Il est perçu comme étranger. Cela lui provoque un malaise et des soucis de vivre parmi ces gens. Omar pense que tous les Français sont contre lui, même sa Maitresse de l'école : *« Vous êtes française, madame. Tous les français sont contre moi. C'est normal ».*

Le père d'Omar, est aussi traité de pauvre et de marchand de légumes. (Pauvre marchand). Ses origines algériennes lui ont causé la fuite de ses clients qui préfèrent acheter seulement chez des Français, tandis que son père, on ne lui achète plus rien. Il se plaint auprès de sa femme de se sentir étranger et marginalisé.

« Les français ne m'achètent plus rien. Pas une salade .Pas une banane. Rien. Mes légumes pourrissent à vue d'œil. Je prépose même un crédit pour les plus pauvres, comme la vieille Josépha mais ils préfèrent payer plus cher et aller chez la mère Bidal. Je ne sais pas comment on va s'en sortir [...]

Il ajoute :

On a choisi notre camp. On est des étrangers maintenant, alors ils achètent chez des Français. C'est normal. Des pauvres étrangers. Il va falloir que je pense à changer de métier si ça continue. (LPC.p. 188).

L'auteur-narrateur insiste aussi sur l'effet de la guerre et du colonialisme sur la vie des jeunes immigrés. Comme nous l'avons expliqué précédemment que le nom Omar est un nom de guerre. Donc, il fait partie de la vie politique et de l'héritage familial comme l'a affirmé DURMELAT, Sylvie, dans *Fictions de l'intégration*. Du mot *beur* à la *politique de la mémoire*, que ces jeunes perçus comme étrangers.

Dans ce sillage, on peut dire que dans *Le porteur de cartable* le nom Omar attire l'attention de Josépha, une vieille française qui s'aperçoit que ce nom dérange. Dans son imaginaire, il est hérité de ses parents ou de ses ancêtres. Dès lors, Josépha commence à comparer Omar, à un chef politique et l'appeler *Ben Bella*. Aux d'elle, Ben Bella est un homme étranger, et il est surtout vilain : « *Quand elle est mal lunée elle m'appelle toujours p'tit Ben Bella...Elle hait Ben Bella .L'autre jour, elle a dit à la veille Josépha que c'était un terroriste sans foi ni loi et qu'il fallait se méfier de moi comme de la peste car je suis de sa race* ». (LPC.p33).

Cette perception colonialiste montre à quel point les événements historiques pèsent sur la vie de ces jeunes immigrés, souvent accusés, et perçus comme terroristes Selon Omar, ce regard dévalorisant et cette attitude raciste influencent largement sur la psychologie de ces jeunes qui deviennent de plus en plus timides face aux Français à cause de leurs origines. En effet, Omar illustre ce complexe, qui touche généralement, les jeunes ex-colonisés, en décrivant comment sa mère se sent embarrassée à l'école lorsqu'elle s'est trouvée la seule algérienne parmi les français :« *Elle préfère rester à l'écart comme si elle était complexée, intimidée, d'être la seule Nord-Africaine noyée dans cette assemblée bien française* » (LPC.p.224).

Le racisme dans *Le porteur de cartable*, le parcours narratif des personnages Omar et Alphonse/Mohamed, qui fait écho avec celui de l'écrivain, se manifeste lors ses rencontres avec le monde occidental. À travers la fiction, Akli Tadjer nous raconte ces circonstances périlleuses auxquelles il a fait l'objet. Il va de soi que le narrateur nous évoque des bribes de son enfance.

Ainsi, ces images sont associées aux stéréotypes gardés des faits historiques de la période coloniale et offre un éclairage nouveau sur le fait littéraire de Tadjer. Ainsi, il s'avère que le racisme nourrit la fiction chez Tadjer ; il a aussi un impact sur le

développement imaginaire, thématique mais également esthétique de la littérature algérienne contemporaine.

- **L'exil intérieur de Raphaël, symbole des Pieds-noirs menacés.**

À l'instar de la communauté beur, les pieds-noirs revendiquent leur différence face à une laïcité républicaine. Ce constat, que nous tenons à souligner dans notre analyse, met en lumière que les Algériens ne sont pas les seuls à se sentir à la fois enracinés et exilés en France. Les Pieds-noirs, dont nous avons déjà parlé dans la deuxième partie, partagent également cette expérience.

Dans la littérature postcoloniale, le Pied-noir a-t-il accès au « *tiers espace* » décrit par Homi K. Bhabha, cet espace de l'entre-deux qui défait la binarité du soi et de l'autre ? Comme le souligne Bhabha, « *l'hybridité est plutôt pour moi le tiers-espace qui rend possible l'émergence d'autres positions ; ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent* ». ¹⁵⁵ Cette conception permet d'envisager l'image du Pied-noir non comme un être marginal, mais comme un sujet mouvant inscrit dans un entre-deux identitaire.

Comme nous pouvons le constater, l'immigré en France porte en lui-même une image de marginalisation et d'exclusion. Cependant, le Pied-noir porte des origines françaises, aussi appelé Français d'Algérie. En effet, Akli Tadjer problématise les notions d'étrangeté et d'immigration en considérant la figure du pied-noir, le blanc et le Français de souche, rapatrié en quête de refuge. Le Pied-noir est la fois enraciné et exilé dans une France qui n'était pas tout à fait la sienne.

Dans son roman *Le porteur de cartable* le narrateur Omar met en avant le parcours du personnage Raphaël, en revanche, ce dernier est voué à l'errance, à l'exil et donne à croire qu'il est étranger. Cet enfant devient problématique et tous les personnages du récit ne saluent pas l'arrivée de la famille pied-noir. Sa terre d'adoption n'est plus et qu'il devient une parenthèse spatio-temporelle éliminée par le cours de l'Histoire. Raphaël, a-

¹⁵⁵ Homi K. Bhabha, « Le tiers-espace », *Multitudes*, n° 26, 2006, p. 98-99

t-il une identité à part entière ou existe-t-il exclusivement à travers le prisme du regard de la France ?

Cependant, la violence de la guerre place les deux communautés dans une situation difficile : la famille de Raphaël a été obligée de fuir l'Algérie à cause des menaces de mort du FLN (Tadjer, p. 106). Apparemment, les divisions créées par le colonialisme et les relations guerrières qui en résultent entre les familles et les communautés (post-)coloniales du roman. Pourtant, les personnages adultes affichent les préjugés associés au colonialisme, les deux garçons, âgés environ 10 ans, Omar, Algérien né à Paris, et Raphaël, Pied-noir né à Alger, représentent deux perspectives différentes.

En entendant le nom d'Omar Boulawane, Raphaël le met immédiatement en relation avec son meilleur ami à Alger. Pour Raphaël, l'Algérie est leur pays :

« Tu ne vas pas me dire que tu es comme les autres francaouis. Toi et moi on est un peu pareil. On est du même pays. On est comme des frères. (Ne me dis pas que tu es comme le d'autres Français. Toi et moi, c'est un peu pareil. Nous venons du même pays. Nous sommes comme frères) (Tadjer, 2002, p. 66).

Omar résiste à la suggestion, mais son rejet de Raphaël est uniquement à cause de son ressentiment envers la famille Sanchez qui occupe l'appartement convoité, plutôt que de tout préjugé appris. Il reconnaît cependant que Raphaël est comme un compatriote étranger. Celui-ci vient d'Algérie, y a passé de longues années, et même s'il est Français, il prévient lui aussi du racisme auquel il peut s'attendre : *« C'est dur la France pour les étrangers ». Tu vas vite t'en apercevoir'. (La France est dure pour les étrangers. Vous le verrez bientôt » (LPC.p. 67).* Raphaël est perçu par les gens de la métropole comme un « assassins ». Il a été agressé verbalement et physiquement par ses camarades de classe, qui l'attaquent tous les jours, car selon eux, il est un criminel « combien tu as tué de bicot ? »

« il est harcelé par une horde de gamins du CP qui lui filent des coups de tatanes dans les chevilles et les mollets. L'un d'eux, le petit Malenfant, que j'ai déjà claqué une bonne dizaine de fois, le saisit par le bras Bicot c'est trop. Je sors de ma retraite, rattrape ce morveux et l'enferme dans les chiottes après l'avoir traité de fils de putain, de fils d'assassin, de fils de rien. Combien tu as tué de bicots ? »(LPC.p.56).

Les stéréotypes s'expriment également à travers le langage. En effet, Raphaël est un enfant blanc et un Français de souche, mais son accent de "Pied-noir fait qu'il n'est pas accepté dans la communauté française ; il n'arrive pas à passer pour un natif. De plus, ses origines espagnoles l'identifient comme un personnage métis à cause de son nom de famille (Sanchez), considéré « étranger ».

La majorité métropolitaine considère les deux communautés, colonisateur et colonisé, associé au colonialisme en Algérie comme étant sans commune mesure avec la francité (Goldberg, 2009).¹⁵⁶ .

La migration qui a amené les Pieds-noirs en France les a néanmoins traités comme les autres immigrés du Maghreb. En effet, dès la fin du roman, les rapatriés font l'objet de propos racistes et ont subi le même sort que leurs analogues Arabes : « *Il paraît que les rapatriés vont nous envahir comme des rats...* » (*Il paraît que les rapatriés vont nous envahissent comme des rats* ». (LPC.p. 268).

Dans notre **corpus**, la situation des **étrangers** est souvent évoquée pour souligner la vision colonialiste envers ces sujets, les problèmes de discrimination et les difficultés d'intégration. Cependant, cette réalité a souvent tendance à éclipser la diversité des réponses apportées, individuellement ou collectivement par les ressortissants étrangers aux difficultés bien réelles dans leur intégration sur le marché du travail.

4. Interculturel et Tolérance

Le contact avec l'altérité crée une certaine harmonie et coexistence. D'ailleurs, la plupart des personnages d'Akli Tadjer vivent des situations douloureuses liées au colonialisme et l'armée française. Malgré leurs différences identitaires, ils favorisent, la tolérance, l'amour, la complicité et l'amitié, chose qui surprend le lecteur de la littérature postcoloniale. C'est à cette voix narrative que nous nous intéressons, c'est-à-dire à l'existence, en fond, de la voix d'Akli Tadjer à travers celle de ses personnages dans *Il était une fois peut-être pas*. De ce point de vue, l'écrivain affirme : « *A travers mes romans ayant trait à l'Algérie, je raconte des étapes de ma vie. [...] Avec Il était une*

¹⁵⁶ Note de lecture

*fois... peut être pas, j'ai écrit les relations brutales souvent, amoureuses parfois, mais toujours passionnelles avec la France ».*²

Nous allons, dans ce qui suit, examiner comment le lecteur appréhende le contexte interculturel de ces œuvres romanesques. Nous tenterons également de démontrer que les personnages interculturels d'Akli Tadjer ne sont pas seulement le signe de réconciliation et de pardon, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, mais qu'ils incarnent également le dialogue et la rencontre des cultures. Nous soulignons que les notions à la fois linguistiques et esthétiques favorisent le contact culturel avec l'Autre et permettent au discours romanesque "beur" de s'affirmer au sein du champ littéraire français. Dans cette étude, nous chercherons à clarifier la notion d'interculturalité à partir de définitions et de conceptions théoriques, afin de mieux comprendre son rôle dans la construction du dialogue culturel au sein de l'œuvre d'Akli Tadjer.

A l'ère actuelle, le phénomène de l'interculturel est devenu une réalité que personne ne peut nier. Mais, avant d'aborder cette notion, nous tenons, dans un premier temps, à définir la notion de « culture », soit un « ensemble d'éléments (spirituels, matériels, intellectuels) communs à un groupe d'individus ». (Tzvetan Todorov, 1986.5). Il existe, selon cette acception, une équivalence de sens entre « culture » et « identité ». À ce titre, l'étude de l'interculturel ne peut se faire sans faire appel au rapport entre les peuples et les cultures ; comme l'affirme Todorov que si « L'interhumain fonde l'humain » (HD, p. 174), « l'interculturel est constitutif du culturel ». Le mélange des cultures serait ainsi non seulement souhaitable mais indispensable. Ce rapport peut être perçu comme une donnée positive, car il préconise l'échange et le dialogue culturel ; il libère la relation des entités considérées comme figées en les transformant en structures ouvertes.

Le terme « interculturalité » comprend le préfixe « inter » et « culturalité », nous soulignons qu'au terme « culture » s'ajoute le préfixe « inter », qui indique un sens de réciprocité et d'échange entre des groupes, des individus et des identités. Cette notion d'interculturalité « s'accomplit à travers les dynamiques d'échanges, de rencontres, d'affrontement qui se mettent en place lorsque deux ou plusieurs communautés sont en contact (Nouss, 2003.)

Pourquoi insérer les rapports interculturels dans le discours beur ? D'après le point de vue des Cultural Studies, les cultures des jeunes, l'hybridité culturelle, et l'influence des cultures dominantes sur les autres sociétés sont des composantes essentielles de ce qui est communément appelé « culture populaire ». La manière dont toutes ces expressions se reconstruisent dans des écrits littéraires définit une posture dans un environnement culturel et la vision de l'auteur qui suscite non uniquement l'intérêt des lecteurs, mais demande à être analysé en tant qu'objet artistique.

Les rapports et les interactions entre les peuples et les cultures plongent les individus et les sociétés dans un bain d'interculturalité. Selon Gerhard Maletzke, la notion de l'interculturel se définit comme suit : « *Quand des personnes de culture différentes se rencontrent, nous qualifions les processus qui sont alors impliqués de " communication interculturelle " ou bien d'interaction interculturelle* »¹⁵⁷.

À la lumière de cette citation, nous déduisons que le contact existant entre des personnes ou des groupes de différentes cultures est un contact interculturel. Les éléments de la communication véhiculent leur propre culture et sont confrontés à celle des autres. Partant de ces idées, nous constatons que ce concept peut toucher à la vie familiale, sociale, politique ou encore professionnelle du narrateur. C'est-à-dire tout domaine qui invite à l'ouverture et au dialogue avec autrui.

Dans le contexte, Hegel affirme que l'autre est celui : « *grâce à quoi, j'entre en communication avec moi-même* »¹⁵⁸. Connaître l'autre, c'est d'abord se connaître soi-même ; l'autre nous invite à nous remettre en cause et à découvrir de nouveaux horizons et la mise en avant de la dimension métissée et du phénomène interculturel vise à rendre compte des dynamiques de la rencontre des peuples et des cultures.

¹⁵⁷ Hans Jürgen, LÜSEBRINK, « concepts de cultures et d'interculturalité, Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle », in *Bulletin*, n° 30, Avril 1998. [En ligne] : disponible sur]

<<http://ekladata.com/m56bK7TxaativvfCKIr5E9tRcIA.pdf>>, consulté le : 07/05/2020 à 10h 20.

¹⁵⁸ Matthieu, VERNET, « Littérature et interculturalité », in *Acta fabula*, 23 juin 2015. [En ligne] : <https://www.fabula.org/actualites/litterature-et-interculturalite_69176.php>

4.1. Tolérance et dialogue des cultures dans *Il était une fois peut-être pas*

Dans ces récits, nous allons mettre en évidence le caractère métis des personnages de Tadjer et montrer comment ce dernier préconise le dialogue interculturel en faveur d'une identité universelle. En ce sens, Akli Tadjer mélange « la fiction et la réalité pour témoigner des générations déchirées entre deux races, deux cultures, et il dresse un tableau de ces générations métisses avec toutes les violences qu'elles endurent et tous les sacrifices qu'elles font pour s'affirmer et se proclamer légitimes.

Le narrateur Mohamed, de par son prénom prophétique, symbolise la culture musulmane. Il s'occupe de Myriam, une fille arabe. Cette dernière est aussi Marie, la mère du prophète Jésus, chez les Chrétiens. Les deux personnages, Myriam et son père Mohamed, semblent différents mais se révèlent complémentaires. Le lecteur se trouve ainsi face à un métissage symbolique qui se manifeste dès leurs prénoms, porteurs de deux traditions spirituelles.

Myriam, l'héroïne du récit, est une femme insoumise, passionnée de liberté et ouverte à la différence. Adoptée et élevée par Mohamed, elle découvre à travers lui la complexité du monde et la force de l'amour paternel. Après avoir quitté la maison de son père pour suivre le futur imam, Malik, elle apprend qu'elle est la survivante d'un massacre djihadiste et la fille de *Charles* et *Chahrazed*. Cette révélation la confronte à son passé et à la violence de l'Histoire. Après des jours de tristesse, elle finit par se réconcilier avec Mohamed et décide de se rendre en Kabylie sur les tombes de ses parents, métaphore d'un retour aux ancêtres et d'une quête d'apaisement. Tadjer perçoit l'autre dans une posture de métissage et d'interculturalité, et son récit *Il était une fois peut-être pas* en est l'expression. Ses personnages dépassent les clivages ethnocentriques et incarnent la coexistence de cultures opposées. La fusion des héritages se matérialise dans le corps du fils de Chems :

« Chems prit l'index de son fils et lui fit parcourir les arabesques qui sinuaient jusqu'au coude. Sur l'avant-bras droit, il était calligraphié : Sous la protection d'Allah. Sur l'autre, c'était : Vive la France ! Charles demeura pensif un instant puis demanda si son père était lui aussi arabe. » (IEFPP, p. 181)

Ce passage montre la portée symbolique du roman : Tadjer fait du corps de l'enfant le lieu d'un métissage culturel et spirituel. Par cette double inscription, il célèbre la

coexistence entre deux mondes longtemps opposés, l'Orient et l'Occident et affirme la possibilité d'un dialogue apaisé entre les peuples.

Dans cet extrait, Akli Tadjer cherche à supprimer les frontières entre le dominant/dominé, ainsi que l'exclusion sociale qui existait entre l'opresseur français et l'opprimé algérien. Il ressort de cet extrait que les personnages désirent appartenir à des peuples exclus par la société d'accueil.

Il s'agit en effet de construire une pluralité culturelle dans la France des personnages culturellement opposés. En effet, l'alliance de deux personnages véhiculant différentes valeurs et codes sociaux aide à remettre en question les normes de la société. Le personnage Charles apprend pour la première fois, que ses parents ne partagent pas les mêmes origines et, malgré cela, ils parviennent à s'unir et fonder une famille qui donne naissance à un enfant métis.

La narration dans *Il était une fois peut-être pas se* veut multiculturelle, non seulement à travers les personnages du récit, mais également à travers d'autres éléments. Nous tenons ainsi à relever certains aspects qui permettent au narrateur d'incorporer dans son discours la culture de l'autre, tout en préservant sa différence.

Dans un autre contexte, le personnage principal intègre quelques passages de la célèbre chanson de Boris Vian à un Algérien refusant de participer à la Seconde guerre mondiale. Les paroles sont légèrement modifiées selon la situation du personnage, qui s'approprie la chanson :

« Monsieur le ministre de la Guerre, je vous fais une lettre que vous lirez peut être si vous avez le temps... Je viens de recevoir mes papiers militaires... Je ne suis pas sur terre pour tuer des pauvres Allemands... Ce n'est pas pour vous fâcher mais ma décision est prise. Je m'en vais désertier » (IEFP.P118).

Nous remarquons que ce chant s'inscrit dans une dimension interculturelle, car elle représente le cliché de l'émigré pris entre deux camps et qui appelle à la paix et à la tolérance. D'ailleurs, ce chant antimilitariste a été écrit par Boris Vian dans une situation similaire à celle du personnage Kamel : La première version concerne la guerre d'Indochine, qui appelle à la paix et refuse que le sang des innocents coule. La seconde est aussi produite dans un contexte de guerre, mais cette fois-ci, il s'agit du début de la

Première guerre mondiale. Le personnage Kamel est invité, comme plusieurs jeunes de sa nation, à joindre le champ de bataille aux côtés des militaires français pour faire face aux troupes allemandes.

La mise en fiction de l'Histoire dans *Il était une fois peut-être pas* est le résultat de la contribution de deux cultures (maghrébine et française) à la formation du personnage Mohamed. L'auteur cible un lecteur universel, sans régionalisme, ni frontières afin que son texte atteigne l'universalité. De ce point de vue, il intègre différentes références interculturelles qui font la richesse de ce récit. L'interculturel abordé dans les *contes et légendes* provient du désir de Mohamed de trouver un juste équilibre entre les deux cultures. Le déchirement identitaire dû à la double appartenance auquel il fait face dans sa vie est transformé, dans ses historiettes, en une dimension multiculturelle.

Il en est de même dans *Alphonse* où se manifeste un dialogue implicite avec l'Autre et avec l'Histoire. Dès les premières pages du récit, le narrateur est en voyage chez des Français. Ces derniers font partie de sa famille, car il s'agit de sa tante Jeanne et de son oncle Salah. Ce qui donnera naissance à des personnages métis : « *La famille de nord. Oncle Salah, le père, Tante Jeanne, la mère, Robert, Le grand Charles, le presque grand, Jean, le moyen, Albert, le petit moyen, Juliette, la gniace et Yanka* » (APH, p13).

La crise identitaire pousse le personnage Mohamed/Alphonse à entreprendre un nouveau projet identitaire et faire un pas vers l'acculturation. Il se vante d'être un citoyen français, il choisit sa nouvelle identité culturelle, dont il est fier. Il fait également un grand pas long vers une autre culture pour se transformer en un citoyen français.

Il est vraisemblable que le narrateur Alphonse veut être plus Français que les Français. Il connaît Paris et tous ses monuments mieux que certains Français. Il veut montrer à son amie Annabelle qu'il est capable de lui raconter Paris, car il y habite, et que ses copains, son voisin sont tous des Français. Ainsi, il a s'imposer comme un Français pour s'intégrer. Il affirme :

« *C'était une rêveuse, Annabelle. Elle aimait que je lui raconte Paris. Bien sûr que je connaissais la tour Eiffel. J'habitais même en face. Bien sûr que je connaissais l'Arc de Triomphe. J'habitais même en face. Bien sûr que je connaissais l'Opéra. J'habitais même en face. Bien sûr... Bien sûr... Bien sûr...* »

J'habitais même en face. Et des chanteurs, est-ce que j'en connaissais ? Bien sûr. Mon voisin de palier c'était Frank Alamo. Un bon copain. Elle s'était promis qu'un jour - dès qu'elle serait grande - elle vivrait à Paris ». APHp.82

Mohamed semble aussi conscient que la religion est l'une des causes de l'exclusion des jeunes immigrés en France. Elle est aussi l'un des obstacles de l'intégration des jeunes beurs dans la société d'accueil, c'est la raison pour laquelle a adopté ce genre de baptême. Le prénom Alphonse représente la culture occidentale, tandis que Mohamed, prénom du prophète, représente la culture musulmane. Deux entités opposées représentent deux communautés contradictoires. En effet, le narrateur Mohamed est devenu français après son baptême, et le combat d'identité chez Mohamed/Alphonse se termine son intégration à la culture française, sa condition d'immigré arabe ne lui avait pas permis de rester un Arabe, musulman, marginalisé et exposé à tous les préjugés et les stéréotypes. Il devra se réconcilier avec l'Autre, briser les frontières et s'intégrer au milieu social français : « *Fonce, fonce, je serais Alphonse* » (APH.p.36).

Le personnage Mohamed, qui représente la communauté musulmane, se mêle à la culture occidentale, comme nous l'avons déjà explicité précédemment, Un musulman, par son nom et ses origines change de peau et se fait rebaptiser, un acte qui concerne normalement les chrétiens. Ce brassage des deux communautés s'explique peut-être à travers le mélange des deux nations en un seul terme « Alphonse ». Cela permet de produire une forme aliénation imaginaire vers la communauté française. Donc l'auteur essaie, grâce son travail d'imagination, de trouver une place dans la société française.

De plus, Mohamed se montre souvent tolérant avec la culture de l'Autre. Pour s'intégrer dans la société française, il doit accepter les autres religions : Lorsque ce dernier se trouve devant un Crucifix en train de prier dans la maison de sa famille, la présence de ce symbole culturel ne l'a pas gêné. Dans ce cas Mohamed unit les deux cultures sans s'alénier ni l'une et à l'autre. Cela montre que le narrateur éprouve le contraire de ce que les Français pensaient des immigrés, notamment des Mohamed. Malgré son exclusion initiale à cause de ses origines, il fait preuve de tolérance envers les autres cultures religieuses par rapport à ses cousins. Il accepte l'Autre culture sans nier ses origines. Il déclare ainsi :

« J'avais fait ma prière :Allahou Akbar! Ashadou an laïlahailala !... comme à la maison devant un Jésus accroché au-dessus du lit de Charles. C'était la première fois que je priais devant un crucifix. Ça m'avait pas dérangé. Jésus c'était aussi un prophète dans ma religion. Dans le Coran, il s'appelait Aïssa...(APH.p. 42)

Akli Tadjer, comme tous les écrivains beurs, aspire à une identité universelle et plurielle afin d'être reconnu comme un citoyen français. L'interculturalité, l'échange et le respect de l'autre ne concernent pas seulement la société française, car le narrateur Mohamed se montre également tolérant envers les Juifs. En effet, Alphonse ne manque pas d'éprouver un sentiment de respect et de tolérance envers son ami Théo, le Polonais juif. Celui-ci parle souvent de son Israël, de la Terre promise, mais Mohamed-Alphonse n'a pas l'air antisémite, car il pense que les Juifs sont des étrangers comme lui, et qu'il doit les respecter. Ainsi, l'amitié entre Théo et Alphonse se poursuit : *« Ça m'avait fait plaisir d'entendre mon prénom avec l'accent Pologne ».*(APH.p 71).

Dans ce chapitre, nous avons choisi de travailler sur l'écriture beur dans *Alphonse, Le porteur de cartable* et *Il était une fois, peut-être pas* de Tadjer, écrivain de la nouvelle génération qui a su imposer son nom sur la scène littéraire. En lisant les romans de notre corpus, nous avons constaté que ses récits à dimension autobiographique sont constitués de personnages-narrateurs beurs, traversés par des lignes de fracture raciales, religieuses et culturelles. D'ailleurs, les narrateurs-personnages dans les trois récits incarnent la réalité de l'auteur lui-même. Ils sont déchirés entre l'Algérie et la France, entre le présent et le passé. Cette dualité spatio-temporelle dans laquelle vivent les protagonistes de nos romans les conduit à un déchirement entre deux cultures, entre deux espaces différents et deux langues, et par extension, entre deux mondes.

Tadjer témoigne des faits sociaux et de la condition difficile vécue par les immigrés de la deuxième génération. En effet, comme il est fils de parents illettrés et analphabètes, Il prend sa plume afin de dénoncer cette situation difficile dans laquelle ils vivent. Il raconte, dans ses récits, qu'il peut évoluer et faire ce que ses parents n'ont pas pu faire à l'époque coloniale : la réussite scolaire d'Omar dans *Le porteur de cartable*, le fait d'avoir de bonnes notes et d'être félicité par sa maîtresse Thérèse, montre la volonté de d'Omar et son désir pour sortir de cette mauvaise situation. Les études sont également un

lancement de l'auteur vers le monde littéraire. Dans ses récits, Tadjer nous invite à réfléchir sur des questions qui deviennent importantes : celles de la quête de soi, de l'étranger et de l'immigration. Notons que la double culture et le déchirement identitaire sont des sujets communs à toute œuvre littéraire des écrivains beurs de cette deuxième génération.

Pour combler cette faille identitaire et échapper en même temps à cette « schizophrénie », comme l'affirme Tadjer dans son roman *La vérité attendra l'aurore*, les personnages de ce dernier cherchent souvent à rétablir une double identité, en essayant d'accéder à un monde meilleur et de s'intégrer dans la société d'accueil française. Le choix du prénom Alphonse à la place de Mohamed dans le roman *Alphonse* en est un exemple concret de cette intégration des jeunes beurs.

DEUXIEME CHAPITRE

De la textualité à l'intertextualité

La lecture ne peut être complète qu'à travers l'intertextualité dont use le lecteur en se référant à d'autres textes et à d'autres images, afin de consolider et d'appuyer ses interprétations. À cet égard, le lecteur aura pour une mission d'accomplir au moyen de la lecture qui est celle de l'identification du procédé d'intertextualité. Donc, il sera face à des textes base, avec lesquels le texte de notre corpus, entre en interaction et qu'il tend à reprendre d'une manière ou d'une autre.

Comme nous l'avons annoncé au préalable, que l'auteur Akli Tadjer fait de ses romans, à travers ses personnages ou narrateurs, de vrais socles interculturels créant un monde où se rencontrent de différentes races et différentes identités. Sa création va également à la création d'un espace littéraire où se rencontre des voix polyphoniques, issues des écrivains immigrés ; à la quête d'une légitimation et une reconnaissance littéraire.

Nous essayons, dans ce chapitre, de nous intéresser à la dimension intertextuelle chez cet auteur en explorant les traces qu'il laisse dans l'évocation des autres textes. Il s'agit, en l'occurrence, d'identifier les différents phénomènes d'interactions textuelles des trois romans afin de vérifier à quel point les compétences de lecture elles sont sollicitées.

En effet, établir une lecture intertextuelle dans l'œuvre d'Akli Tadjer s'avère être nécessaire. Ce qui nous amène à nous questionner les motivations de l'écrivain à inscrire son œuvre dans une telle démarche. Pour mener à bien cette analyse, nous avons opté pour trois fictions inspirées d'événements et faits issus de la société et l'Histoire de l'Algérie, il s'agit du *Porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas* et *Alphonse*.

La lecture de notre corpus d'étude nous permet de se poser les questions suivantes : Quels textes évoquent, dans l'esprit du lecteur, la lecture des œuvres de notre corpus ? Serait-ce un moyen pour l'auteur d'offrir à ses récits une étiquette universelle ? S'agit-il d'une stratégie d'écriture employée au service de la représentation de la réalité, voire de l'Histoire ? Autant de questions auxquelles nous tenterons d'apporter des réponses. Dans cette optique, nous adopterons une lecture intertextuelle de l'œuvre tadjerienne, en nous appuyant sur les approches théoriques de Bakhtine, Michael Riffaterre et Kristeva. Ces questionnements nous conduisent à approfondir notre compréhension de cette notion

d'intertextualité faisant de l'écriture être un carrefour de richesse littéraire, culturelle, linguistique, voire artistique.

1. Pour une lecture et une compétence intertextuelle :

Avant d'expliciter l'expression compétence intertextuelle, il serait judicieux de rappeler que l'intertextualité requiert des compétences de lecture dont dispose le lecteur. Julia Kristeva reprend à son compte cette théorie des textes littéraires, « *poétiques* », et parle de « *texte double* » : tout texte serait un double, à son sens.

L'intertextualité est une démarche littéraire qui consiste à avoir recours à d'autres textes, œuvres ou événements dans la construction d'un nouveau texte. Lorsque cette notion est utilisée, elle permet de produire des liens entre les événements décrits et des contextes plus larges, ainsi que d'offrir des perspectives additionnelles sur les thèmes évoqués. Par exemple, en faisant référence à des faits historiques ou à des textes littéraires. À ce sujet, le lecteur sera face à une lecture antérieure et une autre actuelle.

Notons que les autres définitions proposées par les chercheurs et théoriciens concernant la notion d'intertextualité ou d'intertexte se rejoignent. Par exemple, Michael Riffaterre définit l'intertexte comme « *l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini* »¹⁵⁹.

On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire. Il est évident, en revanche, qu'on n'en voit pas la fin. Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches selon la culture.

L'intertextualité consiste en la « *présence, explicite ou implicite, d'un texte dans un autre* » et par voie de conséquence au « *rapport privilégié de ressemblance ou de*

¹⁵⁹ RIFATTERRE Michael, 1981, « L'intertexte inconnu », dans *Littérature* n° 41, février 1981, p. 4.

détournement qui s'instaure entre plusieurs textes », ce qui en fait « le stade ultime de la réflexion sur les genres »¹⁶⁰.

L'intertextualité, qui provient du dialogisme initié par Mikhaïl Bakhtine, nous permet de comprendre les aspects étudiés. Comme le souligne Todorov à propos de Bakhtine, « le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tout cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle ». (Todorov, 1981, p. 8). D'après lui, toute parole est incontestablement habitée par un ensemble de voix et d'avis, émanant du milieu social dans lequel évolue le locuteur. Ces propos peuvent même être perçus comme une éventuelle imitation de discours antérieurs, autrement dit, comme une réexploitation des paroles d'autrui.

De ce point de vue, en suivant la conception de Bakhtine, l'œuvre devient un objet de l'intertextualité, ce qui la distingue des autres œuvres. De plus, l'intertexte, que l'auteur distingue de l'intertextualité, est « le phénomène qui oriente le lecteur du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. »¹⁶¹

Par ailleurs, la notion d'intertextualité n'est pas un élément central pour Genette, mais un rapport parmi d'autres. Selon lui, l'intertexte désigne tout texte qui est incontestablement présent dans un autre. Le phénomène n'affecte pas seulement la citation, le plagiat ou l'allusion.

Il est judicieux de souligner que le dialogisme joue un rôle crucial dans l'originalité du concept d'intertextualité. Dans tout récit, le mot introduit un dialogue avec d'autres textes. C'est ainsi que l'idée que Julia Kristeva emprunte à Bakhtine emporte son euphorie néologique et son abstraction théorique. L'auteur d'*Esthétique et théorie du roman* et de *La poétique de Dostoïevski* n'employait à aucun moment les termes intertextualité ou intertexte. À partir de cette définition du dialogisme, Mikhaïl Bakhtine ne manque pas de rapprocher le texte de son contexte, de son auteur et des auteurs qui

¹⁶⁰ FONTAINE David, *La poétique, Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, 1993.p.110.

Nathan, collection Nathan Université 128, Lettres.

¹⁶¹ RIFFATERRE, M., « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 5, In SAMOYAULT, T, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, 2001, p. 16.

l'ont précédé. Cette notion de dialogisme, que le linguiste emploie, montre que le mot est porteur d'une pluralité de sens et de voix.

Pour ainsi dire, l'intertexte, que l'auteur distingue de l'intertextualité qui devient véritablement un concept pour la réception, caractérisé comme le « *Phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire* ». ¹⁶² N'est donc limité ni par les lectures de l'auteur ni par la chronologie mais la compétence et la mémoire du lecteur qui deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence. Ce lecteur fait appel à ses compétences pour identifier cette coexistence textuelle.

Ainsi, on entend par compétences intertextuelles celles qui permettent au lecteur d'interpréter le sens d'un texte par rapport à la relation qu'entretient celui-ci avec d'autres textes. Selon Riffaterre, « *l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* » ¹⁶³ . De ce point de vue, l'interprétant est un référent, une idée ou un signe médiateur qui permet au lecteur de trouver le bon intertexte et d'avancer dans la compréhension de son acte de lire : « *L'interprétant consiste plutôt en une idée servant de signe médiateur, qui surgit chez le lecteur, l'aidant au processus de choisir un intertexte. Riffaterre décrit ce troisième signe médiateur comme "un présupposé qui empêche le texte de n'être que la répétition indifférenciée de son intertexte"* ¹⁶⁴

Les trois stratégies ne relèvent pas toutes de l'ordre de l'explicite, et s'il est facile pour le lecteur de repérer la citation du fait de l'usage de certaines formes dont les guillemets ou parfois le soulignement à l'aide du caractère italique, il n'en demeure pas moins difficile de repérer le plagiat et l'allusion, qui sont plus implicites.

Cependant, l'intertextualité ainsi explicitée se cantonne à une logique de coprésence entre un ou plusieurs récits, alors que la dynamique intertextuelle suscite aussi la présence du lecteur et son apport à l'interprétation. C'est pourquoi l'intertextualité a connu un

¹⁶² M.Riffaterre, L'intertexte inconnu, Littérature, 1981, N.41, p.15

¹⁶³ Riffaterre.M, La trace de l'intertexte, in la pensée N°215, 1980,04

¹⁶⁴ Michaël Riffaterre, « L'intertexte inconnu », Littérature, n° 41, Paris, Larousse, février 1981, p.0 4.

2 Umberto Eco, *Lector in fabula*, op.cit., p. 99.

remaniement terminologique afin d'accorder une place importante au lecteur dans la construction du sens.

De plus, à l'instar de la citation et du plagiat que Gérard Genette cantonne également dans le champ terminologique de l'intertextualité, on retrouve aussi l'allusion. Dans cette allusion, la coexistence textuelle suscite l'intelligence et l'habileté d'établir le lien entre la source et le texte d'accueil. Le lecteur se voit engagé à relever un « *énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre, auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable* ». ¹⁶⁵

Si la citation est matérialisée par des signes typographiques (*guillemets, italiques*), l'allusion met l'accent sur des renvois suggérés, déduits et inférés. Elle inscrit dans le texte, furtivement, une référence tacite ou une représentation du monde, parfois en recourant à la biographie de l'écrivain.

Pour analyser cet aspect de l'intertextualité dans l'écriture tadjérienne, nous nous sommes appuyés sur trois de ses romans, qui, par le biais des voix alternées de ses protagonistes, retracent l'Histoire et la réalité de l'Algérie à travers trois périodes différentes.

2. Les interactions textuelles : Akli Tadjer, Azouz Begag (Destin commun)

L'intertextualité occupe une place cruciale dans l'écriture d'Akli Tadjer, notamment dans Le roman *Le porteur de cartable*, où l'auteur emploie fréquemment de référents émanant d'autres textes et, en l'occurrence, d'Azouz Begag.

La lecture du roman *Le Porteur de cartable* évoque, dans la mémoire de l'écrivain, des récits antérieurs. Cependant, pour parvenir à interpréter le sens de du roman, il faut que le lecteur dispose de compétences intertextuelles renvoyant à l'ensemble de texte.

¹⁶⁵ Genette, G. (1981). *Palimpseste, La littérature au second degré*. Paris : Seuil. 1981.16.

Dans *Le Porteur de cartable*, Akli Tadjer fait dialoguer son roman avec les textes d'Azouz Begag, que l'auteur semble prendre comme figure inspiratrice. Une partie de notre analyse sera orientée vers le roman *Le Gone du Chaâba* de cet écrivain, en fonction des connaissances préalables du lecteur en matière du genre dans lequel s'inscrivent les œuvres. De ce fait, le lecteur aura besoin de ses compétences antérieures afin de repérer le lien qu'établit *Le Porteur de cartable* avec les autres romans d'Azouz Begag, et d'avoir lu ces romans ou au moins l'un d'eux.

En lisant *Le Porteur de cartable*, le lecteur aura l'impression d'avoir déjà vu se dérouler sous ses yeux les mêmes images récurrentes, les mêmes scènes, les mêmes décors, le même genre de personnages, et d'avoir même lu les mêmes passages.

Tous les éléments contribuent à le plonger dans un univers familier et renvoient le lecteur inconsciemment aux romans « beurs », avec lesquels il entre en interaction. À propos de ces interactions, les lecteurs de la littérature beur, notamment de l'écrivain Azouz Begag, peuvent identifier la présence d'un texte dans un autre texte, grâce à leurs lectures antérieures.

En effet, la première référence que nous avons notée est que ces deux auteurs se répondent déjà à un niveau plus biographique que littéraire. Leurs histoires sont, à un certain degré, comparables. Akli Tadjer et Azouz Begag sont tous deux des écrivains qui vivent dans un entre-deux, issus de familles modestes et de parents illettrés. D'ailleurs, Tadjer et Begag reconnaissent d'emblée que l'écriture peut être un moyen de dire leur fidélité au monde démunie de leur enfance.

2.1. L'intertexte thématique : Les conditions de vie des jeunes beurs

Dans le roman *Le Porteur de cartable*, il s'agit d'un personnage marginalisé dont la condition est développée tout au long du récit. *L'étranger* est souvent représenté comme une victime de la société et de son injustice. Ainsi, Tadjer plonge son lecteur dans une thématique qui renvoie à la littérature beur, et la compétence intertextuelle se manifeste notamment par le rapport avec *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag.

Les deux romanciers, Akli Tadjer et Azouz Begag, plongent leurs personnages-narrateurs souvent des enfants vivant dans des situations lamentables dans un espace difficile. Ils dévoilent les conditions sociales défavorables des immigrés algériens et de leurs familles pendant les années soixante. Leur situation était très différente de celle de la plupart des Français.

Pour Azouz Begag, la plupart des maisons sont précaires : on trouve des baraques collées les unes aux autres, plantées dans une « *géométrie désordonnée* ». Pour tous les habitants du Chaâba, il s'agit d'un espace précaire qui constitue un microcosme fermé représentant une partie de l'Algérie au sein de la région lyonnaise, en France. Le narrateur insiste même sur la vulnérabilité de cet espace, perçu comme une « *menuiserie* » (*Le Gone du Chaâba*, p. 11). Un lieu qualifié de chantier ou de gourbi, comme l'affirme Azouz Begag, où dominent le désordre et toutes sortes de saletés.

« La grande allée centrale, à moitié cimentée, cahoteuse, sépare a présent deux gigantesque tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens. au bout de l'allée, la guérite des WC semble bien isolée. la maison de béton d'origine, celle dans la quelle j'habite, ne parvient plus à émerger de cette géométrie désordonnée. les baraquement s'agglutinent, s'agrippent les uns aux autres, tout autour d'elle. Un coup de vent brutal pourrait tout balayer d'une seule gifle ». (Le gone du chaâba.p.11).

Dans *Le Porteur de cartable*, le narrateur Omar dépeint le lieu dans lequel il habite d'une manière semblable à celle du roman *Le Gone du Chaâba*. Bien qu'immigré et vivant dans la banlieue française, il connaît la même situation que tous les immigrés en France, et en particulier qu'Azouz. Ainsi, l'intertexte se manifeste par la représentation de cet espace précaire que partage Omar avec sa famille en France, au point que ce dernier et ses parents ne cessent de se plaindre de sa laideur et de son exigüité : « *Père m'avait délogé de petit capharnaüm et dormi en chien de fusil dans mon lit* ». (LPC.112), « *Yéma qui ne supporte de vivre à l'étroit* » (LPC.11).

En réalité, le problème de la pauvreté et des conditions sociales des immigrés dans *Le porteur de cartable* s'annonce dans ce lieu, renforcée par la marginalité dont parle l'écrivain dès le début du roman. Ces extraits renvoient le lecteur de manière très explicite à la situation désagréable que vivent les jeunes *Beurs* dans le pays d'accueil. De plus, les

personnages sont représentés comme des victimes de la guerre, dans la mesure où le narrateur ne cesse d'évoquer ces conditions au fil des pages.

En modifiant l'intrigue, Akli Tadjer décrit la situation des immigrés à cette époque coloniale. Les descriptions que le narrateur fournit de ce logement font référence à la pauvreté. Tous les écrivains immigrés avaient des parents pauvres. C'est ainsi que leurs textes se ressemblent sur le plan thématique. Akli Tadjer aborde ce phénomène à la manière d'Azouz Begag, « figure de proue de la littérature beur ». En effet, le narrateur Omar ne manque pas d'avouer la situation misérable dans laquelle vivaient ses parents : « *fil d'un marchand de lacets* » (p.189), « *de pauvres étrangers* » (p.188), « *Il fait tout noir dans mon capharnaüm* » (*Le Porteur de cartable*, p.52).

Il ajoute :

« yéma est autant assommé que moi. Elle prépare mon chocolat mais le cœur n'y pas. Elle en veut à la terre entière et surtout à Mon père qui se contente toujours de peu. Deux fugues, un peu d'huile d'olive, un crouton de pain rassis, et il est heureux le malheureux ». (LPC. p.86).

Dans cet extrait, on s'aperçoit que la mère d'Omar ne supporte pas cette misère et cette pauvreté au point qu'elle en veut à son mari de ne pas trouver des solutions pour avoir une vie de luxe. Pour ainsi dire, la situation désireuse est aussi un phénomène traité par Azouz Begag dans ses œuvres.

De plus, Azouz Begag nous dépeint des scènes qui se répètent souvent au Chaâba, les querelles entre les femmes qui tournent autour de la misère matérielle :

« Zidouma fait une lessive ce matin. Elle s'est levée tôt pour occuper le seul point d'eau du Chaâba [...] Et la voisine patiente, elle pati..., non elle ne patiente plus.

[...] Les deux femmes s'empoignent dans des cris de guerre sortis du tréfonds des gorges ». « _ Qu'Allah te crève les yeux

« _ J'espère que ta baraque va brûler cette nuit, chienne... » Le Gone du chaâba.p.76).

Le recours à cette thématique récurrente dans l'œuvre de Tadjer donne au lecteur qui possède des compétences intertextuelles l'impression de ne plus être dans la fiction, mais dans la réalité. Parallèlement à cette description de la vie des jeunes Beurs, ce qui renvoie davantage les romans d'Akli Tadjer entre autres *Le Gone du Chaâba* les uns aux

autres, c'est la récurrence de l'analphabétisme, qui puise dans le réel quotidien et vécu des Algériens et accentue cette compétence intertextuelle.

Étant donné que nous avons parlé des conditions sociales dans lesquelles vivent les personnages de Tadjer dans le deuxième chapitre, nous soulignons ici que Tadjer imite le roman *Le Gone du Chaâba*. La plupart de ses personnages vivent dans la pauvreté. Ainsi, à la pauvreté s'ajoute l'analphabétisme :

« D'analphabètes, de paysans immigrés » déclare-t-il. Ma mère ne parle pas français « ma mère n'a jamais parler français », le père qui ne sait ni lire ni écrire, massacre les mots français et dès qu'il peut à la maison parle en arabe avec sa femme et ses enfants :(LPC.p.45).

Tout ce long passage met en présence un texte dans un autre, une œuvre dans une autre : *« Derrière la photo des noms, il y avait des noms. C'est pas mes parents qui les ont écrits. Analphabètes à perpétuité » (APH, p.12).*

L'illettrisme des parents, notamment celui des pères qui se sont sacrifiés pour offrir un avenir meilleur à leurs enfants, est mis en lumière . Les deux récits se distinguent par une faible maîtrise de la langue française, reflet d'un héritage social et culturel marqué par la migration et la précarité linguistique. Cette ignorance de la langue devient ainsi une source de réflexion pour le personnage- narrateur.Comme le souligne Azouz Begag : *« Je suis un enfant d'analphabètes, de paysans immigrés »¹⁶⁶.*

La même question est soulevée par le narrateur Omar à propos de son père, analphabète. Comme nous l'avons mentionné, ces deux romans beurs placent la problématique de la langue au cœur du processus de la construction d'une identité nouvelle. Les deux enfants d'immigrés vivent cette crise et cette question avec difficulté, dans une société qui leur exige une maîtrise de la langue, tout en faisant apparaître leur incapacité langagière comme un signe d'infériorité.

¹⁶⁶ Begag Azouz, *le gone de la sociologie*, *Alliage*, numéro 29-30,1996-1997, disponible sur<http://www.tribunes.com/tribune/alliage/29-30/bega.htm>, consulté 3/4/2021.

2.2. Le pouvoir de changement à travers l'école :

Un autre aspect qui permet au lecteur d'identifier l'articulation de la réalité et de la fiction est celui de l'école. Comme nous pouvons le constater, les écrivains beurs de la deuxième génération sont des enfants de parents illettrés. Les lecteurs détectent aisément cette thématique dans la fiction et s'aperçoivent que ces auteurs veulent créer un espace de dialogue intertextuel au service d'une littérature marginale.

En effet, après le Chaâba chez Azouz Begag et le logement étroit chez Akli Tadjer, l'école devient l'espace le plus important dans les romans beurs. En dépit des conditions difficiles que vivent les enfants beurs à cette époque, les personnages d'Omar et d'Azouz prennent conscience de la situation des jeunes pauvres. Les deux enfants décident de mettre fin à ce fléau grâce à l'école.

Cette décision va créer chez les narrateurs un sentiment de changement de leur situation. Pour les deux personnages, l'école devient la seule issue possible vers la réussite. Le petit Azouz, c'est ainsi qu'il décide de changer de peau, de vivre, d'acquérir des compétences et un savoir qui le mettent au rang des Français. Le petit Azouz affirme à ce sujet : « *Depuis quelques mois, j'ai décidé de changer de peau. Je n'aime pas être avec les pauvres, les faibles de la classe. Je veux être dans les premières places de l'école* » (GC, p.41).

Les deux protagonistes ont pu se construire une forte personnalité et un vif esprit culturel et intellectuel. Le lecteur établit un rapport avec le roman *Le Gone du Chaâba* et comprend que Tadjer s'inspire du texte d'Azouz Begag. Les deux enfants sont convaincus que la réussite scolaire et l'acquisition de la langue sont des moments importants dans le processus de leur intégration dans la société française.

Dans le roman *Le Porteur de cartable*, Akli Tadjer s'inspire du roman *Le Gone du Chaâba*. Les deux auteurs renvoient à leur enfance et à leur situation de pauvreté, et racontent leur volonté de s'en sortir grâce à la réussite scolaire. Chez Azouz Begag, c'est l'histoire d'un enfant qui sort du bidonville et qui réussit à l'école, donc dans la société.

« Seulement, dans ce bidonville, sur les quarante enfants, il n'y en a qu'un qui s'en sort et c'est moi. Et ça c'est difficile à vivre. Les trente-neuf autres restent derrière toi et tu te dis : pourquoi moi ? Tu vis mal ton succès. ta réussite ! Les

trente-neuf autres se disent d'ailleurs la même chose : pourquoi lui ?(G.C.p.44).

En effet, Omar et Azouz, arrivent à combattre la pauvreté pour devenir les meilleurs de leurs classes. Ils sont même félicités par leurs maîtresses. Le passage ci-dessous montre à quel point Azouz s'attache à ses études pour devenir le meilleur de sa classe.

« j'vous jure sur la tête de mère que c'est vrai ». Il décide alors de devenir français : « depuis quelque mois, j'ai décidé de changer de peau. Je n'aime pas être avec les pauvres, les faibles de la classe, je veux être dans les premières places du classement, comme les français ... comme eux. Mieux qu'eux »(G.C.p.60).

Akli Tadjer évoque dans *Le porteur de cartable* presque le même contexte. Il invite le lecteur pour que ce dernier puisse comprendre que cette génération d'écrivain voulait sortir de leur pauvreté à travers la réussite scolaire. L'école française représente pour ces jeunes Beurs de la deuxième génération la seule issue possible pour changer leur situation lamentable. : Omar affirme lors de la remise des prix :

« M. Sanchez me félicite pour mon troisième prix. Et ce n'est pas du chiqué pour faire plaisir à Yéma. Il me tape cinq dans la main comme au pays. Ce sont des petits gars comme toi qui vont construire l'Algérie de demain. On fait tout pour, réplique Yéma qui ne se lasse pas de me regarder comme si j'étais devenu une curiosité. »(LPC.p.232).

Il ajoute :

« Pour dénicher les adjectifs qualificatifs, je suis imbattable. Un vrai chien de chasse je les flaire trois phrases à l'avance. Pas comme ancien voisin Ballarin . Avant de se faire porter pale pour avoir attrapé la jaunisse »ibid.52.

« L'année prochaine je serais imbattable en français. Déjà je ne suis pas mauvais »ibid.234.

Les fils d'immigrés sont souvent en difficulté à l'école. En classe, les deux enfants, Omar et Azouz, sont sous-estimés par leurs maîtresses peut-être ne voulaient-elles pas que les immigrés soient plus forts que les Français. La maîtresse d'Azouz, Madame Valard, croit que les enfants immigrés trichent et trouve qu'ils sont moins intelligents que les Français. Azouz affirme :

« Lorsque Madame Valard avait rendu la dissertation [...] elle m'avait fixé dans les yeux pour me cracher :- Vous n'êtes qu'un fumiste. Vous avez très mal copié Maupassant.

Il ajoute :

-M'dame, j'ai pas copié Maupassant. Je ne savais pas qu'il avait écrit cette histoire. C'est le maître de mon ancienne école qui m'a raconté cette histoire. Et elle, trop heureuse d'avoir reconnu Guy de Maupassant, même plagié, m'avait couvert de honte devant toute la classe. ».

L'intertexte avec le roman de Begag s'explore notamment lorsque Omar lit également sa rédaction à sa maîtresse, Madame Cylac Thérèse. Celle-ci n'a pas accusé Omar de tricherie, comme Madame Valard, mais il en a été rabaissé à cause de son imagination jugée excessive dans sa rédaction. Omar éprouve le même sentiment d'humiliation que l'enfant Azouz ; il affirme ainsi :

« Le bonheur était parfait. Ainsi était mon Algérie, festive, rieuse et lascive. Mais pour Mme Ceylac, ma rédaction ne valait guère plus de cinq sur dix. Elle avait écrit dans la marge : Malgré une imagination débordante, attention à la mythomanie Boulawane ! » Elle avait souligné de trois traits rouges mythomanie. J'étais un peu vexé que mon Algérie ne vaille pas mieux à ses yeux et lui avais demandé ce que signifiait mythomanie. La mythomanie est le mauvais génie de l'imagination, Boulawane. Comme je n'avais toujours pas saisi, elle précisa l'imagination c'est quand tu rêves ta vie et la Mythomanie c'est quand tu crois tes rêves ». (LPC.p211)

Dans *Le Porteur de cartable*, Omar ne cesse de complimenter sa maîtresse, Madame Cylac Thérèse : *« Oh, Madame Cylac ! Si j'avais dix ans de plus, j'irais droit au but pour vous dire combien vos yeux verts me mettent... ».*

Ces deux passages mettent en présence un texte dans un autre, une œuvre dans une autre. L'intertexte est présent grâce à un procédé d'allusion dans *Le Porteur de cartable*. La lecture requiert ici des compétences intertextuelles, où Azouz Begag et Akli Tadjer reviennent sur la question de l'école.

Pour ainsi dire, l'école est un facteur incontournable pour les immigrés qui cherchent à se faire une place dans la société et à être acceptés. Une telle réalité, longtemps décrite dans les œuvres de fiction, apparaît notamment dans les romans des écrivains beurs.

Les deux enfants, Omar et Azouz Begag, ont tout de suite été séduits par celle-ci. Mais il faut souligner que toutes les autres personnes croisées en chemin ne voulaient pas leur bien. Cependant, l'intégration des personnages d'Omar et d'Azouz Begag n'aurait été possible que grâce aux études, ce qui représente une bonne chose pour les immigrés algériens.

Le pouvoir du changement est évoqué également dans les romans *Il était une fois, peut-être pas* et *Alphonse*, mais de manière différente. Akli Tadjer évoque Myriam, qui est partie étudier à Toulon. Le narrateur, Mohamed, savait que les études lui permettraient d'avoir une place dans la société française :

« Ses lectures de prédilection : les biographies de Tabarly, Kersauson et Florence Artaud, tous ces baroudeurs des grands océans dont elle envie les exploits et sur les pas desquels elle souhaiterait tant marcher. Ce n'est pas pour rien que son rêve le plus cher est de faire le tour du monde en solitaire, parcourir les océans. Comment une fille qui a le « gout des alizés et des grandes marées » (IEPP.p.17).

Le narrateur Mohamed sait que les études, pour les immigrés, sont une arme libératrice contre l'analphabétisme et un moyen nécessaire à l'intégration.

2.3. L'intertexte musical

Il s'avère ainsi que l'intertextualité occupe une place importante dans l'écriture d'Akli Tadjer, notamment dans *Le porteur de cartable*, où l'auteur se réfère à la musique pour donner à son roman une forte dimension artistique. Comme dans cet extrait où Omar évoque la musique américaine et française :

« ce chanteur que je ne connais pas. Une voix qui cache ma sa peine, sa peur, et sa rage d'être orphelin en casquette boutons dorés, en capote à boutons dorés. Les enfants entrent dans le bâtiment sans lumière et tout s'éteint. Ecran noir. La machine à musique doit avoir trop de chagrin. Elle ne doit pas supporter de voir défiler les petits orphelins de Jean-Jacques Debout, alors elle coupe tout. Plus de son Plus d'image. Plus rien. Elle fait le mort. Je repianoie sur les touches des fois qu'Adamo veuille bien sortir des ténèbres mais il ne vient pas. Je file un grand coup de tatane dans la caisse à musique, comme ça, gratuitement, pour me venger de la trahison d'Adamo mais Bouzelouf que je n'ai pas vu venir me tire par l'oreille jusqu'au comptoir. C'est ton père qui va la payer la réparation ? gronde-t-il. J'attendais Adamo. Je l'ai rendu, Adamo. A part toi, personne ne l'écoutait. Maintenant les jeunes écoutent le twist ».(LPC.p.56).

Les écrivains beurs évoquent souvent, dans leurs récits, la musique populaire traitant de l'exil ou, en quelque sorte, la musique américaine ou étrangère, celle des cités ou des banlieues françaises. En effet, Azouz Begag et Akli Tadjer ne manquent pas d'inclure, dans leurs œuvres, de la musique, notamment de la musique occidentale.

Azouz Begag se réfère peu aux chansons appartenant à des chanteurs étrangers ; cela dit, il cite de manière plus ou moins explicite deux chanteurs dont les répertoires sont très éloignés l'un de l'autre : *Bob Marley* (1945- 1981, compositeur, interprète et guitariste jamaïcain, figure majeure du reggae), (p.60), et *Jacques Brel* (1929-1978, auteur, compositeur, interprète et comédien belge d'expression française.) (p.131). Dans le passage suivant Azouz Begag décrit *Karamel* le collègue de *Zoubir*, qui après avoir eu une prise de bec avec le commissaire *Osmane*, sort du bureau du « boss » : « *Karamel traînait la godasse en récitant des poèmes de Bob Marley.* » (p.60) : « *que je puisse m'en aller au pays du rock'n roll, j'ai une audition au Golf Drout. Le patron a trouvé que j'ai une voix métallique et un superbe déhanché* »(p73).

Pour ainsi dire, la musique représente pour les écrivains beurs un moyen de dépaysement, à travers les espaces mais aussi à travers les cultures. Ce déplacement se concrétise également à travers la musique algérienne et populaire de Dahmane El Harrachi. Cela est révélateur de leur identité, de leurs connaissances et de leurs personnalités.

Dans le passage ci-dessous, le narrateur Omar évoque la musique qui lui rappelle son pays, sans citer toutefois son nom, mais il mentionne le nom du chanteur qu'il aimait à l'époque où il vivait en France. Il s'agit de Dahmane¹⁶⁷, le chanteur populaire (Chaâbi)¹⁶⁸. Akli Tadjer invite son lecteur à s'imprégner de l'univers musical du roman en lui demandant d'écouter ce genre de musique, comme pour mieux ressentir l'atmosphère culturelle et émotionnelle dans laquelle évoluent ses protagonistes.

« Tu devrais rester un peu pour écouter Dahmane. C'est un bon chanteur. Il connaît la vie, lui. ... Les notes sortent plus fortes, plus nettes, plus appuyées et d'un seul

¹⁶⁷ Dahmane El Harrachi est un chanteur et un musicien algérien, né le 7.7.1925 à Alger. Il est connu par ses chansons Chaâbi notamment « Ya Rayah win mssafar ». Cette chanson traite l'émigration, l'exil, et la nostalgie du pays.

¹⁶⁸ « Populaire en arabe », Genre de musique algérienne, connu notamment par la population maghrébine.

*coup d'un seul, la voix éraillée du chanteur me donne la chair de poule. Je suis bouleversé, tout remué et pourtant je ne comprends rien. N'est-ce pas que c'est beau ? Me chuchote à l'oreille le vieillard plié en deux sur sa canne. -Ça raconte quoi Ça raconte l'Algérie. L'exil. La mort. La vie. Les dernières notes de musique se perdent dans les te volutes de fumée de cigarettes. Dahmane incline légèrement la tête pour saluer puis entame une nouvelle chanson ».*P. 209.

La présence de ces chanteurs réels dans le récit de Tadjer constitue une caractéristique propre aux romans beurs. Tadjer donne au lecteur l'impression qu'il lit un récit authentique, même s'il s'agit en réalité d'une fiction inspirée de faits réels et inscrite dans un décor réel.

2.4. L'intertexte littéraire

Les écrivains beurs de la deuxième génération introduisent souvent dans leurs récits des textes traitant de leur destin, à savoir l'exil et l'exclusion sociale. Il ressort de notre étude que l'écrivain Akli Tadjer fait également référence à la littérature algérienne d'expression française. L'intertextualité dépasse ainsi les attentes du lecteur. En effet, dans *Le Porteur de cartable*, Akli Tadjer fait référence au roman d'Albert Camus, *L'Étranger*, tandis qu'Azouz Begag le fait également dans *Le Passeport*.

Akli Tadjer suit la voie d'Azouz Begag, car ce dernier sait que le romancier Albert Camus, né en Algérie, traite dans ses récits de la condition de l'immigré, de l'Arabe et du voyageur. L'intertexte suscite ainsi un jeu de décryptage et d'exploration chez le lecteur : il s'agit d'un véritable jeu littéraire, favorisant une connivence culturelle entre l'écrivain et son public.

En effet, lorsque la mère de Raphaël est gravement malade, sa situation se complique de plus en plus et elle tombe dans un état dépressif à cause de son rapatriement forcé en France. Elle perd le goût de vivre et devient en proie à la folie. Elle finit ainsi dans un asile construit spécialement pour les malades mentaux : « - Haze... Hazebrouck.- C'est là-bas qu'ils voulaient envoyer ma mère. Dans un asile à Hazebrouck. Tu te rends compte, Omar. Ils voulaient la faire crever comme la maman d'Albert Camus. Je ne voulais pas qu'elle meure là-bas, ma mère. »(LPC.p.175).

En lisant cet extrait, on découvre que l'intertextualité est appliquée par Akli Tadjer de manière claire, car la mère de Raphaël et la mère de Meursault dans *L'Étranger*

finissent toutes deux dans un asile. Raphaël et Meursault partagent également le sentiment d'être étrangers à leur propre pays. Quant à Raphaël, il aime profondément sa mère et risque sa vie pour la sauver d'une mort inévitable. Lorsque le personnage de Raphaël reçoit son prix, un livre d'Albert Camus, il estime que ce texte ne le concerne pas, puisqu'il est Pied-noir. Cependant, aux yeux de Raphaël, c'est Omar qui est « l'étranger », car c'est lui qui a effectué le voyage de l'Algérie vers la France. Ainsi, le livre semble lui correspondre à merveille.

L'intertexte littéraire se manifeste également dans la manière dont les deux écrivains, Tadjer et Begag, se réfèrent à Albert Camus. Bien que Begag soit né en France, il retourne constamment en Algérie sans toutefois s'y établir. Il en va de même pour Camus et Tadjer : tous deux ont quitté l'Algérie pour la France et ne reviendront dans leur pays natal qu'occasionnellement. Néanmoins, les images lumineuses qu'ils conservent de leur terre d'origine continuent de vivre intensément en eux. Ce goût du voyage traduit une quête identitaire et une tension constante entre l'exil et l'appartenance.

Akli Tadjer et Azouz Begag se réfèrent également à Camus, car tous trois partagent un destin similaire : issus de familles modestes, ayant grandi dans la pauvreté et auprès de parents analphabètes, ils considèrent l'écriture comme un acte de révolte et de résistance contre les conditions sociales difficiles. Camus l'affirme d'ailleurs : « *Il me faut témoigner* » (p. 90).

La référence littéraire se manifeste aussi dans le roman *Alphonse*. Dès les premières pages du récit, Akli Tadjer établit un lien direct avec le roman d'Azouz Begag. Si le personnage Mohamed/Alphonse est un « Sujet Arabe Non Identifié », sa condition le pousse à avoir honte de ses origines arabes et à accepter de se faire appeler Alphonse : « *Je serais Alphonse.* » Tadjer dialogue ici avec le texte de Begag, où le jeune Azouz cache lui aussi son identité arabe, car il entend souvent l'ainé des Taboul traiter son frère de « *sale Arabe* » lorsqu'il veut l'insulter.

De plus, dévoiler ses origines devant ses camarades de classe conduirait au rejet de tous : « *Pas une tête d'Arabe à ce point, cousin* » (APH, p. 15). L'intertexte est également implicite, puisque Akli Tadjer ne cesse d'emprunter le style conté des *Mille et une Nuits* et les métaphores issues de cet univers imaginaire qui jalonnent son roman. En effet, ce

récit commence par l'expression bien connue : « *Il était une fois* ». L'auteur se réfère à cette formule traditionnelle dès le titre, afin de forger sa propre histoire. C'est ainsi que la petite histoire rejoint la grande Histoire, et que la fiction se mêle au réel.

En effet, dans *Il était une fois, peut-être pas*, Akli Tadjer raconte le destin d'une génération d'immigrés à travers une série d'historiettes. Son texte entre en dialogue avec ceux des autres écrivains beurs, mais cette fois-ci par le biais du conte. Il convient de souligner que les écrivains beurs dénoncent souvent les injustices sociales et économiques auxquelles sont confrontés les jeunes immigrés et leurs descendants. Ils évoquent ainsi des thèmes tels que la discrimination raciale, ainsi que les difficultés d'accès à l'éducation et à l'emploi. Cette injustice, omniprésente dans la littérature beur, est réinterprétée par Akli Tadjer, qui choisit de transgresser les codes du genre romanesque traditionnel.

En effet, Akli Tadjer emploie l'intertexte littéraire pour dépasser le modèle du roman beur, en y insérant des éléments empruntés à d'autres genres, notamment au conte antique. Cette métamorphose du genre permet à l'auteur de recontextualiser l'intertexte dans le cadre sociopolitique algérien, tout en cherchant à déconstruire les fondements du système patriarcal, les coutumes quotidiennes et le regard de l'homme sur la femme.

2.5. L'intertexte historique

L'intertextualité est également de nature historique. L'intertexte historique est en effet très présent dans l'œuvre d'Akli Tadjer. Ce dernier ne manque pas d'imiter Azouz Begag dans son évocation du réel historique, qu'il imbrique subtilement dans la fiction. Les descriptions des narrateurs des deux récits se ressemblent tellement qu'on a parfois l'impression de lire un seul et même texte.

L'intertexte est présent en filigrane dans *Le Porteur de cartable*, et cela à plusieurs niveaux. D'abord, les deux récits sont racontés par des narrateurs enfants, dont le regard candide dévoile la complexité du monde adulte. Ensuite, les deux auteurs mettent en scène l'affrontement de deux communautés issues d'Algérie, à travers ces personnages-enfants, à la fois coupables et victimes d'une histoire qui les dépasse. Dans *Le Porteur de cartable*, le lecteur découvre un roman à soubassement historique, où les tensions issues de la guerre d'Algérie se reflètent dans les destins individuels. Omar affirme ainsi à propos des Pieds-noirs :

« Ton père, il rêve. L'Algérie, c'est cuit. C'est foutu pour les pieds-noirs. Il va falloir que tu t'intègres dans ce bled et ce n'est pas facile. Déjà que moi, je suis né à l'Hôtel-Dieu, juste en face de Notre-Dame et j'y arrive pas, alors toi, je te souhaite du courage et beaucoup de patience ». (LPC.p.64)

Azouz Begag évoque également l'Histoire algérienne, mais il préfère passer sous silence la période sanglante de la guerre, faisant de l'Algérie un héritage symbolique que le narrateur et son professeur peuvent partager et chérir. De ce fait, l'auteur amène le lecteur à établir un rapprochement entre les deux personnages et, par conséquent, entre les deux œuvres.

*« alors que l'insistance sur le misérabilisme d'une situation conduit à un malaise, la désignation, voulue ou involontaire d'un responsable, d'un coupable [...]. L'humour introduit l'idée d'une complicité et de ce point de vue-là il constitue profondément un lien social »*¹⁶⁹.

Bien que la guerre d'Algérie ne soit pas évoquée explicitement, l'intrigue se situant dans l'après-guerre, Azouz Begag affirme, dans un article, que l'auteur cherche avant tout à « *déjouer les pièges du misérabilisme* » en jouant sur l'humour ».

Akli Tadjer, quant à lui, opte pour une modification du cadre narratif. Son roman se situe à Paris, en pleine guerre d'Algérie. L'évocation des lieux et des événements témoigne de la réalité historique de l'Algérie coloniale (informations développées dans la deuxième partie). Il recourt lui aussi à l'humour pour désamorcer la tension dramatique de la guerre.

En dépit d'une « sorte d'Évian-bis » signée entre les deux enfants, consistant en classe à se « *partager le pupitre en deux parties parfaitement égales en traçant une ligne imaginaire qui part de l'encrier et aboutit juste entre nos deux sièges* » (LPC, p. 18), Omar ne s'arrête pas là : à la sortie de classe et à la récréation, il défend Raphaël face aux agressions des autres camarades.

Azouz Begag et Akli Tadjer cherchent ainsi à dédramatiser les événements et à apaiser les tensions entre les deux communautés, appelant leurs lecteurs à la cohabitation pacifique et à la réconciliation. Akli Tadjer présente les personnages d'Omar et de

¹⁶⁹ Begag, Azouz, « L'humour à la rescousse », *Le Récit d'enfance. Enfance et écriture*, op. cit., pp. 189-195, pp. 192-193.

Raphaël comme deux frères ennemis mais complémentaires, à la fois historiquement et symboliquement. Ils incarnent les deux visages d'une même mémoire, celle de la France coloniale et de l'Algérie en lutte, deux peuples contraints de coexister malgré leurs blessures partagées. Un autre élément essentiel de l'intertexte historique réside dans le fait que les événements racontés sont portés à la connaissance du public au-delà du livre. Autrement dit, les deux romans ont été adaptés au cinéma, mais l'aspect historique y est mis en scène différemment par chacun des deux écrivains.

Azouz Begag donne à voir aux lecteurs français le quotidien des Algériens vivant dans un bidonville des environs de Lyon, durant les années soixante. À travers cette représentation réaliste, il contribue à faire mieux comprendre au public qu'il soit algérien ou français, les conséquences humaines et sociales de la guerre d'Algérie. Les deux romans ont d'ailleurs été distingués par plusieurs prix littéraires, témoignant de leur portée symbolique et culturelle.

Dans le roman *Alphonse*, l'intertexte historique est traité de manière semblable à celui du texte d'Azouz Begag. Akli Tadjer choisit lui aussi d'omettre la période sanglante de la guerre pour inscrire son récit dans les séquelles laissées par celle-ci. De plus, il recourt à l'humour afin de raconter l'Histoire coloniale sous un angle léger et distancié, tout en en conservant la gravité de fond.

Cette manière d'écrire détourne l'attention du lecteur de la violence historique directe pour l'ancrer dans l'univers de la banlieue et des mémoires collectives. Le personnage d'Alphonse, bien qu'enfant, porte une mémoire saturée de références historiques. À l'instar d'Omar et d'Azouz, il erre en France avec une conscience aiguë des traces du passé colonial. Akli Tadjer entretient ainsi un véritable dialogue littéraire avec Azouz Begag à travers l'ensemble de son œuvre. L'intertexte se manifeste particulièrement dans le choix de ses personnages enfants, qui s'interrogent sur leur identité d'« immigrés de la deuxième génération » et sur le poids des héritages historiques.

Toutefois, il ne s'agit pas uniquement d'un rapport explicite entre *Alphonse* et le roman beur en général, mais bien d'un dialogue littéraire précis que *Alphonse* établit avec *Le Gone du Chaâba*, avec lequel il partage un même contexte historique et social. Plusieurs éléments du roman évoquent directement l'univers d'Azouz Begag : les deux

personnages principaux souffrent, sur le plan social, de discriminations et d'exclusions qui les relèguent aux marges de la société. Pourtant, ils sont nés en France, élevés en France et instruits en France, mais demeurent considérés comme des étrangers dans leur propre pays.

Akli Tadjer et Azouz Begag se considèrent comme de grands représentants de la littérature beur. À travers leurs romans, ils reconstruisent leur enfance et leur adolescence dans les banlieues, puis dans les HLM de Lyon et de Paris, respectivement. Les deux personnages qu'ils mettent en scène vivent une situation identitaire complexe, marquée par le sentiment de ne pas appartenir entièrement ni à la France ni au pays d'origine de leurs parents. Cette quête du « tiers espace », pour reprendre le terme postcolonial, était partagée par toute une génération de jeunes Français nés de parents maghrébins.

Les similitudes entre les deux personnages amènent le lecteur à établir un rapprochement entre eux, et par conséquent, entre les deux œuvres. Ce qui renforce davantage le rapport d'intertextualité entre *Le Gone du Chaâba* et *Alphonse*, c'est la condition d'immigrés qu'ils partagent. Dans *Alphonse*, se déploie ainsi une forte compétence intertextuelle, sollicitant chez le lecteur une lecture en miroir entre les deux textes, grâce aux personnages, aux lieux et aux intrigues qui se font écho. Ces correspondances évoquent dans l'esprit du lecteur des scènes, des émotions et des passages similaires.

3. Hétérogénéité linguistique et références croisées

Après la période coloniale, entre l'ambiguïté de leurs motivations et l'explicitation de leurs revendications, les écrivains beurs d'expression française portent, dans leur écriture, une identité linguistique singulière. Ils expriment une différence marquée par rapport au conformisme de la langue standard, introduisant une hybridité qui les distingue dans le paysage littéraire francophone. Il ne s'agit pas d'attaquer la langue française à travers des contre-mots ou des expressions étrangères, mais de reconstruire une mémoire linguistique profonde, porteuse des cris et des espoirs d'une génération issue de la *Marche des Beurs de 1983*.

Le roman francophone et plus particulièrement le roman beur est un espace de rencontre entre plusieurs cultures et de métissage linguistique. Tout récit devient ainsi un

lieu de dialogue entre différentes langues et imaginaires, donnant naissance à des formes d'expression nouvelles. L'énoncé hybride devient alors un processus de croisement discursif, par lequel l'auteur parvient à créer une polyphonie narrative au sein même d'un texte apparemment unitaire. Dans son ouvrage intitulé Bakhtine affirme que, tout énoncé « *contient les mots d'autrui cachés ou semi-cachés, d'un degré d'altérité plus ou moins grand* » (1984 : 301).

Dans sa conception de l'identité narrative, utilisée comme métaphore du métissage, Paul Ricœur perçoit l'individu comme un personnage de récit qui évolue et se transforme au fil du temps. L'être humain partage ainsi l'identité dynamique du récit, en participant à la construction de sa propre histoire (Ricœur, 1996, p. 175).

L'hybridité et le métissage, ou « l'entre-deux », sont des notions clés du postcolonialisme. Issues des mécanismes de la colonisation, elles constituent, selon Henri Lopes dans *Le Chercheur d'Afrique*, comme une « création coloniale. Autrement, dit un mélange culturel et identitaire né du contact entre peuples, à la fois individuel et collectif.

L'histoire offre de nombreux exemples de ce métissage. Alexandre le Grand, par exemple, n'a cessé de « *métisser* » les peuples dits barbares, c'est-à-dire les non-Grecs en cherchant à fusionner leurs particularités culturelles afin de les intégrer dans son empire. Le résultat fut un mélange fécond entre deux cultures, donnant naissance à une identité nouvelle et plurielle. Le métissage est également un phénomène interlinguistique. La langue maternelle de l'écrivain entre en interaction avec la langue d'écriture, produisant un code hybride propre à sa personnalité et à son parcours. Cette interaction linguistique devient un espace de création, où s'inventent de nouvelles formes d'expression et de sens. « *La langue ne précède pas l'œuvre mais constitue le fruit d'une négociation de l'écrivain qui se constitue son propre code d'après sa culture et son individualité* »¹⁷⁰.

Appartenant aux deux cultures distinctes, l'écrivain beur recourt souvent à sa culture d'origine, voire à sa langue maternelle pour créer une nouvelle littérature proprement « beur ». Ce métissage culturel crée, en quelques sortes, un métissage linguistique. En ce sens, le lecteur se trouve face à deux langages discordants, un dialecte

¹⁷⁰ FORTIER F. et HAGHEBAERT E., 2001, *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*, sous la direction de Robert DION, Québec, Éditions Nota Bene, pp.90-91.

arabe et autre français. Ce brassage culturel et linguistique, dans le même code beur permet de dévoiler le mal de la double identité.

Par ailleurs, le choix d'autres langues indique la spécificité de la relation qu'entretient l'écrivain avec sa culture d'origine, son identité et son lecteur. Le mélange des deux langues, le français et l'arabe, illustre le déchirement identitaire que Tadjer ne cesse d'affirmer. Il interpelle le lecteur afin que ce dernier découvre ces référents linguistiques et culturels.

C'est dans le cadre linguistique et la forme autobiographique particulière des romans beurs que l'on peut observer un genre de texte innovant. En interrogeant la syntaxe et le lexique des composantes discursives du récit, on constate que la diversité linguistique fait la richesse et le dynamisme de l'œuvre : changements constants de registres, de niveaux et de codes linguistiques arabo-français, ce qui offre une véritable originalité aux textes.

Cette variété linguistique et culturelle permet à la littérature beur de s'ouvrir sur le monde grâce à sa richesse, sa profondeur culturelle et son dialogue interculturel. Cette catégorie littéraire ne manque pas de séduire d'autres écrivains, qui ne tardent pas à rejoindre ce courant en contribuant à son rayonnement, en particulier au sein de la francophonie et, plus largement, sur la scène universelle. Ce point de vue est d'ailleurs consolidé par les propos de Charles Bonn.

*« La littérature magrébine n'est plus cette « lettre de doléances » groupale adressée à une culture dominante qu'on a pu voir en elle à ses débuts. C'est peut-être en se disséminant, en n'étant plus perçue comme dynamique de groupe qu'elle entre en maturité, qu'elle signe la fin de la dépendance coloniale ou néo-coloniale, qu'elle permet le surgissement qui comme tous les autres ont permis à la production littéraire mondiale de progresser ».*¹⁷¹

En outre, le choix d'un langage métis est opéré délibérément par certains groupes d'écrivains beurs en crise identitaire, qui utilisent un langage spécifique afin de s'intégrer dans la société d'accueil. Il s'agit, en effet, d'un parler beur issu des quartiers défavorisés.

¹⁷¹ Note de lecture

La mise en place d'un tel langage travaillé, proprement beur, employé en fonction des besoins de ces écrivains, permet au lecteur de découvrir une forme d'expression diversifiée et un parler ouvert qui se distingue souvent de la langue classique (l'arabe familial et le français normé). En ce sens, Selon Dominique Fattier :

« Il s'agit là de la construction d'un we code (notre code) à partir du they code (leur code) face auquel il s'agit de marquer ses distances : la, volonté de différenciation sociale (Il importe à tout prix de se distinguer des locuteurs du they code) produit de la différenciation dans quatre directions : directions musicale (rap), graphique (tags et graffes), vestimentaire (tenues ostentatoires) et linguistique ».

À travers ce nouveau langage et le mélange des cultures, l'écrivain beur ne peut-il pas espérer une conciliation entre deux communautés et universaliser sa propre culture ? Une telle réponse se trouvera dans notre analyse des œuvres de notre corpus.

2.1. Hétérogénéité linguistique et intégration

Dans *Alphonse* se manifeste un métissage implicite et des jeux de mots que le lecteur remarque dès le titre. Le choix du prénom *Alphonse* pour Mohamed n'est pas anodin : le terme peut être littéralement découpé en deux occurrences, « Al » et « phonse », renvoyant respectivement à *Algérie* et *France*. Le narrateur Mohamed devient ainsi symboliquement français après son baptême : « *Fonce, fonce, je serai Alphonse* » (p. 36).

Mohamed est représenté comme un personnage cherchant à s'intégrer en France à travers les cultures et les religions. En effet, lorsqu'il se trouve devant un crucifix en faisant la prière dans la maison de sa famille, la présence de ce symbole ne le gêne pas. La traduction du mot « Jésus » par le personnage Alphonse-Mohamed laisse entrevoir au lecteur que l'auteur cherche à réconcilier les deux religions, française et arabo-musulmane. On peut ainsi dire que Tadjer tente de briser les obstacles entre les deux rives afin de promouvoir une intégration au sein de la société française par la réconciliation spirituelle et culturelle.

*« J'avais fait ma prière : Allahou Akbar! Ashadou an laïlahailala !... comme à la maison devant un Jésus accroché au-dessus du lit de Charles. C'était la première fois que je priais devant un crucifix. Ça m'avait pas dérangé. Jésus c'était aussi un prophète dans ma religion. Dans le Coran, il s'appelait Aïssa.... »*ALP.p. 42

Ce procédé d'écriture permet au lecteur monolingue, qui ignore la langue arabe, d'avoir l'occasion de comprendre les termes dans les deux langues (arabe et français) grâce à une traduction tacite. Le recours à la traduction des termes arabes met en lumière le bilinguisme de l'auteur, qui semble maîtriser les deux langues. Ce procédé linguistique permet aussi à l'écrivain de créer une atmosphère interculturelle, car même le lecteur français a la possibilité de comprendre les termes en langue arabe. Akli Tadjer, comme tous les écrivains beurs, aspire à une identité universelle et plurielle afin d'être reconnu comme un citoyen français : « *Je poursuis en arabe qu'on échappe pas à son mektoub, Elle était formatée pour faire sa vie avec Édouard. Elle l'a fait. Théo avait bien tort de croire qu'il pouvait, lui, échapper à son destin* ».APH,p108.

Le narrateur Mohamed éprouve le contraire de ce que pensent les Français. Bien que mal traité, il se montre tolérant envers les autres cultures et religions, contrairement à ses cousins. D'ailleurs, la traduction du nom « Jésus » par « Aïssa » illustre le croisement des deux cultures, l'une occidentale et l'autre arabo-musulmane. Mohamed apparaît ainsi comme un personnage ouvert et respectueux des différences religieuses. En effet, lorsqu'il se trouve devant un crucifix en faisant la prière dans la maison de sa famille, la présence de ce symbole ne le gêne pas. La traduction du mot « Jésus » laisse entrevoir au lecteur que l'auteur cherche à réconcilier les deux religions française et arabo-musulmane. On peut ainsi dire que l'usage de la fiction amène l'auteur à briser les frontières entre les deux rives et à chercher une place au sein de la société française à travers la réconciliation des deux religions :

« *J'avais fait ma prière : Allahou Akbar ! Ashadou an laïlahailala !... comme à la maison devant un Jésus accroché au-dessus du lit de Charles. C'était la première fois que je priaïis devant un crucifix. Ça m'avait pas dérangé. Jésus, c'était aussi un prophète dans ma religion. Dans le Coran, il s'appelait Aïssa...* » (APH, p.42)

Mohamed, le narrateur, transgresse le langage en utilisant des phrases agrammaticales. La syntaxe semble parfois incorrecte, mais elle reflète une langue parlée, notamment celle des jeunes beurs. Cette transgression relève généralement de la langue des cités et de la banlieue française. De nombreux extraits montrent ce jeu linguistique dans l'écriture de Tadjer :

« *T'es pas Mohamed. T'es pas cap, qu'il me narguait* » APH.p 33

« *Peut être à Paris y z ont pas de balançoires* ». APH.p.65

« *Ca t'fait rin que Yanka, elle soit souffrante ! qu'elle rageait les points crispés sur les hanches* ». APH.p.141.

- **Le métissage et intégration dans *Le Porteur de cartable***

Dans le roman *Le Porteur de cartable*, les termes arabes sont fréquents, des « emprunts » ou « termes intraduisibles ». L'auteur utilise plusieurs mots renvoyant à ses origines maghrébines, tels que les noms de personnes : « Yéma », « toubib », « harkis », « fellagha ». Prenons, à titre d'exemple, le terme « **Yéma** », qui signifie *mère* ou *maman* en arabe. Ce mot, employé dès la première page du roman, revient presque dans toutes les pages du récit : *Au début de l'hiver, Mon père sous la pression de Yéma qui ne supporte plus de vivre dans l'étroit* ». LPC.p.

De plus, Akli Tadjer emploie, dans son roman, la langue arabe pour traduire le patrimoine culturel et culturel de son pays d'origine. Le lecteur acquiert ainsi, au fil de la lecture, un bagage linguistique et culturel, composé de nombreux termes appartenant à la culture algérienne. En effet, Omar tente de donner les noms de plusieurs villes algériennes dans les deux langues. Ces noms, souvent absents des dictionnaires français, montrent que l'auteur affirme son identité arabo-musulmane :

« *Des noms arabes et français mélangés. Oran, Tlemcen, Mascara à gauche. Alger, Cherchel au centre. Dellys, Bougie et Djidjeli à droite. J'essaie de trouver Bousoulem, le village natal de Mon Père, mais je me perds du côté de Ain Nasser. M. Robinson nous regarde un peu atterré et sans crier gare, il tonne: lue A qui appartient ce beau pays ?* »LPC.p.

L'appartenance religieuse à l'islam impose à son tour l'usage de l'arabe pour mettre en exergue la dualité identitaire vécue par les immigrés et leur exclusion dans la société d'accueil. Notons, en outre, la récurrence du terme « Inch'Allah », qui signifie *si Dieu le veut*, ainsi que d'autres expressions comme « Allah », « Qu'Allah vous protège », ou « On se dit Inch'Allah », etc. Cela laisse apparaître clairement que Tadjer reste profondément attaché à ses origines, et que la langue arabe s'impose instinctivement par respect pour les valeurs culturelles et spirituelles de l'islam. La religion marque ainsi son

discours, inspire son imaginaire et oriente sa vision du monde. Dans ce contexte, l'arabe devient à la fois le signe et le vecteur d'une identité religieuse et culturelle.

Au-delà des termes religieux, Akli Tadjer use d'autres termes dans son discours, il s'agit des termes qui renvoient à la gastronomie maghrébine. Notons que les mots arabes qui décorent le discours du héros relèvent de sa traduction culturelle et de sa double appartenance culturelle. Il semble influencé par la culture de sa langue (arabo-musulmane). Plusieurs citations peuvent illustrer ce que nous avançons :

« Yéma fait de la chorba pour le déjeuner. Elle cuisine que de mouton, un oignon mal coupé, du sel, du poivre, une poignée de vermicelles et un peu de cannelle. Elle ne goûte pas pour savoir si ça va car le cœur n'y est pas. Elle se contente de remuer de temps en temps avec la cuillère en bois pour que ça ne brûle pas au fond. Il est midi et demi, ça sent bon dans la maison. » (LPC.p.59).

Le terme « chorba » désigne des plats typiquement maghrébins. De cette citation, nous constatons que l'auteur présente dans son récit la cuisine arabe de sa mère où on voit un peu de l'ambiance dans ce pays. Les détails de cette nourriture d'ordre culturel ne sont pas décrits pour montrer la différence entre les « Arabes » et les Français, mais ils sont expliqués pour partager ses traditions et sa culture maghrébine à la fois au public français et francophone.

Parfois, les termes arabes sont utilisés par l'écrivain, comme dans le cas de la « chorba », pour exprimer sa nostalgie envers ses origines. En effet, lorsque la mère d'Omar offre un plat traditionnel à la famille de Raphaël, Omar trouve que cette nourriture est comme un moyen d'évoquer le passé : *« Tiens va leur porter. Ça leur rappellera l'Algérie ».* (LPC.p.65). Comme les Sanachez et les Boulawenes demeurent un peu différentes, hésités où le conflit s'impose entre les deux familles, Omar croit toujours que cette bonne nourriture emmène ses voisins à leurs pays d'où ils ont été expulsés *« On a pensé que ça va vous ferait plaisir. Et que ça vous rappellerait le pays ».*(LPC.p.65).

Selon l'auteur, le terme « couscous » n'exprime pas seulement un sentiment de nostalgie et de souvenirs passés pour les jeunes beurs. Il exprime également sa condition de pauvreté et les conditions difficiles dans lesquelles vivent ces immigrants : Plat sans viande et seulement avec du lait et de la fève.

« Elle a cuisiné un couscous aux fèves, sans viande, avec juste un verre de lait battu. Mon père apprécie particulièrement ce plat des pauvres qui lui rappelle sa jeunesse, à Boussoulem. Et plus il enfourne de cuillère, plus il se replonge dans son enfance si bien qu'à la fin du repas, il se revoit bébé dans les bras de sa Yéma lui donne sa tété.LPC.59.

Quant au roman *Il était une fois, peut-être pas* d'Akli Tadjer, il s'inscrit également dans cette optique. L'auteur adopte une écriture marquée par la confrontation linguistique entre le français et l'arabe dialectal, créant ainsi un véritable espace textuel d'hybridation. À travers son récit, Tadjer vise non seulement à valoriser les langues des immigrés, notamment l'arabe, mais aussi à déconstruire et reconstruire une mémoire historique qu'il réinvestit à travers des personnages mixtes, symboles d'un rapport complexe de relation et de tension avec l'altérité.

Il était une fois peut-être pas est un roman qui s'inscrit dans la dynamique d'une hétérogénéité sociale, marquée par la variation des langues et des cultures. L'auteur y fait ressurgir de grandes figures de l'Histoire algérienne, qu'il transfigure dans un contexte contemporain, autour d'un personnage français cherchant à s'inscrire dans une mouvance interactionnelle et à s'ouvrir au monde.

Par conséquent, Akli Tadjer illustre une hétérogénéité sociale qui conduit à une hétérogénéité linguistique ou *hétéroglossie*. Cette mixité linguistique s'accompagne d'une hétérotopie, au sens donné par Michel Foucault (1984), c'est-à-dire une différenciation des espaces : « *des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société (...) des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux* ».

Étant d'origine algérienne et vivant en France, Tadjer met en scène dans son récit deux langues en cohabitation : le français et l'arabe dialectal. Dans ce contexte hétéroglossique, *Il était une fois peut-être pas* se distingue par l'usage constant de la langue de l'Autre, par le biais d'interférences, d'emprunts et d'idiomes traduits, contribuant ainsi à enrichir la langue d'écriture.

Puisque Tadjer est issu d'une double appartenance culturelle, ses romans intègrent de nombreuses expressions arabes. La présence de ces mots d'origine arabe dans son œuvre constitue une manifestation du métissage linguistique. De nombreux termes émaillent ainsi son écriture : des vêtements traditionnels tels que *gandoura*, *bournous* ;

des emprunts lexicaux arabes comme *toubib, bled, halal, roumi, djebel, bzef, chouia, souk* ; ou encore des termes liés à la gastronomie maghrébine comme *chorba, couscous* ou *kebab*.

Certains mots, d'apparence étrangère, ne sont ni traduits ni expliqués. Il s'agit de termes d'origine arabe déjà intégrés dans le dictionnaire français, considérés comme des emprunts lexicalisés ; il est ainsi tout à fait normal qu'ils ne soient pas traduits. Ce sont des mots possédant désormais des équivalents reconnus dans la langue française, repris volontairement par les personnages afin de marquer leur appartenance culturelle. Ainsi, Myriam, la fille adoptive du narrateur Mohamed, souhaite préparer avec son père un « couscous » afin de fêter la naissance du prophète Muhammad avec leurs frères et sœurs. Comme l'affirme le narrateur : « *Elle avait participé à une couscous-party pour fêter la naissance du prophète Muhammad.* » (APH, p.164).

À ces termes s'ajoutent des mots tels que « fellagha » et « flouze ». Le mot *fellagha* du pluriel arabe *fellaga* désigne, dans le contexte historique, les partisans des mouvements de libération nationale algériens. Comme le précise la définition lexicale : « *Terme emprunté de l'arabe maghrébin fellaga, pluriel de fellaga. Nom donné, en Algérie, aux partisans des mouvements de libération nationale (on écrit aussi Fellaga)* ». Ce mot, chargé d'histoire, reflète la mémoire coloniale : il était souvent employé par les Français et les Harkis pour désigner les combattants algériens durant la guerre d'Algérie. Selon Jana Rehorova :

« *La colonisation du Maghreb a exercé une influence considérable sur le plan linguistique. Les arabismes renvoient tant aux luttes baroud, fellagha, razzia qu'à la vie quotidienne des Maghrébins : barda, djellaba, souk, etc.* » (Masarykova University, 2007, p.13). De même, Akli Tadjer illustre cette imbrication linguistique dans ses dialogues : « *Cette arrière-grand-mère s'appelait Awa. Ève en français. C'était Alger. El Djazaïr en arabe. Tu m'entends, Myriam ?* » (IEFP, p.28).

Nous constatons par ailleurs que Tadjer procède souvent à la traduction explicite de l'arabe dialectal vers le français, comme l'illustre cet extrait :

« *Un jour, j'ai compris. Il me rebutait parce qu'il ponctuait ses débuts de phrases par Inch'Allah, qu'il traduisait aussitôt par "si Dieu le veut" ... Inch'Allah, si Dieu le*

veut, demain il fera beau. Inch'Allah, si Dieu le veut, Myriam réussira une belle vie. Inch'Allah, si Dieu le veut. » (IEFP, p.)

Le recours à ces expressions récurrentes confère au récit une dimension universelle et interculturelle, rendant l'œuvre accessible aux lecteurs francophones tout en préservant son authenticité arabo-musulmane. Ainsi, le roman *Il était une fois, peut-être pas* s'enrichit considérablement grâce à ses emprunts linguistiques à l'arabe et aux traductions contextualisées que l'auteur y intègre, créant un espace narratif mixte, fluide et profondément humaniste

Conclusion

Il ressort de notre étude de l'intertextualité qu'il est pratiquement inconcevable d'apprécier, à sa juste valeur, la littérature beur sans prendre en considération l'Histoire et les œuvres antérieures auxquelles elle se rattache. Akli Tadjer tente d'exprimer sa spécificité littéraire à travers un style, une écriture et une forme qui lui sont propres, tout en cherchant à atteindre une dimension universelle. Autrement dit, l'écrivain ne s'enferme pas dans une vision identitaire étroite : il prône une politique d'ouverture littéraire, notamment par le recours aux modèles des écrivains beurs de la deuxième génération.

L'écriture de Tadjer se distingue par son caractère novateur. Si, comme le souligne la théorie littéraire, « toute innovation formelle est subversive », alors on peut affirmer que son œuvre constitue une véritable subversion du roman traditionnel. En effet, Tadjer ne cherche pas seulement à écrire des romans, mais à forger des contes modernes, rejetant ainsi toute forme d'académisme propre aux premières générations d'auteurs français. Son écriture se veut dialogique et polyphonique, ouverte à la diversité des voix et des registres. L'originalité d'Akli Tadjer réside principalement dans son travail de la forme. Il mêle les genres et les courants littéraires, produisant une écriture métissée, hybride et profondément dialogique. Cet amalgame esthétique et discursif répond à une démarche consciente de déstructuration du modèle romanesque classique, en faveur d'une écriture fluide, vivante, ancrée dans la pluralité culturelle et linguistique.

Ainsi, *Il était une fois peut-être-pas*, *Alphonse* et *Le Porteur de cartable* sont des œuvres influencées à la fois par des textes antérieurs et des événements historiques marquants, tels que la guerre et la mémoire de l'Algérie coloniale. L'œuvre d'Akli Tadjer

apparaît donc comme un mécanisme de production textuelle fondé sur le dialogue intertextuel. Son écriture se nourrit d'autres textes et d'autres auteurs, notamment *Le Gone du Chaâba* et *Le Passeport* d'Azouz Begag, pour construire une œuvre où chaque récit fait écho à un autre récit, et où chaque histoire renvoie à une mémoire déjà racontée.

En définitive, la littérature beur, telle qu'elle s'exprime chez Akli Tadjer, se construit comme un réseau dialogique où se croisent les voix, les cultures et les mémoires. Héritée des réflexions de Kristeva et de Bakhtine, l'intertextualité y joue un rôle fondamental : chaque roman dialogue avec d'autres textes, d'autres auteurs, et d'autres expériences. L'univers romanesque de Tadjer est ainsi traversé d'allusions à l'histoire des immigrés, à la condition des jeunes beurs, à la musique, à la littérature et aux événements historiques. Cette écriture polyphonique permet aux écrivains beurs de revendiquer leur place sur la scène littéraire. Son œuvre, marquée par l'hétérogénéité linguistique et la mixité culturelle, convoque plusieurs textes et traditions, laissant au lecteur le travail d'en déceler les échos. Selon Riffaterre, l'intertextualité relève de la compétence du lecteur, qui interprète selon sa culture et ses lectures antérieures.

À travers *Le Porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas* et *Alphonse*, Akli Tadjer prolonge la mémoire collective des écrivains beurs de la deuxième génération. Ses romans présentent le plus souvent une rencontre intertextuelle avec d'autres auteurs beurs vivant les mêmes conditions que lui « ni Français, ni Algériens ». Il s'inspire de ces derniers, car tous partagent le même entre-deux identitaire, tiraillés entre la France et l'Algérie. Son écriture porte les traces d'un renouvellement de la littérature française à laquelle il appartient. L'écrivain sollicite un lecteur attentif et critique. Sa manière particulièrement novatrice d'enrichir ses textes par l'emploi de termes arabes et par le dialogue avec les écrivains beurs de la première génération introduit une nouvelle dimension dans la littérature française contemporaine.

Enfin, c'est au lecteur, sollicité par cette écriture, de répondre à cet appel, et c'est à la société d'accueil de se réconcilier, à travers ses mutations, avec elle-même. Ainsi, c'est le lecteur qui donne sens à la littérature beur, notamment à l'œuvre d'Akli Tadjer. Ces textes favorisent des lectures multiples et des horizons d'attente croisés, permettant d'aboutir à une meilleure compréhension des romans étudiés.

TROISIEME CHAPITRE

Réceptions et horizon d'attente

Stratégies rhétoriques : littérature beur et dimension
didactique.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à la réception des romans d'Akli Tadjer par les lecteurs. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur la théorie de Hans Robert Jauss portant sur l'esthétique de la réception. Cette théorie s'intéresse à la fois à la manière dont un texte est perçu par son public et à l'effet qu'il produit sur le lecteur, ou sur un « lecteur modèle ». Elle consiste également à reconstituer l'horizon d'attente du public. Ainsi, nous confronterons les situations historiques des lecteurs à l'interaction entre le texte et ce lecteur modèle, afin d'étudier la réception de l'œuvre. C'est à ce lecteur que s'adresse l'écrivain d'un roman, ou du moins, c'est lui qu'il vise lorsqu'il écrit.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la critique de l'œuvre d'Akli Tadjer par ses lecteurs modèles, c'est-à-dire par les lecteurs postulés par l'écrivain. Nous montrerons comment ces derniers perçoivent ses romans et comment ils interprètent les histoires racontées. L'objectif de notre étude est donc d'approcher ce lecteur à travers ces romans qui mettent en scène le destin des immigrés algériens et les grandes lignes de l'histoire algérienne. Autrement dit, notre intérêt vise également à parvenir à une meilleure compréhension de ces récits et de leur lien avec la réception du lecteur. La participation active de ce dernier contribue à la production d'une nouvelle image de l'homme moderne, capable d'assumer les mutations et les innovations de sa société. Elle l'oriente vers de nouveaux horizons et de nouvelles perspectives, lui permettant ainsi de développer une vision renouvelée du monde.

L'actualisation du sens par ce lecteur montre qu'il dépasse la simple lecture pour parvenir à une interprétation subjective, véhiculant une perception singulière d'un monde imaginaire ou d'une réalité quotidienne. Nous mettrons enfin en avant la notion d'*écart esthétique*, qui se manifeste entre l'environnement de l'œuvre et celui de sa réception. Cette notion apparaît, dans l'esthétique de la réception, sous la forme de l'« *horizon d'attente* », constituant l'un des principes fondamentaux de cette théorie.

I : L'écriture et sa réception

L'écriture beur a, depuis longtemps, suscité de nombreuses critiques de la part des médias et des chercheurs universitaires. Ces tensions proviennent de la volonté des écrivains beurs des années 1980 d'adopter un style d'écriture percutant et parfois violent, marqué par l'usage de termes issus des banlieues françaises et des origines maghrébines. Ces écrivains puisent dans la mémoire de leurs parents et de leur pays d'origine afin de

dénoncer les stéréotypes liés à l'histoire coloniale, aux inégalités sociales et aux conflits politiques. Cette littérature a donc suscité des lectures et des critiques multiples, en raison de sa forme singulière et de son ton dérangeant. Comme l'affirme Alec G. Hargreaves :

*« La littérature issue de l'immigration en France est une littérature qui gêne. Les documentalistes ne savent pas où la classer, les enseignants hésitent à l'incorporer dans leurs cours et les critiques sont généralement sceptiques quant à ses mérites esthétiques. Le simple fait de nommer ce corpus est semé d'embûches. »*¹⁷²

Notre étude vise à établir un lien entre le lecteur et l'écriture beur, afin de dégager les spécificités de cette littérature souvent qualifiée de marginale et considérée comme dépourvue de hiérarchisation littéraire. Cette illégitimité perçue semble liée au caractère autobiographique de ces récits. Comme le souligne Charles Bonn : *« Les textes beurs qui ne répondent pas à cet archétype du témoignage autobiographique non distancié existent, mais ils sont immédiatement marginalisés par la critique ou par l'édition. »*¹⁷³

L'inscription du lecteur dans l'œuvre littéraire ne se limite pas à la théorie de Jauss. Elle trouve également un écho dans les travaux d'Umberto Eco, à travers ce qu'il nomme *la sémiotique de la lecture*. De ce point de vue, il apparaît que, pour des raisons d'esthétique et de littérarité, la littérature beur demeure souvent écartée des classifications institutionnelles. Ainsi, une question centrale se pose : quel rôle le lecteur peut-il jouer dans la compréhension et la légitimation de l'œuvre littéraire beur ? Pour y répondre, nous examinerons d'abord la manière dont ces romans s'inscrivent dans l'horizon d'attente du lecteur. Nous montrerons ensuite que ces récits reposent sur des stratégies d'écriture qui ont entraîné des lectures et critiques divergentes. Enfin, nous analyserons dans quelle mesure la réception de ces récits est conditionnée par le contexte historique, les stéréotypes culturels et l'intention de l'auteur, qui orientent la perception du lecteur. Nous verrons ensuite dans quelle mesure la lecture est conditionnée par certains éléments de l'Histoire et des stéréotypes, mais avant tout sur une conception particulière liée à l'intention de l'auteur

¹⁷² G. Hargreaves, "La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature mineure ?", in *Études littéraires maghrébines : Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent*, dir. Charles Bonn, N° 7, 1996, p. 17.

¹⁷³ Charles Bonn, "L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance", in *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux (22-23 mai 1994), sous la direction de Martine Mathieu, Le Harmattan, 1996, p. 207

1.1 Horizon d'attente et écart esthétique

Toute écriture suppose une inscription de la figure du lecteur dans l'œuvre. Celui-ci lit le texte et le recrée au sein d'un cadre instauré par l'écrivain, c'est-à-dire qu'il reconstruit la réalité conçue par l'auteur à partir de sa création romanesque. En ce sens, la lecture devient un élément créateur, de même nature que celui de l'écriture. Hans Robert Jauss affirme cette idée selon laquelle le sens d'une œuvre n'est jamais fixe : l'actualisation opérée par le lecteur contribue à lui donner, à chaque lecture, une vision renouvelée. En effet, à mesure que l'horizon d'attente du public évolue, de nouvelles possibilités d'interprétation apparaissent. Comme le précise Jauss, « *L'œuvre englobe à la fois le lecteur comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur.* »¹⁷⁴

La réception est un concept littéraire complexe : elle désigne la manière dont un texte est attendu, reçu et perçu par le public. Elle correspond à la façon dont le lecteur s'approprie le texte et l'interprète, à la fois explicitement et implicitement. Ainsi, il existe autant de lectures possibles qu'il y a de lecteurs d'un même texte. La réception repose aussi sur des éléments préalablement conçus, qui permettent au lecteur de construire sa compréhension. Jauss définit ces éléments, dans *Esthétique de la réception*, comme « *un ensemble d'attentes et de règles du jeu* ».

Ces éléments englobent le genre, les références culturelles et les codes esthétiques, qui participent à former une attente préalable. Celle-ci inscrit l'œuvre dans un cadre de références, de caractéristiques et de valeurs déjà connues du lecteur. En d'autres termes, le récepteur lit à partir de ses connaissances antérieures qui façonnent son horizon d'attente.

L'expression « horizon d'attente », empruntée aux travaux de Hans Robert Jauss, montre ainsi son importance dans la compréhension du texte littéraire. Les attentes et la vision du lectorat varient selon les paramètres contextuels de la lecture : c'est l'acte de lecture lui-même qui donne vie au texte. Son œuvre pour une esthétique de la réception, Hans

¹⁷⁴ 174Annie, ROUXEL, *Qu'entend-on par lecture littéraire ?* » disponible sur : <http://eduscol.education.fr/cid46315/qu-entend-on-par-lecture-litteraire%A0.html>.

Robert Jauss réserve une place importante au lecteur/ récepteur de l'œuvre. Ainsi, la notion d'horizon d'attente joue un rôle fondamental dans sa théorie :

*« Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. [...] Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. [...] Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique : le problème de la subjectivité de l'interprétation et du goût chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon pertinente qui si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit ».*¹⁷⁵

Hans Robert Jauss, dans *Esthétique de la réception* (1990), se réfère à un lecteur ordinaire qui savoure le texte et conserve en mémoire cette expérience lorsqu'il procède à une interprétation réflexive. Ainsi, l'œuvre littéraire s'inscrit à la fois dans une continuité et dans une rupture par rapport à la tradition, tout en se nourrissant de l'expérience des lecteurs.

Quant à la lecture selon Umberto Eco, elle se définit comme une « *coopération interprétative* » du lecteur, qui actualise les blancs du texte en fonction de sa propre compétence et de ses connaissances préalables. Dans cette perspective, la lecture d'une œuvre est guidée par les attentes et les conceptions antérieures issues d'autres textes déjà lus. Ces expériences de lecture orientent la compréhension de la nouvelle œuvre et influencent directement sa réception.

2. Auteur/ Le lecteur modèle

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'écrivain prévoit l'existence d'un lecteur modèle. Autrement dit, il s'adresse à un lecteur capable d'effectuer une lecture-modèle, c'est-à-dire une lecture active et coopérative, permettant d'enrichir le sens du texte au-delà de celui proposé explicitement par l'auteur. Ainsi, l'écrivain ne vise à un lecteur empirique, c'est-à-dire réel et subjectif, mais à un lecteur modèle. Ce lecteur idéal, selon

¹⁷⁵ Hans Robert Jauss. Ibid . p. 50-51, cité par Jacques Vassevière et Nadine Toursel dans *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*. Paris, Armand Colin, 2011.

Umberto Eco, est une instance interprétative qui possède les compétences nécessaires pour comprendre et interpréter les signes, les références et les implicites de l'œuvre, comme l'affirme Eco : « [...] prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire.¹⁷⁶

Dans cette optique, nous avançons que l'auteur, au moment de la réécriture de l'Histoire dans ses romans, identifie un lecteur modèle et, par conséquent, l'horizon d'attente de ce dernier. Avant même de produire son œuvre, l'écrivain anticipe la réception possible de son texte : il peut déterminer si son récit répondra aux attentes du lecteur ou, au contraire, le confrontera à de nouvelles idées et à de nouveaux horizons interprétatifs. En effet, cette lecture cible un « Lecteur Modèle ». Celui-ci reçoit un texte et devient capable de l'interpréter et de présupposer quant à son ou ses sens. « *un texte est un mécanisme paresseux (ou économique)* ». « *un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.* » (Ibid., p. 63-64).

Ainsi, le lecteur modèle met en œuvre ses compétences cognitives et culturelles pour concevoir, analyser et interpréter le texte. Il participe activement à la construction du sens, en coopérant avec l'auteur à travers les signes, les indices et les implicites disséminés dans le récit. Ce lecteur peut être en accord ou en désaccord avec le « monde réel » auquel l'œuvre se réfère. Il y a accord lorsque le déroulement des faits paraît conforme à la réalité, et désaccord lorsque le texte semble contredire ses croyances, ses valeurs ou ses connaissances. Dans ce cas, la lecture devient un espace de réflexion critique, où le lecteur réévalue sa propre vision du monde.

Étant donné que notre étude s'appuie sur la coopération du lecteur, nous nous intéressons particulièrement à l'implicite et au non-dit du texte cette « partie cachée » qui constitue le lieu même de l'intervention du lecteur. C'est à lui qu'il revient de prospecter, d'identifier et de construire le sens latent de l'œuvre étudiée. Par son interaction avec le texte, il fait émerger des voix et des voies interprétatives plurielles, donnant ainsi à la lecture toute sa dimension dynamique et créatrice. « *Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs conscients de la part du lecteur* ». (Ibid., p. 62.)

¹⁷⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Trad. fr. par Myriem Bouzaher. . 2010. p. 69.

Avant de dégager la spécificité de ce lecteur modèle, nous tentons d'abord de souligner qu'il est une création de l'auteur d'un texte. Le lecteur modèle, c'est le lecteur envisagé ou du moins sollicité par l'auteur. Il s'agit aussi d'un lecteur réel qui prend un livre pour le lire :

*« Pour Umberto Eco, le texte, de la même manière que l'œuvre d'art, n'est pas un objet clos mais au contraire un objet « ouvert » à l'interprétation du lecteur. Ce dernier doit donc faire preuve de perspicacité pour saisir les non-dits et les présupposés du texte. S'il y parvient, il est alors un « lecteur-modèle » parvenant, grâce à ses compétences, à saisir les intentions de l'auteur ».*¹⁷⁷

Dans ce sillage, nous tenterons, dans ce qui suit, d'analyser notre corpus en fonction des théories de Jauss et Umberto Eco afin de relever la figure du lecteur modèle chez Tadjer, et de cerner les caractéristiques propres à ce genre de lecteur. Cela nous permettra d'accéder à une meilleure compréhension et à de nouvelles interprétations de l'œuvre.

2.2. *Figure du lecteur modèle chez Akli Tadjer*

En s'appuyant sur la théorie sémiotique du lecteur modèle, exposée par Umberto Eco, nous affirmons que Tadjer exclut le lecteur empirique, car ce dernier montre une certaine incompétence face à ses romans. En effet, ceux-ci portent une charge idéologique et politique qui dépasse la compétence encyclopédique de ce lecteur. D'ailleurs, les romans de Tadjer proposent plusieurs niveaux de lecture approfondis. Ces récits s'adressent au lecteur modèle, qui va au-delà du sens apparent des textes en question. Cela l'amène ensuite à rejeter ou à accepter ce qui est lu..

Il est évident que Tadjer vise un lecteur français ou algérien bilingue, car les événements racontés ainsi que les personnages évoqués dans ses récits s'inscrivent dans un contexte à la fois français et algérien : la dimension historique, les lieux et le destin des protagonistes. De plus, l'écriture est parsemée d'un lexique arabe dialectal et, parfois, de quelques mots en anglais. Cette richesse exige un lecteur ayant des compétences culturelles et linguistiques pour décortiquer l'implicite et le non-dit de l'auteur. C'est-à-dire un lecteur qui peut construire, à partir de sa lecture, un sens au texte et une prise de position par rapport aux événements.

¹⁷⁷ JOUVE, Vincenth, *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p.19.

2. Compétence logique : intertextuelle et circonstancielle

La réception d'œuvre repose essentiellement sur une double compétence : intertextuelle, qui permet d'établir des liens avec d'autres textes et références culturelles, et circonstancielle, qui dépend du contexte de lecture et des connaissances historiques antérieures du lecteur. Ces deux compétences sont fondamentales pour déchiffrer l'entremêlement entre réalité et fiction, notamment lorsqu'un récit propose une réécriture de l'Histoire.

La reconstitution du sens d'une œuvre ne peut se faire qu'à partir des connaissances préalables du lecteur. Autrement dit, la compréhension d'un récit exige une liaison avec les références intertextuelles et le cadre historique dans lequel il s'inscrit. À son tour, l'écrivain mobilise des indices bien déterminés pour orienter le lecteur à interpréter le texte. Dans son œuvre, Tadjer développe le contexte historique, notamment la conquête d'Algérie. Cependant, le roman prend une apparence de conte, avec une introduction qui rappelle les schémas narratifs des *Mille et Une Nuits* : « Il était une fois ... » Cette amorce, typique des romans, pourrait brouiller le sens pour un lecteur non averti. Mais, comme l'affirme Eco avec la notion de Lecteur Modèle, un lecteur expérimenté met en relation les éléments fictionnels et historiques pour actualiser le sens du texte.

Un lecteur lisant la littérature beur ou francophone comprend que le roman évoque en réalité le destin de Mohamed, qui parle de l'Histoire de la colonisation française en Algérie et de celle de Myriam. Ce procédé relève d'une réécriture de l'Histoire, où la fiction sert à réexpliquer des événements réels dans un cadre fictionnel. Au-delà de son caractère divertissant, cette approche permet de remettre en question les mémoires collectives et de proposer une nouvelle vision du passé.

L'articulation entre réalité et fiction est renforcée par plusieurs indices : les personnages (Hussein Dey et Bakri) sont des repères spatio-temporels et des références historiques abordés dans le texte. L'extrait suivant illustre bien cette superposition entre narration fictive et faits réels : « : « *Il était une fois peut-être pas ...L'été n'était pas terminé qu'Awa avait pris ses quartiers au palais d'Hussein Dey, dans la Casbah d'Alger* ». » Cette phrase, par sa construction, fusionne le registre du conte à un espace

historique concret, ce qui convoque le lecteur à une double lecture, à la fois symbolique, généalogique et historique. Ainsi, l'interprétation du roman *Il était une fois peut-être pas* repose sur un va-et-vient entre compétence intertextuelle (les références littéraires et culturelles) et compétence circonstancielle (les connaissances historiques et le contexte de lecture). Cette imbrication entre réalité et fiction permet à Tadjer de proposer une réécriture de l'Histoire, où la mémoire collective est reconstruite à travers son œuvre.

D'autre part, Tadjer joue avec l'horizon d'attente du lecteur en articulant événements historiques (colonisation, décennie noire) et fiction (Mohamed, Myriam et ses deux amants). Bien que *Il était une fois peut-être pas* oscille entre le réel et l'imaginaire, cela invite le lecteur Modèle à remettre en question la frontière entre les faits historiques et la fiction. Il doit alors mobiliser des connaissances pour distinguer les éléments inspirés de faits réels et ceux qui relèvent de la fiction littéraire. Ainsi, la lecture devient un processus dynamique où le lecteur est conduit à mettre en rapport ses attentes avec la structure même du texte, enrichissant ainsi son interprétation.

Il est clair que l'écrivain beur recourt souvent à l'Histoire coloniale pour relater sa propre vie, à l'image de Tadjer. Le lecteur Modèle ne peut pas se contenter d'une lecture superficielle. Il doit établir des liens entre la littérature et l'Histoire, car, grâce à son encyclopédie mentale, il possède un certain savoir sur l'Histoire de l'Algérie, tout comme il peut être familier avec certains romans.

Le lecteur du roman *Il était une fois peut-être pas* se rend compte également de la mise en scène d'une écriture imprégnée du réel de la décennie noire, sur laquelle se greffent des images horribles de la société algérienne durant cette période. Akli Tadjer fait ainsi partie de ces écrivains qui ne cessent d'écrire l'Histoire à travers leurs productions littéraires. Selon BONN, Charles : «*le témoignage sur la terreur du quotidien dans ce pays semble en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligés pour les textes de nouveaux auteurs algériens publiés en France* ». ¹⁷⁸

Le lecteur, qui a vécu cette époque ou qu'il se documente sur l'Histoire algérienne, peut interpréter ce texte en fonction de son idéologie, en établissant un rapport entre la

¹⁷⁸ BONN, Charles in *La réception du texte magrébin de langue française*. p.33.

réalité algérienne et la fiction tadjérienne. Il peut anticiper les carnages qui ont hanté les auteurs ou qui ont poussé certains artistes à l'exil durant cette période tragique. De plus, l'emploi du terme « étranger » dans son roman laisse entrevoir que l'écrivain devient lui-même un étranger, aussi bien par son écriture que par sa thématique.

*« Au matin, Beni Amar était une nécropole. Il y avait des massacrés à chaque coin de rue, égorgés, éventrés, pour la plupart. J'ai même vu un nourrisson pendu à la fontaine de la place. C'était à devenir fou de rage et de haine. J'ai foncé à la maison de l'étranger, ils étaient tous dans leur sang »*IEPP.p.226.

Dans ce sillage, Akli Tadjer, à travers *Il était une fois peut-être pas*, interpelle le lecteur et le plonge au cœur de grands événements historiques. Ce dernier découvre une toile décrite par l'écrivain, illustrant la France actuelle à travers une expérience personnelle qui reflète les attentes de la génération beur. Il découvre les parents de Gaston, qui ont refusé le mariage de leur fils avec Myriam, reproduisant ainsi un comportement raciste présent dans la France actuelle.

Grâce à sa coopération interprétative, le lecteur lit également en filigrane le passé de toute une génération métissée et suscite une réflexion sur son présent. D'ailleurs, l'arbre généalogique dressé par le narrateur Mohamed guide le lecteur dans la compréhension des origines et du destin de cette génération, notamment à travers les personnages Mohamed, sa fille Myriam et leurs origines. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, le lecteur ne perçoit pas seulement le roman comme une reconstitution fidèle d'une vérité historique, mais aussi comme le début d'une réflexion sur la dégradation des relations interhumaines entre l'Occident et l'Orient. Ainsi, le lecteur Modèle comprend que le personnage Mohamed incarne une génération métissée, aussi bien à travers ses racines, son identité que dans les récits qui portent sa voix.

Il en est de même dans *Le porteur de cartable* et *Alphonse* : le lecteur Modèle, à travers sa lecture avertie, peut reconstruire un sens propre grâce à sa coopération interprétative. Il ne se réduit pas à une lecture passive, mais mobilise ses connaissances historiques et littéraires pour établir des liens et dégager des significations tacites. Ainsi, il peut interpréter ces deux romans de manière analogue au premier, en se basant sur des analogies et des intertextes. Grâce à ses compétences analytiques, il peut anticiper que les personnages sont des enfants ayant rapport avec la guerre d'Algérie. Omar est un enfant

engagé dans la guerre de libération, tandis que le narrateur Alphonse est un enfant dont le père a combattu lors de la guerre d'Algérie. Le Lecteur Modèle découvre que le personnage d'Omar fait référence à Omar Yacef, figure emblématique de la révolution algérienne pendant la guerre d'indépendance. Ce lien intertextuel et historique illustre la lecture, offrant à l'Histoire une portée plus profonde sur la mémoire coloniale et la lutte pour la liberté.

« Allons enfants de la patrie. Le jour de la gloire est arrivé » LPC.p. 210.

« Je suis usé. Je me sens d déjà vieux » 218

« la guerre va vieillir les enfant » 218.

Dans *Alphonse*, le narrateur Mohamed avait également l'air fatigué à Paris avec sa famille française. Le contexte colonial, ainsi que l'emploi récurrent de la figure de l'enfant, amènent le lecteur à croire qu'il est en train de lire un roman aux thématiques identiques aux précédents. En effet, on retrouve des thèmes récurrents tels que l'identité, l'enfance, la guerre, les parents, etc. Cette aptitude de familiarité repose notamment sur des compétences logiques, en faisant recours à l'analogie et à l'intertexte. Tadjer invite et interpelle ainsi son lecteur, qui se sert de ses compétences et de son savoir historique pour actualiser le sens du récit. Par exemple, en lisant l'extrait ci-dessous, le Lecteur Modèle peut identifier des indices qui lui permettent de distinguer la fiction du témoignage personnel de Mohamed. Toutefois, ses compétences lui permettent également de supposer que l'écrivain Tadjer s'inspire de sa propre expérience, en y laissant des marques bien définies, comme nous l'avons souligné précédemment.: « *Je suis né pas longtemps après, un 11 août, à l'Hôtel-Dieu. Mon père avait songé à nous rapatrier en Kabylie une fois la guerre terminée. Ma mère l'avait dissuadé. On avait pas de bien, rien, làbas. Si c'était pour miserer autant miserer à Paris* ».APH.p.51

Par ailleurs, en faisant une lecture approfondie des romans *Le porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut-être pas*, le Lecteur Modèle peut entrevoir que Tadjer est en train de raviver à la fois la mémoire algérienne et celle de la *Marche des Beurs de 1983*. En effet, il apostrophe son lecteur en mettant en avant certaines injustices sociales, discriminations raciales et fractures identitaires qui persistent dans la France contemporaine. À travers cette écriture engagée, Tadjer invite son lecteur Modèle à réfléchir sur la transmission de la mémoire, sur le poids du passé colonial et sur la quête

identitaire des descendants d'immigrés, transformant ainsi la lecture en un acte critique et mémoriel. Tadjer vise ainsi à apostropher activement son lecteur dans son récit en introduisant des données historiques à son écriture. Il ne se réduit pas à raconter un vécu personnel, mais implique également son texte dans une perspective plus large, où l'Histoire et la fiction se croisent pour offrir une image tragique du réel de cette époque. Son écriture dépasse ainsi le simple fait de relater certains événements pour en faire un véritable témoignage du drame quotidien.

3.1. Compétences rhétoriques : de l'humour à l'autodérision

S'agissant d'un écrivain beur vivant en France et d'un corpus d'analyse contenant des procédés spéciaux qui rapprochent l'auteur et le lecteur, et qui déploient le lien étroit entre eux, nous pouvons, à ce stade, expliquer certaines formes prises par Akli Tadjer, comme des moyens essentiels cherchant à faire passer ses messages principaux.

D'abord, nous soulignons des messages directs qui permettent aux lecteurs de les comprendre dès la première lecture : ce que nous appelons les messages dénotés. Cependant, l'auteur emploie également des messages qui déjouent le lecteur et changent son horizon d'attente.

Ce sont des messages connotés, employés par l'auteur-narrateur à des fins esthétiques, politiques voire sociales. Le message connoté, c'est le non-dit, le message passé entre les lignes. C'est ce que disent les mots implicitement, en plaçant les trois narrations dans leurs contextes spatiotemporel et historique. Autrement dit, ce sont les sens connotatifs que le lecteur découvre dans le procédé de l'humour ou de l'ironie.

L'humour joue un rôle indispensable pour mêler la réalité à la fiction. Cette stratégie fait entrevoir au lecteur que ce ne sont plus les personnages-narrateurs qui relatent les histoires, mais plutôt l'écrivain lui-même qui s'impose dans la trame narrative, notamment en soulignant la présence de l'énonciateur qui s'adresse directement à l'énonciataire, sans avoir besoin d'un pronom quelconque. En ce sens, l'énonciation peut nous informer sur l'esprit ironique de l'écrivain Akli Tadjer, qui emploie l'humour comme un outil narratif, une arme de distanciation et une forme d'autodérision face au drame collectif. Il s'agit d'un moyen moyen pour accrocher son lecteur en lui disant complètement le contraire de ce qu'il veut explicitement dire. Voilà comment Ducrot

définit cette énonciation : Ce qui fait que l'ironie est le fait de changer le sens littéral pour en donner un sens dérivé. C'est le cas dans notre corpus d'analyse, qui nous présente des messages implicites sur l'Histoire coloniale, le terrorisme, et le statut des immigrés en France. Pour ainsi dire, nous supposons que la réalité est mêlée à la fiction grâce au procédé de l'humour.

Tadger a employé des messages directs, aisément compréhensibles dès la première lecture. Ce sont des messages dénotés, permettant une transmission explicite des idées. Cependant, il emploie également des non-dits, jouant sur l'horizon d'attente du lecteur. Ces messages connotés ne se dévoilent qu'à travers une lecture analytique, enrichissant ainsi le récit d'une dimension esthétique, politique et sociale.

L'une des stratégies rhétoriques utilisées par Akli Tadger pour véhiculer ces messages connotés est l'ironie. En plaçant les romans dans leur cadre spatiotemporel et historique, Tadger intègre un double discours, où l'ironie devient un moyen critique. En effet, dans *Il était une fois peut-être pas*, l'auteur illustre parfaitement l'emploi de l'humour et de l'ironie comme procédés rhétoriques pour aborder la question de l'exil et du statut d'étranger. Il a su combiner l'Histoire et la fiction grâce à l'usage de l'humour, créant une réception intense, dans laquelle le lecteur plonge et en ressort bouleversé.

L'humour et l'ironie ont, selon Kant, une fonction thérapeutique. Étant lui-même un écrivain éloigné de son pays d'origine, Akli Tadger ne cesse de remettre en question la condition de l'étranger de manière humoristique. Le Lecteur Modèle perçoit cette mise en scène en se fondant sur ses compétences interprétatives, selon lesquelles le statut beur et immigré se transforme dans un cadre fictionnel, comme l'affirme le narrateur Mohamed dans l'extrait ci-dessous :

« Myriam m'a retrouvé dans la cuisine après avoir fait un détour par sa chambre. Elle ne comprenait pas pourquoi j'avais emménagé chez elle. J'avais raconté une histoire à dormir debout où il était question de l'hospitalité sacrée envers l'hôte étranger. Elle ne croyait pas un mot, pas une virgule de mon baratin. J'ai fini par avouer que c'était pour me sentir plus près d'elle que je m'étais exilé dans sa chambre et que, dans mes nuits sans sommeil, il m'arrivait de faire la conversation avec Blabla, Lucifer et Cruella pour évoquer l'ancien temps ». (IEPPp. 64).

Dans cet extrait, en mettant en scène un narrateur-personnage qui justifie son emménagement par l'utilisation subtile d'un discours absurde sur « l'hospitalité sacrée envers l'hôte étranger », il tente de jouer sur un double discours. L'humour, dans ce cas, fonctionne comme un couvert derrière lequel se cache une critique sociale : Mohamed tourne en dérision les attentes et les préjugés sur l'étranger en France.

Le Lecteur Modèle décode le sens connoté et comprend que le narrateur Mohamed joue avec les mots en mobilisant différentes figures de style. Par exemple, on trouve l'hyperbole, comme dans l'expression « *histoire à dormir debout* », qui renforce l'invraisemblance du récit. Il utilise également la personnification, notamment à travers la conversation avec les peluches « *Blabla, Lucifer et Cruella* », donnant ainsi une humanité à un objet inanimé, ce qui accentue l'effet de l'humour et de l'absurdité de l'extrait. L'alternance entre sens premier et sens figuré est une autre stratégie utilisée pour détourner le lecteur et lui imposer un effort d'interprétation.

Akli Tadjer peut ainsi fusionner différentes constructions stylistiques afin de troubler son lecteur, le conduire à réfléchir et, en même temps, lui arracher un sourire. L'humour devient ainsi un outil fondamental, utilisé non seulement pour adoucir l'intrigue, mais aussi pour faire passer un message critique de manière tacite. Par ailleurs, Tadjer recourt à l'humour pour dénoncer certains facteurs sociaux, notamment à travers la figure du personnage religieux Malik. Cet homme est comparé à un « *oiseau de malheur* », une métaphore connotée qui peut représenter l'image d'un fanatique religieux ou d'un terroriste, Mohamed affirme ainsi :

« *Myriam lui avait avoué qu'enfant elle se confiait à lui quand elle crevait de peur la nuit. Bla- Bla, elle l'adorait, c'était son préféré, c'était son petit Bon Dieu, à elle. Malik lui avait vivement conseillé de s'en défaire car en islam on n'adore pas les statuettes. Il n'y a qu'Allah qui soit adorable. C'est ainsi que le sort de ce pauvre Bla-Bla fut scellé. Il avait fini dans une benne à ordures en partance pour l'incinérateur de déchets ménagers. Tu es devenue folle ! Réveille-toi ! Il te manipule, je me suis égosillé Je l'ai menacé de descendre à Toulon et de la remonter par la peau des fesses si elle persistait à fréquenter cet oiseau de malheur* ». IEPP.p113.

Selon cette citation, bien que Malik évoque une règle religieuse légitime, à savoir l'interdiction d'adorer des statuettes, c'est peut-être la manière violente dont Myriam agit envers son objet qui en révèle la dérive. Sous l'emprise d'une interprétation rigide de la foi, elle détruit avec brutalité la statuette, laquelle représentait pour elle un repère affectif.

Ce geste traduit une rupture intérieure : la religion, censée apaiser, devient un instrument d'exclusion et de rejet. Tadjer dénonce ainsi la perte de sens spirituel et d'humanité qui survient lorsque la foi est vécue dans la contrainte plutôt que dans la compréhension. Le Lecteur Modèle perçoit une certaine critique tacite du radicalisme religieux à travers la destruction symbolique de la peluche Bla-Bla. L'opposition entre Malik, figure du dogmatisme religieux, et Mohamed, défenseur de la liberté, met en avant un conflit idéologique.

Le recours à l'humour et à l'ironie (par l'emploi d'hyperboles et de métaphores comme « *oiseau de malheur* ») renforce la satire du radicalisme religieux et de son influence sur l'autonomie de Myriam. L'auteur dénonce ainsi, sous une apparente légèreté, les conséquences néfastes de l'extrémisme et la manipulation des esprits.

Le Lecteur Modèle, grâce à son dynamisme et à ses compétences interprétatives et intertextuelles, comprend que ce message n'est pas fortuit. Il comprend également l'intention de l'auteur, qui, en mêlant l'humour à la critique sociale, invite à une lecture multiple et à plusieurs niveaux : une première lecture superficielle et une seconde plus profonde, où apparaît une conception critique de l'extrémisme et de ses répercussions.

Dans cette perspective, Akli Tadjer vise à atténuer les actes terroristes et le malheur collectif en opérant une mutation de registre narratif, modifiant ainsi le genre du récit. Selon le Lecteur Modèle, cette stratégie ne se réduit pas à une simple atténuation du drame ou à une ficelle narrative destinée à minimiser l'influence tragique des faits tout en créant une connivence avec le lecteur, mais elle sert également à détourner la lecture et à instaurer une distance critique. Il utilise ainsi l'humour comme un moyen d'atténuation, tandis que l'ironie devient une stratégie d'écriture majeure, permettant au lecteur de prendre du recul face aux scènes dramatiques et d'entrer en complicité avec le personnage. Comme l'affirme Escarpit, cette figure de style ironique ne se contente pas de divertir ; elle joue un rôle crucial dans la réécriture de l'Histoire, en proposant une lecture alternative des faits et des événements : « *La litote est la figure de rhétorique la mieux adaptée à l'ironie : l'atténuation de la pensée qui la caractérise conduit en effet à creuser la distance entre les paroles et l'intention* ».

De même, dans *Le Porteur de cartable* et *Alphonse*, le Lecteur Modèle est confronté à une situation où l'humour joue un rôle essentiel dans l'interprétation des faits historiques. Ces récits mettent en scène des narrateurs enfants qui, dans la trame narrative, recourent à l'humour pour dissimuler ou atténuer la dureté des réalités vécues par les immigrés et les étrangers dans la société d'accueil. Dans *Le porteur de cartable*, le narrateur Omar tourne en dérision son voisin Raphaël en le qualifiant d'« Indien » : « *Il réfléchit. Enfin, il feint. Je commence à le connaître, l'Indien.* » (LPC, p.115).

Ce terme, historiquement associé aux Indiens d'Amérique, renvoie à leur statut paradoxal : étrangers sur leur propre sol aux yeux des colonisateurs. En utilisant cet adjectif pour Raphaël, un Pied-noir rapatrié d'Algérie, Omar renverse les rôles et met en avant l'ironie : bien que Français de souche, Raphaël est perçu comme un étranger dans son propre pays.

Le Lecteur Modèle, grâce à ses compétences intertextuelles et historiques, comprend que ce jeu de langage dépasse la simple moquerie. Il révèle une réflexion plus profonde sur la place des exilés et des minorités dans la société française, en mettant en parallèle les Pieds-noirs et les immigrés issus de l'héritage colonial. L'ironie et l'humour servent alors à atténuer la lourdeur du tragique, tout en soulevant des interrogations sur l'identité, l'appartenance et le regard porté sur l'« étranger » dans l'Histoire coloniale et postcoloniale.

Omar ne se moque pas seulement de son voisin Raphaël en le surnommant « l'Indien », soulignant ainsi son statut d'étranger en France, mais il adopte également une forme d'*autodérision*. Ce procédé permet à l'écrivain Tadjer de détourner la vision du lecteur sur son propre statut d'immigré, évacuant toute victimisation et suggérant, avec habilité, que lui-même porte symboliquement ce surnom d'« *Indien* », autrement dit, celui d'un étranger dans une société qui le considère encore comme tel :

« De la grenadine tant que tu veux, mais pas de Coca Cola, parce qu'on est les Indiens des Amériques...Non, les Indiens des Français ...Enfin je ne sais plus quelle race d'indien ». LPC.p.115

« Je me fiche d'entre un Indien. Les Sanchez aussi sont des Indiens. Je sûr qu'ils boivent du Coca Cola ».LPC.p.114.

De plus, dans le roman *Alphonse* la question de l'étranger et de l'immigré est toujours fréquente. En effet, le lecteur Modèle peut comprendre que le narrateur

Mohamed-Alphonse emploie l'humour pour alléger la situation des immigrés en France, notamment celle des Mohamed, souvent mal considérés par l'Occident, et dont tout le monde se méfie. Le narrateur fait ainsi allusion aux immigrés nécessiteux et pauvres qui font tout pour gagner leur vie : *« Il est devenu tchouktchouk-nougat, Alphonse. Tchouktchouk-nougat, c'est un marchand de tapis. Dans le Nord, c'est comme ça qu'ils appellent les Mohamed qui toquent aux portes des maisons pour vendre leurs tapis et autres bricoles. »* (APH, p.60).

Le Lecteur Modèle, en se fondant sur ses compétences intertextuelles et historiques, comprend que l'usage de l'ironie et de l'humour par Tadjer vise à dénoncer et à mettre en cause une réalité sociale étroitement liée à l'immigration et aux obstacles à l'intégration en France. Le narrateur Mohamed met en avant le sort des immigrés illettrés, incapables de maîtriser la langue au point de ne pas exprimer leurs sentiments ou résoudre leurs problèmes dans un pays où ils sont perçus comme des étrangers. Ce manque langagier illustre une forme de marginalisation sociale et affective, renforcée par leur statut précaire et leur exclusion symbolique.

Dans cette optique, Mohamed-Alphonse se moque de son ami Théo, un étranger comme lui, qui éprouve des sentiments pour Juliette, la cousine de Mohamed, mais qui se trouve incapable de dévoiler la réalité de son amour en raison de son statut d'étranger. Cette anecdote humoristique, en apparence anodine, cache en réalité une critique implicite des difficultés d'intégration rencontrées par les enfants d'immigrés après la période coloniale, comme le montre l'extrait suivant :

« Un grand machin tout jeune, analphabète comme mon père, comme ma mère, ça m'avait fait rire. Le même rire beta que le sien quand je lui avais parlé des terrils » APH, p. 52.

Il me parlait de Juliette et de toute sa beauté, de ses jambes longues et fines comme des baguettes de pain parisien, de sa bouche rouge comme il avait pas beaucoup de vocabulaire, il employait des qualificatifs qui faisaient pas rêver y une bouche rouge comme des cerises, des yeux noirs comme du coke, un rire plus beau que le chant de la grenouille au printemps. Pendant qu'il continuait de me la décrire, je jetais des cailloux dans L'eau pour bien signifier que tout ce bavardage sur ma cousine ça me captivait pas des masses ». APH, p.66.

Ainsi, le Lecteur Modèle perçoit dans ce passage une dimension à la fois humoristique et critique. L'humour résulte du décalage entre les rapprochements maladroits du personnage et l'idéalisation traditionnelle de la beauté. À travers ces descriptions drôles, Akli Tadjer met en scène la difficulté d'expression des jeunes immigrés, en particulier face aux barrières linguistiques et culturelles. Quant au narrateur Mohamed, il exprime son insouciance par des gestes symboliques (*comme jeter des cailloux*), imposant ainsi une certaine distance affective. Ce passage illustre à la fois l'autodérision, la difficulté d'expression langagière et une critique sociale implicite, suggérée par les inégalités linguistiques et culturelles.

Mohamed/Alphonse recourt ensuite à l'autodérision : il se moque aussi de lui-même, notamment le jour de son anniversaire et lors du changement de son nom. D'ailleurs, le malheur est annoncé dans *L'Almanach des Postes*, ce qui désoriente l'horizon d'attente du lecteur. L'emploi de la métaphore renforce la gravité de la situation de cet enfant, devenu à la fois fou et rieurs :

« Elle l'avait invité à mon anniversaire. Plus on est de fous plus on rit. Elle avait lu cette blague à deux sous dans *L'Almanach des Postes*. Le même à qui je devais de m'appeler Alphonse. Pour ses parties génitales, qu'est-ce qu'il en pense, le toubib ? Elle n'avait pas relevé. Elle avait simplement haussé les épaules pour me signifier tout son mépris... » (p.135)

Même si le narrateur Alphonse salue la transformation de son nom et que ce changement semble lui permettre de mieux s'intégrer dans la société française, le Lecteur Modèle comprend qu'en dépit de ce baptême symbolique, il demeure perçu comme un *étranger* aux yeux des Français. L'auteur emploie, dans ce cas, l'autodérision, une caractéristique essentielle de la littérature beur, pour suggérer que cette transformation identitaire relève davantage d'une construction littéraire que d'une véritable intégration sociale.

Ainsi, ces procédés narratifs employés par l'écrivain dans *Alphonse* s'inscrivent pleinement dans les codes de la littérature beur, qui joue sur l'humour et l'ironie pour dénoncer la problématique identitaire et la marginalisation. Tadjer construit son Lecteur Modèle, qui, grâce à ses compétences intertextuelles et historiques, est capable de conférer du sens à l'œuvre et d'interpréter ces procédés au-delà du sens premier de la lecture.

Cependant, la question identitaire dépasse la fiction : elle influence également la réception des œuvres par le lectorat. En effet, *Le Porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut-être pas* ne cessent d'alimenter les débats, de susciter l'intérêt des critiques et des intellectuels, et de provoquer des réactions chez les lecteurs, tant par leur contenu que par leur style. La littérature beur, souvent engagée, interroge en profondeur les questions d'identité, d'assimilation et de marginalisation, des thématiques qui trouvent un écho puissant dans le contexte postcolonial.

4. Réception journalistique : entre regard critique et reflet social

Dans ce qui suit, nous allons mettre en lumière certaines critiques sur les œuvres d'Akli Tadjer, qui se font généralement au niveau du fond et de la forme, et qui constituent ce que Hans Robert Jauss nomme « écart esthétique » : « Jauss affirme que *L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne* »¹⁷⁹.

Sur le plan thématique, les journalistes soulignent les sujets les plus remarquables du *Porteur de cartable*. La dimension historique, l'un des thèmes les plus cités par la presse, porte sur l'attention d'Omar à la représentation des événements historiques, à savoir la guerre d'Algérie et le destin des beurs en France. Ensuite, la problématique identitaire constitue un deuxième élément thématique omniprésent dans la critique journalistique. Éric Busson la décrit de la manière suivante :

« Les romans d'Akli Tadjer sont drôles et émouvants. Ils racontent la difficulté d'être soi dans un monde où la différence est suspecte : *Le Porteur de cartable* raconte la fin de la guerre d'Algérie vue de France et racontée par un petit garçon ; *Alphonse*, c'est Mohamed, rebaptisé par sa tante, honteuse de ses origines »¹⁸⁰

¹⁷⁹ Hans Robert Jauss. Pour une esthétique de la réception. Op. cit. 76.

¹⁸⁰ Roland Houdaille, Sud-Ouest, *Les Rencontres littéraires présentées ce soir*, publiée le 05/12/2019 [en ligne], disponible sur :

<https://www.sudouest.fr/gers/nogaro/les-rencontres-litteraires-presentees-ce-soir-4756418.php>.

Dans la littérature beur, l'horizon d'attente demeure déterminé selon les critères suivants : la référence à des modèles maghrébins et les qualités esthétiques. En analysant la réception journalistique de l'œuvre tadjérienne, on s'aperçoit que, contrairement aux autres romans des écrivains beurs tels qu'Azouz Begag et Mehdi Charef, les commentaires pour les récits d'Akli Tadjer, dans les articles journalistiques et les quotidiens, se font de manière brève et résumée, en abordant les thèmes de l'histoire, de la mémoire, de l'identité et des récits de vie.

La réception journalistique de ces romans est davantage de nature informative et critique. Certaines critiques estiment que l'auteur puise dans sa propre vie pour raconter l'histoire de ses personnages, avec des appréciations généralement positives. De ce point de vue, on s'aperçoit que l'œuvre de Tadjer est le miroir d'une réalité sociale et culturelle. Dans un article publié dans le journal. Dans un article écrit au journal « El watan » on écrit que : « *Tadjer, en habile narrateur, n'hésite pas à piocher, si besoin est, dans sa propre vie pour dénicher ou inventer des personnages qu'il va animer au gré du cheminement de ses récits, dont certains passages ou chapitres sont livrés comme des contes* »¹⁸¹. Ce journaliste insiste sur le style utilisé par Tadjer, qui est généralement issu de la banlieue française. Il souligne que Tadjer incarne la population immigrée et doit son langage à sa vie à Paris. Il affirme également que son style est représentatif de l'univers des jeunes Maghrébins vivant dans les banlieues françaises.

*« Le jargon argotique ne lui est pas étranger : « Il fait swinguer les phrases et les mots d'argot », fait-il dire lui-même à l'un de ses personnages. Alors il en use et en abuse sans vergogne. Ainsi les emprunts qu'il se permet de prélever à pleine louche dans la sauce langagière populaire, qu'il doit à sa vie dans la banlieue pauvre de Paris, viennent donner encore plus de saveur à une lecture qu'on déguste comme un bon millésime »*¹⁸².

Pour ainsi dire, l'identité, la thématique ainsi que le style employé par l'auteur sont des facteurs incontournables dans la réception de l'œuvre d'Akli Tadjer. Ce faisant, ces procédés d'écriture semblent influencer l'horizon d'attente des lecteurs. Dans un premier temps, ils peuvent décevoir le lecteur attaché à la langue canonique ; ensuite,

¹⁸¹ Entretien avec Tadjer « Elwatan » 27-10-2010 , [En ligne] : disponible sur : <https://www.djazairess.com/fr/elwatan/1337049>,

¹⁸² Ibid.

L'œuvre peut faire l'objet de certaines critiques, voire être rejetée, entraînant ainsi l'exclusion de l'écrivain. La portée de ce langage étant réduite à une simple expression du malaise identitaire, certains critiques tendent à occulter sa richesse littéraire et sa dimension esthétique. Car, au-delà du discours sur l'identité, l'œuvre de Tadjer interroge également les frontières brouillées entre réalité et fiction, et s'inscrit ainsi dans une dimension plus large sur l'Histoire coloniale et ses répercussions contemporaines sur la mémoire collective et la mémoire individuelle en France.

4.1. Une réception critique controversée

L'œuvre littéraire est, par définition, un écrit dérangeant : elle bouleverse l'univers traditionnel du lecteur et rompt avec ses attentes familières. Une nouvelle œuvre apparaît souvent comme étrangère ou complexe ; elle suscite le plaisir précisément , car elle parvient à créer un *écart* avec les textes du passé. H. R. Jauss affirme à propos de l'écart esthétique : On appelle « *écart esthétique* » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « *changement d'horizon* » en s'opposant aux expériences familières et en faisant que d'autres expériences, évoquées pour la première fois, atteignent la conscience.

Le Porteur de cartable est un roman qui a fait couler beaucoup d'encre. Akli Tadjer, bien qu'écrivain d'origine étrangère, est né en France et écrit en français. Cela n'a pourtant pas empêché certaines critiques virulentes, notamment de la part de lycéens de classes terminales, qui estiment que l'écrivain n'est pas véritablement français. Selon eux, *Le Porteur de cartable* transgresse les normes langagières et surprend le lecteur français, car il aborde la guerre d'Algérie et le conflit franco-algérien. De plus, l'œuvre introduit des termes arabes et des personnages algériens, tels que « Messaoud », ce qui renforce sa singularité et, pour certains, son altérité.

« L'auteur n'est pas Français (j'aimerais qu'ils écrivent le français comme [lui]...), l'histoire ne concerne pas la France (ils ne savaient pas que l'Algérie avait été française) et il y a du vocabulaire en arabe... Un élève a refusé de lire pour ne pas prononcer le nom 'Messaoud'. J'ai dû l'exclure », raconte la

*professeure dans un message à l'auteur »*¹⁸³.

Tadger lui-même témoigne de la réception critique du *Porteur de cartable* par des lycéens, mettant ainsi en lumière l'écart entre l'idée de l'écrivain et la vision de ses lecteurs. À travers Ce roman, l'auteur vise à réconcilier les mémoires, à déconstruire les préjugés racistes hérités du passé colonial et à interroger les idéologies qui excluent l'étranger. Pourtant, cette démarche esthétique se heurte à un rejet violent : l'enseignante de français informe Tadger par e-mail que ses élèves refusent de lire son roman *Le porteur de cartable*, le considérant comme étranger à des préjugés racistes hérités du passé colonial et la difficulté à interroger les idéologies qui excluent l'étranger. Pourtant, cette démarche esthétique se heurte à un rejet violent : l'enseignante de français informe Tadger par e-mail que ses élèves refusent de lire son roman *Le Porteur de cartable*, le jugeant étranger à leur référentiel culturel leur référentiel culturel. Cette réception négative illustre parfaitement l'« écart esthétique » dont parle Hans Robert Jauss : *Le Porteur de cartable* bouleverse l'horizon d'attente des lycéens en leur proposant une vision différente de l'histoire algérienne. Même s'il s'agit d'une fiction, le récit confronte une vérité sociale encore vive, où la question identitaire et l'altérité demeurent sensibles : « *choqué, blessé et rendu furieux* ».

Lors de sa visite en classe, il essaye de susciter une prise de conscience en apostrophant les élèves : « *Qui n'est pas raciste ?* ». Le silence qui suit témoigne de la difficulté à accepter ces thématiques frontalement. Plutôt que de se contester clairement à leur refus, il profite de cet affrontement en la transformant en une leçon sur le racisme et l'altérité, amenant ainsi son lecteur modèle celui qui, selon Eco, sait déchiffrer le non-dit d'un texte, à s'interroger sur sa propre position.

« *Je n'écris pas pour passer le temps ou briller en société, j'écris parce que je porte en moi des soleils tourmentés, des bruits de guerre et des feux mal éteints. J'écris sur la quête d'identité, la quête de l'Autre pour rapprocher nos contraires avec l'espoir qu'il en restera une trace* »¹⁸⁴.

¹⁸³ Karim Yahiaoui, *L'écrivain franco-algérien Akli Tadger face aux lycéens refusant de lire sa prose*, « France 24 » 16-11-2018, [En ligne] : disponible sur : <https://www.france24.com/fr/20181116-france-ecrivain-franco-algerien-akli-tadger-lyceens-refus-lire-roman-porteur-cartable>.

¹⁸⁴ AKLI Tadger., Entretien réalisé pour l'émission « "Qui n'est pas raciste, ici ?" », TV5 Monde, le 10 Aout 2019.

Face à cette réception conflictuelle, Akli Tadjer réagit en écrivant *Qui n'est pas raciste ?* un « contre-roman » qui prolonge le débat amorcé par *Le Porteur de cartable*. Ce titre, reprenant la question provocatrice adressée aux lycéens, devient un instrument permettant d'inscrire la réception du premier roman dans un nouvel espace de réflexion littéraire. Ainsi, à travers cette mise en abyme entre fiction et réalité, l'écrivain plonge son lecteur modèle dans une discussion sur la réception de l'œuvre littéraire et sur le rôle de la littérature dans le changement des consciences. De ce fait, le personnage de Messaoud, la guerre d'Algérie et les événements historiques évoqués dans *Le porteur de cartable* sont perçus comme étrangers par le lecteur français. Cela provoque, en quelque sorte, des réactions brutales de la part de certains lecteurs, révélant la fragilité du dialogue entre mémoire coloniale et identité contemporaine.

Ainsi, le personnage de Messaoud, la guerre d'Algérie et les faits historiques mentionnés dans l'œuvre sont perçus comme extérieurs à l'expérience du lecteur français, provoquant parfois un rejet violent. Akli Tadjer se trouve dès lors symboliquement exclu par ce lectorat, son altérité devenant un élément dérangent qui influe sur la réception de son œuvre. Cette différence, au lieu d'être perçue comme une richesse, semble troubler les attentes d'un public peu disposé à accueillir un discours sur l'histoire coloniale et les identités multiples. Bien que l'œuvre d'Akli Tadjer n'ait pas encore bénéficié d'une reconnaissance médiatique importante, certaines critiques lui accordent néanmoins une appréciation positive, notamment en ce qui concerne sa portée sociale et historique. Dans le journal *El Watan*, Ahmed Ancer écrit à propos de *Il était une fois, peut-être pas*, soulignant ainsi son inscription dans une réalité marquée par les conflits postcoloniaux et les tensions identitaires. Il déclare ainsi :

« Ce roman restera une des œuvres parmi les plus remarquables récits d'Akli Tadjer. ... Le roman est conçu comme un creuset où s'entrechoquent des vies, fleurissent des amours, naissent des passions et/ou s'éteignent des cruautés et de vieilles haines. Toutes ces rencontres, ces convergences ou déchirements sont imposés de manière inexorable par le destin qui a réuni la France et l'Algérie à partir de 1830 ».

Le roman *Il était une fois peut être pas* a provoqué un véritable intérêt critique, captivant l'attention de plusieurs journalistes et intellectuels. Sa dimension subversive,

qui repose sur l'articulation entre réalité et fiction, a notamment été approuvée par la critique. En mettant en avant les conflits identitaires et les enjeux postcoloniaux, Tadjer déconstruit les récits dominants et tente de reconstruire l'Histoire à travers une perception beur. Son style de discours accentue cette démarche, séduisant ainsi les lecteurs et soulevant des questionnements profonds sur l'identité et la mémoire. Pour Clément Solym, Journaliste ActuaLitté média et high-tech écrit à ce propos :

*« à mon sens, c'est bien cela la réussite de ce livre. Avoir fait une fiction d'une histoire potentiellement vraie, réelle et tellement quotidienne. Où frappent à la porte toutes les vicissitudes de la vie : les « quelques joies » et tous ces « inoubliables chagrins » qu'évoquait Pagnol, en racontant cette marche silencieuse vers le cimetière où l'on conduisait sa mère ».*¹⁸⁵

Le journaliste Clément ajoute que l'écrivain Akli Tadjer parvient avec son écriture de parsemer dans son roman des emprunts à tous les registres et l'inscrire dans l'inconscient collectif. C'est ce qui fait la réussite de l'œuvre, c'est plonger le lecteur dans son quotidien :

« Avec beaucoup d'humour, il sait jouer avec des emprunts à tous les registres du quotidien qu'il insère dans le remue-ménages de Mohamed. C'est une entrée en force de la vie de tous les jours dans les interstices du livre : de Brassens et ses « Banques Publiques » à Peter Falk et son « Inspecteur Colombo », quelques images profondément ancrées dans l'inconscient collectif ponctuent les pages ».

Dans le journal français intitulé, *Canard enchaîné*, le journaliste et écrivain français André Rollin estime que l'écrivain Akli Tadjer a bien choisi le genre des contes et légendes afin d'imbriquer la réalité à la fiction, le retour à la Grande Histoire n'est qu'un prétexte pour mêler l'Algérie à l'histoire des siens : *« Akli Tadjer a la très belle idée de se servir de ses contes et légendes - ses histoires - pour remonter dans le temps et nous dire son Algérie, complètement imbriquée à l'histoire des siens. »*¹⁸⁶. D'autres critiquent estiment que l'écrivain se plonge dans la politique dans ses contes et ses légendes afin retracer le destin des protagonistes *haut en couleur*, hommes et femmes mixtes vivant en harmonie loin de tous les préjugés et les clichés racistes. C'est à dire que l'écrivain Akli Tadjer a instrumentalisé les notations de couleurs dans le cadre d'un projet « littéraire ».

¹⁸⁵ Clément Solym, *Univers du livre, Actualité, Il était une fois peut-être pas, Akli Tadjer*, 10.08.2009 [en ligne] disponible sur : <https://actualitte.com/article/42301/chroniques/il-etait-une-fois-peut-etre-pas-akli-tadjer>.

¹⁸⁶ ANDRÉ Rollin, (*Sur "Il était une fois peut-être pas" d'Akli Tadjer*), Le Canard enchaîné, 10 septembre, 2008.p.6.

Le figaro littéraire dans sa critique affirme que « *Son talent : pulvériser le politiquement correct avec des personnages hauts en couleur très éloignés des clichés.* ».¹⁸⁷ Leurs critiques se fondent sur des lectures approfondies de l'œuvre *Il était une fois peut être pas*. Quant à Claire Julliard, journaliste littéraire et écrivaine, écrit dans *L'Obs*, que dans cette œuvre « *On retrouve avec bonheur l'humour tendre et l'humanité d'Akli Tadjer* »¹⁸⁸.

4.2. La littérature beur à l'épreuve de la critique universitaire : entre mise à l'écart et légitimation

L'institution universitaire occupe un rôle fondamental dans la réception des œuvres littéraires. La littérature francophone, et plus particulièrement la littérature *beur*, a fait l'objet de nombreuses lectures et relectures critiques. Cependant, les études universitaires consacrées aux littératures de l'immigration demeurent limitées, ce qui conduit bien souvent à marginaliser ou à exclure cette production.

Les romans des écrivains francophones et *beurs* font l'objet d'examens critiques dans de nombreux colloques, revues et articles scientifiques. Ces études contribuent progressivement à leur reconnaissance, en soulignant leur richesse thématique et leur dynamisme créatif. Pourtant, la marginalisation persistante de cette littérature par certains récepteurs universitaires sous prétexte de son altérité freine son intégration dans le champ littéraire. Bien qu'elle occupe une place de plus en plus visible dans l'édition et la recherche, la littérature *beur* demeure souvent perçue comme une littérature étrangère ou minoritaire, encore privée de la reconnaissance institutionnelle qu'elle mérite.

La critique universitaire de ces récits repose essentiellement sur des enjeux spécifiques liés aux stratégies institutionnelles et aux critères esthétiques dominants. L'analyse de leur style, de leur genre et de leur réception contribue non seulement à la compréhension de leurs particularités, mais aussi à l'identification des mécanismes de leur classification et de leur légitimation.

Selon Hans Robert Jauss, toute œuvre littéraire instaure un *écart esthétique* avec l'horizon d'attente du lecteur. Dans le cas de la littérature *beur*, cet écart est presque

¹⁸⁷ Lisez.com: Accueil,[En ligne] disponible sur : <https://www.lisez.com/livres/il-etait-une-fois-peut-etre-pas/9782266189934>

¹⁸⁸ Ibid.

double : d'une part, ces récits transgressent les normes littéraires dominantes en mêlant oralité, humour et emprunts linguistiques ; d'autre part, ils bouleversent les représentations traditionnelles de l'identité française et de l'Histoire coloniale, ce qui peut déranger ou déstabiliser une partie du lectorat universitaire.

Les écrivains francophones abordent des thématiques souvent liées à l'immigration, à l'identité et à la condition des enfants d'immigrés vivant dans les quartiers défavorisés ou les banlieues françaises. Pourtant, une partie de la critique universitaire refuse encore d'attribuer à ces textes un véritable statut littéraire, les reléguant au rang de paralittérature. Cette attitude repose sur une conception normative du littéraire, réticente à reconnaître comme œuvre d'art des romans qui articule la réalité et la fiction.

Le Lecteur modèle, tel que le définit Umberto Eco, joue ici un rôle fondamental : les auteurs de ces récits s'adressent à un lecteur capable de décrypter les jeux d'intertextualité et de contextualiser les références historiques et sociales mobilisées par l'écrivain. Comme l'affirme Charles Bonn : « *Cet amalgame avec une production qualifiée dès le départ de non-littéraire... l'espace de l'immigration n'est pas encore perçu comme un espace de littérature.* ».

Cette remarque met en lumière une critique universitaire qui tend encore à marginaliser certains romans francophones, les empêchant d'accéder à une reconnaissance institutionnelle légitime. Toutefois, la réception de ces œuvres évolue, notamment grâce à l'intérêt croissant pour les études postcoloniales et les questions identitaires, ouvrant la voie à une relecture plus inclusive du champ littéraire français.

Dans mon étude, j'ai renforcé cette réflexion en insérant la notion d'*écart esthétique* de Hans Robert Jauss, qui justifie pourquoi ces œuvres dérangent le lecteur traditionnel, ainsi que celle du *Lecteur modèle* d'Umberto Eco, qui montre que ces textes exigent un lecteur averti pour être pleinement compris. Dès lors, la tension entre réalité et fiction est également mise en lumière, en particulier dans la critique universitaire, qui tend à reléguer ces romans en les assimilant à de simples témoignages plutôt qu'à de véritables créations littéraires. Selon Alec Hargreaves, cette littérature est d'ordre historique. La violence et le traumatisme national liés à la guerre d'Algérie continuent d'empêcher l'acceptation

pleine et entière des jeunes Beurs comme Français. Il évoque une forme de protectionnisme culturel de la part de l'État, motivé par la peur du communautarisme ethnique, ce qui engendre une résistance face aux manifestations culturelles issues des minorités (Hargreaves, 1997, p. 174-175). Dans son article intitulé « *Le Paris maghrébin, une capitale littéraire invisible ?* », Crystel

Pinçonat affirme que *Le Porteur de cartable* d'Akli Tadjer est, à ma connaissance, l'un des seuls textes qui rend compte d'un Paris maghrébin. »

Parmi les travaux universitaires consacrés à l'auteur, il convient de mentionner plusieurs études importantes : « Representations of Child Migrants in Akli Tadjer's *Le Porteur de cartable* », de F. Barclay, publié dans *Figures of the Migrant* (2021), qui analyse la représentation de l'enfance migrante dans le roman. « La croisée des genres dans les romans : *Il était une fois peut-être pas* d'Akli Tadjer, *Il était une fois, l'Algérie* de Nabile Farès et *Le cartable bleu* de Leïla Aslaoui Hemmadi », étude comparée des formes narratives et identitaires. « Ni Français, ni Arabe : Literature, Exile and Identity in Beur Fiction in France », qui s'interroge sur la tension entre appartenance et altérité dans la littérature *beur*.

Alec G. Hargreaves, dans *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*, explore les enjeux identitaires et mémoriels au cœur de cette écriture issue de l'immigration. Il convient également de noter que, bien que les études issues du monde francophone soient nombreuses, les critiques universitaires spécifiquement consacrées aux romans d'Akli Tadjer demeurent relativement limitées. Charles Bonn et Azouz Begag se sont particulièrement intéressés à la littérature *beur* et l'ont analysée à travers plusieurs articles et essais. Figure emblématique de ce courant, Azouz Begag consacre notamment un chapitre entier de son ouvrage *Écarts d'identité* intitulé « Azouz Begag et Abdellatif Chaouite » aux souffrances et à l'intégration des jeunes immigrés ou *beurs* en France.

Dans un article consacré à la littérature de l'immigration, intitulé « Les écrivains issus de l'immigration face à la guerre d'Algérie : quelle mémoire pour quelles victimes ? », Crystel Pinçonat, professeure de littérature générale et comparée à

l'Université d'Aix-Marseille, propose une étude intéressante des deux récits *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag et *Le Porteur de cartable* Tadjer. Selon elle, ces deux œuvres s'inscrivent dans la grande tradition des récits d'enfance que l'école républicaine n'a cessé de promouvoir depuis la promulgation des lois Jules Ferry dans les années 1880. part le lecteur pouvait s['y] retrouver comme devant un miroir, mais surtout il pouvait découvrir l'autre qu'il ignorait socialement [ou historiquement]189.

*« En lisant Le Gone ou Le Porteur de cartable, les jeunes lecteurs découvrent certes des moments importants de l'histoire française longtemps non consignés dans les livres d'histoire — et une partie des enfants peut même y lire la reconnaissance d'un moment de l'histoire de sa propre communauté. Mais la mémoire qui s'y édifie est consensuelle, elle estompe les blessures de chacun, les aplanit pour prôner la fraternité. Le but n'est certes pas négligeable, cependant il devient suspect quand d'autres mémoires sont quasiment ignorées, comme mises au rebut »*¹⁹⁰.

Il ajoute :

« en 2002, soit quinze ans environ après Le Gone, Akli Tadjer s'infiltre précisément dans la brèche laissée inexplorée par Azouz Begag, tout en conservant cependant un même parti pris idéologique. Contre une quelconque victimisation des uns par les autres, ces deux romanciers prônent la victoire de la fraternité, en mettant en scène deux figures qu'ils construisent comme complémentaires : celle du fils d'immigré et celle du rapatrié d'Algérie ».¹⁹¹

Ainsi, les trois romans d'Akli Tadjer *Le Porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois, peut-être pas* s'inscrivent dans une perspective où la fiction atténue la dureté du réel raconté par les narrateurs, tout en questionnant la réception du *lecteur modèle*. À travers ses personnages Mohamed, Omar et Alphonse Tadjer met en œuvre une stratégie d'hybridation identitaire, cherchant à briser les frontières entre les altérités (dominant/dominé) et à créer l'illusion d'une réconciliation possible.

Cependant, cette démarche s'accompagne d'un *écart esthétique*, au sens défini par Hans Robert Jauss, dans la mesure où ses romans entrent en tension avec l'horizon d'attente du lectorat, souvent ancré dans une vision figée du contexte socio-historique et identitaire. Akli Tadjer s'inscrit ainsi dans une stratégie d'hybridation identitaire, visant à effacer les frontières existantes entre le dominant et le dominé. En se plaçant à la croisée

¹⁸⁹ Note de lecture

¹⁹⁰ Crystel Pinçonat, « *Les écrivains issus de l'immigration face à la guerre d'Algérie : quelle mémoire pour quelles victimes ?* », disponible sur : <https://journals.openedition.org/amnis/938?lang=es>

¹⁹¹ Ibid.

de plusieurs cultures et mémoires, il propose une littérature de la réconciliation, où la pluralité identitaire devient non pas une fracture, mais un espace de dialogue et de reconnaissance mutuelle.

Tirillés entre deux mondes « ni algériens ni français », les personnages d'Akli Tadjer ne trouvent aucune appartenance socioculturelle stable dans leur environnement. Ce malaise identitaire inscrit les romans de Tadjer dans une dynamique de décalage entre deux sociétés différentes. Cette réception universitaire s'accompagne nécessairement d'une réception éditoriale, permettant au grand public de découvrir certains récits produits par Akli Tadjer. À travers eux, il montre le phénomène de l'immigration en France, les thématiques qui en découlent et le contexte sociopolitique qui les sous-tend.

Déchirés entre deux univers, les personnages tadjériens représentent une identité fragile et fragmentée, oscillant entre deux cultures sans jamais s'y fondre totalement. Ce conflit nourrit une écriture de l'entre-deux, marquée par la nostalgie, l'exil intérieur et la quête de reconnaissance. La réception médiatique de ces romans ouvre ainsi la voie à leur reconnaissance éditoriale, rendant visibles les voix issues de l'immigration maghrébine et leur contribution à la littérature française contemporaine.

4.3. De l'écriture à la réception éditoriale.

Contrairement à la critique journalistique, qui met en avant les dimensions thématiques et sociales des récits, la reconnaissance éditoriale constitue un processus complexe, souvent traversé par des tensions liées aux canons littéraires dominants. La littérature *beur*, longtemps reléguée aux marges du champ éditorial, oscille entre invisibilisation et légitimation au sein de la scène littéraire française.

Toute réflexion sur la réception des romans *beurs* suppose une étude approfondie de leur parcours éditorial, car le choix d'une maison d'édition influence fortement la diffusion d'un ouvrage et la carrière de l'écrivain. Le paysage éditorial, en tant qu'instance de légitimation, joue un rôle déterminant dans la reconnaissance ou la marginalisation d'un auteur. Bien que les auteurs *beurs* écrivent en français, leur réception critique demeure ambiguë. Comme l'affirme l'écrivain Y.B.

En effet, l'espace éditorial joue un rôle déterminant dans le succès ou l'échec d'une œuvre littéraire. L'immigration contemporaine et la vie sociale des jeunes *beurs* suscitent

une attente particulière chez le lectorat, une attente souvent conditionnée par le contexte sociopolitique. De nombreux éditeurs privilégient ainsi les œuvres qui témoignent de la condition actuelle des immigrés, animés par le désir de donner voix à leurs souffrances et de montrer certaines vérités historiques et contemporaines, en articulant la réalité à la fiction.

Même si ces auteurs écrivent en français, la réception de leurs récits demeure problématique. Comme le souligne l'écrivain Y. B., ces « *intrangers* » à la fois *intérieurs* et *étrangers* sont difficiles à classer sans risquer de les stigmatiser. Leur production reste perçue comme une littérature à part, confinée à une sphère identitaire. C'est notamment le cas de l'œuvre d'Akli Tadjer, qui met en lumière les fractures de l'histoire coloniale et les réalités de l'Algérie contemporaine. Son écriture, à la croisée du témoignage et de la fiction, a retenu l'attention de plusieurs éditeurs, tant français qu'algériens. À ce propos, le journaliste et critique littéraire Bernard Pivot lui a un jour lancé : « *Bon, écrire, c'est une chose, mais se faire éditer... Comment avez-vous réussi à vous faire éditer ? Évidemment, votre livre a des qualités, mais enfin...* ». ¹⁹²

Tadjer compte parmi les auteurs *beurs* qui ont su retracer les réalités historiques et les drames de l'Algérie contemporaine, suscitant l'admiration de certains éditeurs. Cependant, issu d'un milieu modeste, fils de parents pauvres et analphabètes, il n'a pas bénéficié des mêmes opportunités que d'autres écrivains de sa génération. Ses origines sociales ont inévitablement influencé son parcours, sa plume et la réception éditoriale de son œuvre.

Les éditeurs français, en effet, procèdent souvent à une sélection rigoureuse, fondée sur une hiérarchie implicite qui tend à qualifier la littérature *beur* de « littérature mineure ». À ce sujet, le chercheur Alec G. Hargreaves, spécialiste reconnu de la littérature *beur*, affirme :

« Ils tendaient à faire croire qu'un travail réellement littéraire ne pouvait être produit par des gens venant de milieux peu lettrés. L'immense majorité des parents des écrivains dont nous parlons étaient illettrés et donc on a présumé que leurs enfants ne pouvaient qu'être mal scolarisés et avoir une pauvre maîtrise de tout ce

¹⁹² Bernard Pivot, note de lecture

*qui les avait précédés dans la littérature française. Certains romans du corpus de la littérature “beur” ont même été jugés comme médiocres. ».*¹⁹³

De ce point de vue, l'écrivain *beur* développe une réflexion éditoriale centrée sur la création de nouvelles représentations sociales, souvent considérées comme marginales ou insignifiantes dans le cadre de la littérature française traditionnelle. Cette démarche vise à éviter les stéréotypes et s'inscrit dans une volonté d'engagement contre la stigmatisation et la discrimination.

Marquée par les tensions entre conflits identitaires et exigences des normes littéraires, l'œuvre d'Akli Tadjer se distingue par sa volonté à déconstruire les clichés tout en s'affirmant dans le champ littéraire français. Akli Tadjer ne se contente pas de raconter sa propre vie ni celle de ses personnages Alphonse, Omar et Mohamed, mais revendique également une place légitime dans l'histoire littéraire et culturelle. À travers ses récits, il invite à une relecture critique du passé colonial et de ses répercussions sur les générations postérieures.

Dans cette optique, la maison d'édition joue un rôle fondamental, en tant que médiateur entre l'auteur et le lecteur. Si la critique littéraire oriente le public et évalue la valeur artistique d'une œuvre, l'éditeur, quant à lui, intervient comme instance de validation et de diffusion, influençant directement la réception de celle-ci. Or, le paysage éditorial français tend à privilégier les œuvres qui répondent aux attentes du grand public et aux canons narratifs dominants. Ce choix favorise particulièrement les récits perçus comme des témoignages sur l'immigration, mettant l'accent sur l'identité, la marginalisation et la souffrance, au détriment d'approches plus complexes ou novatrices.

Dans ce contexte, le lecteur modèle, tel que défini par *Umberto Eco*, occupe une place essentielle dans la reconnaissance des romans d'Akli Tadjer. La littérature *beur*, en articulant Histoire et fiction, s'adresse à un lecteur capable de comprendre les écarts esthétiques, linguistiques et culturels qu'elle met en jeu. Les romans *Alphonse*, *Le porteur de cartable* et *Il était une fois peut-être pas* ciblent ainsi un public actif, capable de dépasser la lecture passive et à remettre en question les récits dominants sur l'immigration, la crise identitaire et le postcolonialisme en France. Cependant, cette

¹⁹³ Cité par Faïza ZEROUALA, « Littérature beur » : écrire pour conjurer le devoir de discrétion, Édition du soir, 20 juillet 2022.

perspective éditoriale tend également à reléguer la littérature beur au rang de simple témoignage, négligeant sa véritable dimension esthétique et son apport à la redéfinition du roman contemporain français.

À son tour, Akli Tadjer s'aperçoit que la réussite d'une œuvre littéraire dépend avant tout de son contenu. Il met de côté les considérations liées à l'identité ou au milieu social, estimant que ces éléments influencent la réception de l'œuvre par les lecteurs, souvent enclins à adopter une vision subjective et réductrice. Il affirme ainsi : « *Quand je lis un livre, ça dépasse tous les clivages. Quand c'est réussi, c'est universel donc. Sinon, on tombe dans le ghetto. Je n'aime pas parce que c'est algérien. Je ne sais pas segmenter. Bien qu'il faille bien situer les gens, le contenu d'un roman doit être universel.* »¹⁹⁴

En lisant l'œuvre d'Akli Tadjer, le *Lecteur modèle* est confronté à une écriture nourrie de souvenirs d'enfance et d'anecdotes autobiographiques, révélant une hybridité et une dualité culturelle issues de l'appartenance de l'auteur à deux univers contradictoires. Son style, à la fois simple et profond, mêle émotion, humour et réflexion identitaire. Contrairement à la littérature classique, l'écriture de Tadjer embrasse les mémoires de guerre, la pauvreté et la misère sociale, tout en donnant la voix à ceux qui en sont souvent exclus.

Cet écart esthétique, au sens de Hans Robert Jauss, modifie profondément l'*horizon d'attente* du lecteur. Face à cette rupture avec les normes traditionnelles, certaines critiques ont tendance à qualifier cette production de *littérature mineure*, la réduisant à un simple témoignage social. Pourtant, comme le rappelle l'historienne Naïma :

« *Cette fraîcheur dans la réception s'explique aussi par l'apport de ces auteurs. Ils offrent « une écriture qui plante sa plume dans les bas-fonds. On est dans un style hybride. Personne n'est prêt à voir les enfants illégitimes de la France investir la langue française et l'habiter comme des enfants d'ouvriers. On leur reproche de ne pas faire de la littérature, on dit que c'est des écrits de témoignages, que c'est mal écrit, qu'il y a des fautes d'orthographe...* »¹⁹⁵

¹⁹⁴ O. HIND, *AKLI TADJER AU DIWANE LITTÉRAIRE DE L'AARC "On n'écrit pas par hasard..."*, « L'Expression », 05.12.2021, [En ligne] : disponible sur : <https://www.lexpression.dz/culture/on-necrit-pas-par-hasard-171122>

¹⁹⁵ Naïma YAHIA, « Littérature beur » : écrire pour conjurer le devoir de discrétion, Mediapart, Faïza Zerouala 20 juillet 2022. [...] disponible sur : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/200722/litterature-beur-ecire-pour-conjurer-le-devoir-de-discretion>.

Cependant, malgré les bouleversements politiques et économiques de la dernière décennie, les œuvres des écrivains *beurs* ont connu un nouvel essor, profitant de la résonance des drames contemporains, de l'histoire de leurs pays d'origine et des problématiques sociales et politiques actuelles.

L'œuvre d'Akli Tadjer, bien qu'elle ne soit pas systématiquement mise en avant sur la scène éditoriale, trouve néanmoins un écho important auprès des éditeurs français. Ces derniers, désireux de promouvoir auprès du lectorat hexagonal certains faits sociaux et historiques liés à l'autre rive de la Méditerranée, ont vu en Tadjer une voix authentique et nécessaire.

En relatant l'histoire de son peuple tout en conservant une portée universelle, l'auteur attire l'attention d'éditeurs soucieux de diversifier le paysage littéraire. Ainsi, la publication des œuvres d'Akli Tadjer s'effectue à travers de grandes maisons d'édition françaises, notamment JC Lattès et Pocket, qui publient aussi bien des fictions que des ouvrages de non-fiction. Ce choix éditorial renforce la visibilité de son œuvre et contribue à son intégration dans le champ littéraire français.

Il convient de souligner que le roman *Il était une fois peut-être pas* a bénéficié d'une large diffusion dans plusieurs maisons d'édition étrangères reconnues dans le monde de l'édition. Pour sa première parution, le roman a été publié par JC Lattès, au format broché et Kindle, le 20 août 2008. Le choix d'une maison d'édition de renom témoigne de la volonté d'Akli Tadjer de faire publier son œuvre sans contrainte ni censure, tout en assurant une diffusion de qualité. Cette publication dans une maison à forte notoriété constitue également une garantie de visibilité et de reconnaissance auprès du public. Le roman a ensuite été réédité au format poche par les éditions Pocket, le 3 mars 2011. Cette réédition a grandement contribué au succès de l'œuvre, le format poche étant devenu un pilier du marché éditorial. Comme le souligne la journaliste du *Figaro*, Chloé Woitier, « *certaines romans ont amplifié leur succès grâce à leur édition en poche* ». De même, Henri

Filipacchi, fondateur du *Livre de Poche* chez Hachette, affirmait : « *On ne peut pas vivre sans un livre dans sa poch* ».

Ce format de poche, publié par Pocket, permet à un public plus large d'accéder à l'œuvre d'Akli Tadjer. Il devient ainsi un symbole d'accueil, de diffusion et de réussite, consolidant la place de l'écrivain parmi les voix contemporaines majeures issues de l'immigration maghrébine dans le paysage littéraire français. Comme le souligne Gérard Genette, « *l'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration* ». À ce titre, les romans d'Akli Tadjer ont sans aucun doute rencontré un succès notable sur le marché du livre, témoignant d'un intérêt croissant pour une écriture à la fois sociale, poétique et profondément humaine.

Il convient également de signaler que le paysage éditorial algérien participe, lui aussi, à la promotion des œuvres d'Akli Tadjer, notamment avec le roman *Il était une fois peut-être pas*. Dans le but de toucher un public plus large et de donner une visibilité à une littérature souvent qualifiée de « *mineure* » ou de « *dérangante* » par certains éditeurs français, Tadjer s'est tourné vers les éditions algériennes APIC. Cette maison d'édition est reconnue pour accueillir des auteurs dont les écrits questionnent les normes et provoquent le débat. Elle revendique d'ailleurs son positionnement engagé :

« *Les éditions qui tombent à-pic, nous avons souvent travaillé avec des auteurs qui sont tombés à-pic ; Apic, ça pique ! avec des textes qui dérangent, qui suscitent des questionnements, à contre-courant ; Apiculture, ou la passion du façonnage des belles lettres et la récolte du nectar enivrant, dans l'espoir d'apporter, modestement, notre part à l'évolution humaine.* »¹⁹⁶

Le roman *Il était une fois peut-être pas* a connu un grand succès auprès des lecteurs algériens. Il a été édité pour la première fois en Algérie lors de la 15^e édition du Salon international du livre d'Alger (SILA), en septembre 2009. Cette présentation a marqué un tournant dans la réception de Tadjer dans son pays d'origine. Dès cette même année, le roman a reçu le « *Prix de la révélation littéraire* »¹⁹⁷, consacrant ainsi la reconnaissance

¹⁹⁶ Alliance internationale de l'édition indépendante, Apic éditions : [En ligne] : disponible sur : <https://www.alliance-editeurs.org/apic>, 1419.

¹⁹⁷ Moussa Tertag, « *Il était une fois peut-être pas, un roman d'Akli Tadjer* », publié dans Belles feuilles, 8.11.2010, [En ligne] : disponible sur : <https://tertag.over-blog.com/article-il-etait-une-fois-peut-etre-pas-un-roman-d-akli-tadjer-60527166.html>.

d'Akli Tadjer non seulement en France, mais aussi en Algérie, comme un écrivain capable de relier deux rives, deux mémoires et deux sensibilités littéraires.

L'éditeur du roman *Il était une fois peut être pas* à savoir, Apic, présente le roman dans la quatrième de couverture comme un conte aux de *Milles et Une Nuit* où le personnage témoin Mohamed remonte aux origines de ses ancêtres afin d'avouer la vérité à Myriam, puisqu'il s'agit d'un écrivain beur qui a produit cette œuvre, l'éditeur a accordé, dans le résumé, une importance particulière à la figure de l'étranger, davantage qu'à la grande Histoire elle-même. En effet, le destin contemporain que vit l'auteur et qu'il met en scène découle directement des conflits historiques ayant marqué 132 années de colonisation. L'éditeur souligne ainsi, après la présentation du roman : « *Avec ce beau roman, Akli Tadjer nous emmène dans une aventure humaine dense, tendre et surprenante, où les hommes se révèlent meilleurs qu'ils n'y paraissent et où l'étranger n'est pas celui qu'on croi* »

À travers cette mise en avant, l'éditeur cherche à inciter le lecteur à découvrir le contenu du livre, tout en soulignant la portée universelle et humaniste de l'œuvre Il en est de même pour *Le Porteur de cartable*, qui a connu un succès notable dans le monde éditorial. L'éditeur Pocket, dans le résumé de la quatrième de couverture, met en avant l'un des traits distinctifs de la littérature beur : la coexistence de l'intime et du collectif. Il établit ainsi une binarité entre *l'amitié* et *la guerre*, afin de montrer comment le roman illustre à la fois le rôle des fils d'immigrés et l'amour de l'Autre dans un contexte de conflit. Le résumé précise : « *Roman grave, tendre et cocasse sur la guerre, l'amitié, l'enfance, Le Porteur de cartable raconte comme jamais les déchirures de notre proche passé pour mieux célébrer un présent réconcilié.* »

Ce roman a reçu le Prix Maghreb Méditerranée Afrique de l'ADELF – Ville de Paris ainsi que le Prix Beur FM, récompensant son originalité et sa portée symbolique dans la représentation des mémoires croisées franco-algériennes. Par ailleurs, *Le porteur de cartable* a acquis une notoriété accrue à la suite de l'incident survenu dans certains lycées, où des élèves ont refusé de lire le roman pour des motifs racistes. Cet événement, largement relayé par les médias, a paradoxalement renforcé la visibilité de l'œuvre et ravivé le débat sur la mémoire coloniale et la place des écrivains issus de l'immigration dans le canon littéraire français.

De surcroît, le roman a été inscrit au programme du baccalauréat de littérature, confirmant ainsi son importance dans la réflexion sur la guerre, l'immigration et la réconciliation mémorielle. Cet épisode montre parfaitement la dynamique décrite par Hans Robert Jauss, selon laquelle toute œuvre littéraire, en introduisant un *écart esthétique*, remet en question les horizons d'attente de ses lecteurs. En l'occurrence, *Le Porteur de cartable* a bousculé les représentations figées de l'histoire franco-algérienne et invité à repenser la figure de l'Autre à travers la littérature.

L'horizon d'attente des lycéens façonne la réception du *Porteur de cartable*. Cet épisode médiatisé, marqué par le refus de lecture pour des raisons racistes, a paradoxalement contribué à accroître la visibilité et le marché de vente du roman, d'autant plus qu'il a été inscrit au programme du baccalauréat de français. La réussite de ce roman, dont les thèmes principaux, la guerre, le racisme et les relations humaines exigent une approche sensible et engagée, confirme la nécessité de la parole d'un écrivain capable d'aborder ces vérités lors de la commémoration d'événements historiques encore douloureux. Tadjer évoque lui-même cette situation :

« *Le Porteur de cartable* est un roman au programme du bac depuis une douzaine d'années. Souvent, les enseignants me demandent d'intervenir dans leurs lycées pour parler de la guerre d'Algérie, car ils ne savent pas trop comment s'y prendre. Il y a beaucoup de jeunes gens d'origine algérienne et ce sont souvent des échanges houleux. Pour éviter cela, ils font appel à des auteurs qui ont écrit sur le sujet. »¹⁹⁸

Ce témoignage illustre la portée éducative et mémorielle du roman, mais aussi la complexité de son accueil dans un contexte scolaire sensible, où le rapport à l'histoire coloniale reste un sujet sensible. Le roman *Alphonse*, quant à lui, demeure moins connu sur la scène littéraire, notamment dans le contexte éditorial algérien. Publié pour la première fois en 2005 aux éditions Jean-Claude Lattès, puis réédité en 2007 aux éditions Pocket, il constitue pourtant l'un des récits les plus représentatifs de la condition des écrivains beurs dans le champ éditorial français. En dehors de sa présentation au Salon international du livre d'Alger (SILA), les lecteurs algériens ont eu peu d'accès à ce roman,

¹⁹⁸ Akli Tadjer, écrivain, au journal Le Chélif : «Quand on écrit, c'est sa vraie nature qui ressort», [...] disponible sur :

- <https://lechelif.dz/2020/08/06/akli-tadjer-ecrivain-au-journal-le-chelif-quand-on-ecrit->

qui demeure rare dans les librairies locales pour des raisons inconnues. Cette absence reflète les difficultés de circulation des œuvres issues de la diaspora maghrébine entre la France et l'Algérie.

L'éditeur Pocket, fidèle collaborateur d'Akli Tadjer, joue un rôle majeur dans la promotion de ses œuvres. Conscient des obstacles auxquels se heurtent les écrivains, il met en avant des résumés accrocheurs, capables de séduire le lecteur et d'attirer son attention sur des thématiques actuelles et universelles. Pour *Alphonse*, la présentation éditoriale insiste sur la figure du « petit enfant arabe », symbole de fragilité et d'humanité, afin de capter l'intérêt d'un lectorat large et diversifié. Cette stratégie de communication, à la fois marketing et littéraire, joue un rôle essentiel dans la visibilité de Tadjer, un écrivain longtemps victime d'une invisibilité éditoriale malgré la richesse de son œuvre et la pertinence de son message social et humaniste. Bien que le roman *Alphonse* ait été initialement reçu avec réserve par une partie du public, certains critiques journalistiques n'hésitent pas à saluer leur appréciation à propos de sa sortie. Dans une publication au quotidien, L'express, ce journal déclare que :

*« le roman a été choisi parmi une sélection de 30 titres chroniqués par les libraires. Cela montre que le roman s'inscrit dans une réception littéraire qui, selon Jauss, évolue en fonction des attentes du lecteur. « Qu'ils conseilleront en cette rentrée et qu'ils mettront en piles dans leurs librairies ».*¹⁹⁹

Par ailleurs, en créant un « Lecteur modèle » capable d'appréhender ses nuances, *Alphonse* échappe aux stéréotypes et s'impose aux journalistes de le considérer ainsi « *tendre, émouvant et drôle. Plaisir à partager* ». ²⁰⁰ Nous nous permettons de citer certaines publications qui se sont intéressés du roman *Alphonse*.

-*Alphonse* proposé pour le prix Marcel-Pagnol. « Le Figaro ». *Sud-Ouest* (Gironde), 20050821, approx. 234 mots. « Préréntée littéraire » dans une librairie au Cap-Ferret.

-Tadjer invité avec Karina Hocine, son editrice chez JC Lattès, à la parution d'*Alphonse*.

-*Sud-Ouest* (Gironde), 20050826, approx 360 mots. Compte-rendu de la soirée littéraire (ci-dessus). Tadjer y a raconté ses débuts d'écrivain.

¹⁹⁹ L'express, », publié le 01.09.2005, [...] disponible sur :

https://www.lexpress.fr/culture/livre/le-choix-des-libraires_810463.html?cmp_redirect=true

²⁰⁰ Ibid,

- La Croix*, 20050928, 531 mots. Interview avec Tadjer sur son enfance et *Alphonse*.
- Le Figaro*, 20060601, *Alphonse* proposé pour le prix Marcel-Pagnol.
- La Voix du Nord* (Saint-Omer), 20051021, approx. 234 mots. Séance de dédicace à l'occasion de la parution d'*Alphonse*. Compte-rendu et jugement, reprenant les m, d'une critique dans le même journal 20051008. Sous la rubrique « Littérature ».
- *La Voix du Nord* (Roubaix, Tourcoing), 20051202, approx. 48 mots. Notice sous la rubrique « En bref ». Tadjer dédicacera *Alphonse* à la Maison du Livre.

L'œuvre d'Akli Tadjer a également connu un succès grâce à son adaptation cinématographique. Celle-ci a permis de donner à l'œuvre un nouveau souffle, un autre angle et de toucher un public plus large. Cette transposition s'inscrit dans une perspective où l'horizon d'attente du lecteur modèle se trouve modifié : il ne s'agit plus uniquement d'une réception textuelle, mais d'une expérience visuelle qui reconstruit la vision du récit.

Ainsi, le succès de cette adaptation ouvre la voie à des nouvelles publications et diffusions sur le marché littéraire, à condition de ne pas décevoir le lecteur, souvent considéré comme une personne cultivée et exigeante. L'adaptation cinématographique joue donc un rôle crucial dans la réception de l'œuvre d'Akli Tadjer : elle permet à l'auteur de cibler un public plus diversifié tout en respectant l'« *écart esthétique* » défini par Hans Robert Jauss. À ce propos, André Bazin, critique et théoricien du cinéma, incite les cinéastes à adapter fidèlement « *le capital littéraire* » de la culture française, car selon lui, « *le roman est bien plus évolué et s'adresse à un public plus cultivé* »²⁰¹. Cette idée rejoint celle de Jauss, selon laquelle une œuvre, lorsqu'elle est transposée dans un autre format, peut entraîner un déplacement de l'horizon d'attente du lecteur modèle, créant un *écart esthétique* qui provoque à la fois l'étonnement et la reconnaissance.

En effet, le succès des romans *Le porteur de cartable* et *Il était une fois, peut-être pas* provient en partie de leur adaptation cinématographique sous forme de téléfilms diffusés sur France 2. Cette pratique permet à Akli Tadjer de voir ses récits prendre vie à l'écran. La transposition audiovisuelle lui offre l'opportunité de confronter ses

²⁰¹ Bazin, André. « *Qu'est-ce que le cinéma ?* : Cerf-corlet. Paris .2002.p56

protagonistes à des représentations réelles, dotées de voix, de gestes et d'émotions, rendant leur corps plus tangible.

Tous les événements et les personnages du récit apparaissent ainsi plus proches de la réalité. Autrement dit, l'articulation de la fiction et de la réalité prend une dimension nouvelle : l'histoire reconstituée par la fiction interroge *l'horizon d'attente* du lecteur-spectateur et l'amène à reconsidérer son interprétation du récit. La guerre d'Algérie, l'identité, les relations entre les enfants à l'école Omar, Raphaël, Madame Cylac, ainsi que les autres personnages offrent aux téléspectateurs une image animée qui renouvelle la perception du roman.

Ainsi, la réception de l'œuvre d'Akli Tadjer évolue à travers de nouvelles dimensions de transmission culturelle, où le cinéma devient un prolongement de la littérature beur et un vecteur de redécouverte esthétique.

Les romans *Le Porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut-être pas*, dont on apprécie le style et la langue d'écriture, offrent aux lecteurs modèles une perspective romanesque, ancrée dans la réalité et les événements historiques du peuple algérien. Akli Tadjer tente de transformer le mode d'écriture en s'inspirant de la fiction, tout en introduisant le lecteur dans l'univers familier de personnages-narrateurs qui dépassent la simple notion d'« *étranger* ». Cette figure inspire l'écrivain et influence son écriture au sein de l'univers éditorial.

Nonobstant les efforts fournis par Tadjer pour s'imposer sur la scène littéraire française, ainsi que le rôle des éditeurs dans la promotion de ses œuvres au sein de maisons d'édition reconnues, tant dans le paysage éditorial algérien que français, ses romans demeurent en marge, victimes de *l'écart esthétique* décrit par Jauss. Ce décalage, né de la distance entre *l'horizon d'attente* du lecteur et l'originalité de l'œuvre de Tadjer, contribue à la marginalisation de la littérature issue de l'immigration, souvent perçue comme « étrangère » ou périphérique.

Les préjugés liés à l'identité, au milieu social et à la langue continuent d'influencer la réception des romans d'Akli Tadjer. Son œuvre s'inscrit ainsi dans la catégorie de la littérature dite « *minoritaire* », et ce, malgré sa publication par des maisons d'édition reconnues. Dès lors, une question se pose : dans un contexte souvent marqué par des

débats identitaires et des tensions sociopolitiques, la littérature beur peut-elle réellement se libérer de son étiquette minoritaire et acquérir une véritable visibilité, ainsi qu'une reconnaissance légitime dans le champ littéraire français ?

Cette interrogation demeure nécessaire, car l'Histoire semble se répéter : faut-il attendre d'autres événements marquants semblables à la *Marche des Beurs de 1983* ou une nouvelle mobilisation contre le racisme pour que ces écrivains soient intégrés dans la mémoire collective et institutionnalisés au sein de la littérature française ?

Ainsi, l'œuvre d'Akli Tadjer s'inscrit dans une dynamique où l'articulation entre la fiction et la réalité est dominante, interrogeant non seulement le racisme et la marginalité, mais aussi le contexte même de la réception littéraire. Akli Tadjer, en puisant dans une mémoire souvent cachée et en mêlant des langages et des identités mixtes, ne se réduit pas à une simple entreprise esthétique, mais implique une réécriture de l'Histoire et une déconstruction de certaines visions portées sur l'immigration postcoloniale. Le travail de mémoire consiste ainsi à dépasser les tensions culturelles, politiques et idéologiques pour permettre à ses romans de trouver leur place au sein du corpus éditorial français.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que les trois romans de notre corpus sont orientés par l'horizon d'attente du lecteur, auquel correspond la volonté de l'écrivain de produire des récits autobiographiques, résultant à la fois d'un choix esthétique et d'un certain contexte sociohistorique qui lui permet de combler les attentes du lectorat et de favoriser une forme de réconciliation.

Par ailleurs, les critiques médiatiques, journalistiques et universitaires se penchent largement sur les œuvres de Tadjer, comme sur celles d'autres auteurs beurs issus de l'immigration et des banlieues françaises, notamment ceux qui ne bénéficient que d'une représentation limitée dans les différents médias. La critique a, en effet, un impact considérable sur la publication et la productivité des romans de Tadjer, genre d'écriture souvent négligé au profit d'écrivains appartenant à la littérature française.

Les récits de notre corpus ne visent pas seulement à critiquer les stéréotypes et les préjugés racistes à l'encontre des jeunes issus de l'immigration, mais s'attaquent également aux pratiques des maisons d'édition dans le champ littéraire français, telles que celles qui fondent généralement leurs classifications des productions sur la nationalité, le

genre et le pays d'appartenance. C'est cette réalité de l'écrivain, mêlée à la fiction, qui permet de produire une œuvre universelle représentative de l'auteur et des écrivains beurs de la deuxième génération. En cela, Tadjer tâche souvent à défendre l'aspect créatif de ses œuvres, qui se tiennent à l'écart des cercles universitaires et des maisons d'édition, tout en défendant leur identité et leurs productions littéraires.

Il insiste également sur le fait que l'exclusion de ses œuvres par les lecteurs n'est pas seulement justifiée par son statut d'immigré, rendant ses romans illégitimes au sein des maisons de production, mais aussi par sa « *double culture* » ou sa « *schizophrénie* », ce qui le conduit à créer *l'écart* évoqué par Jauss concernant la transgression du discours conventionnel par des stratégies multiples telles que l'humour et le métissage linguistique. D'ailleurs, le choix du langage hybride et des personnages métissés permet de déconstruire un discours dominant et de reconstruire un discours universel proprement beur.

Il va de soi que l'écrivain Akli Tadjer fait appel à « *la coopération interprétative* » (Eco, 1985 : p. 66) du lecteur pour lui offrir un discours à la fois transgressif et réconciliateur. De ce fait, l'univers romanesque tel qu'il est perçu dans les œuvres *Il était une fois peut-être pas*, *Alphonse* et *Le Porteur de cartable* est représenté comme un espace hybride, transgressif et subversif, dans lequel Akli Tadjer tente de désorienter les récepteurs en évoquant l'Histoire à travers sa propre vision.

En somme, la réécriture de l'Histoire a pour effet non seulement de transmettre au lecteur des vérités historiques et le vécu de l'auteur à travers sa perception, mais elle n'est pas non plus lue comme un récit de réconciliation du passé avec le présent, ni comme une cohabitation des personnages qui habitent les récits. Elle est perçue comme une fiction romanesque ayant une démarche réconciliatrice avec le public, notamment par l'emploi de stratégies transgressives et d'*écart esthétique*. Autrement dit, Akli Tadjer, à travers la fiction, crée un espace de complicité entre auteur et lecteur, dont le but fondamental est la légitimation d'une écriture déclassée, longtemps perçue comme une écriture mineure.

Conclusion générale

Au terme de cette étude, il est nécessaire d'avancer que les trois romans de notre corpus, à savoir *Le Porteur de cartable*, *Il était une fois peut-être pas* et *Alphonse*, constituent des fictions à l'aspect vraisemblable, bâties sur la réécriture de l'Histoire. Celle-ci est présente dans l'agencement narratif de chaque roman. Akli Tadjer se proclame comme étant un enfant issu de l'Histoire qu'il raconte. Nous avons constaté que la fiction dans ces romans s'inscrit dans un contexte historique et sociopolitique inspiré de la réalité algérienne et de celle de l'écrivain ; ici, nous confirmons qu'Akli Tadjer s'appuie sur cette vérité pour construire ses personnages. Il s'agit, en effet, d'une voix plurielle, à la fois factuelle et réelle : celle du personnage Omar, jeune représentatif de la guerre, de Mohamed et Myriam, ainsi que d'Alphonse / Mohamed, représentatifs du mythe religieux et des êtres en crise d'identité.

Nous avons démontré, dans notre étude, que le recours au témoignage dans les romans d'Akli Tadjer rend compte de la réalité ou de l'expérience des personnages à travers la fiction. Nonobstant le caractère fictionnel des personnages témoins de nos récits, ce témoignage reflète le réel, le mettant en scène afin de produire une œuvre de fiction à caractère vraisemblable. L'évocation des faits historiques à travers les témoins, bien qu'ils soient fictifs, permet d'ancrer les récits dans une vérité vécue. Il ne s'agit pas d'un témoignage « vrai » ; autrement dit, le narrateur ne rapporte pas les propos de témoins réels, mais il évoque la grande Histoire en y créant sa propre petite histoire et ses propres réflexions. Or, cette reconstruction de l'Histoire est dominée par l'implication de l'auteur dans ses romans, c'est-à-dire que son œuvre est soumise à des manipulations idéologiques, psychologiques et politiques, ce qui remet en cause l'authenticité des faits racontés. L'implication de l'écrivain et ses influences idéologiques modifient la vérité historique, ce qui est confirmé par la subjectivité du discours employé.

En effet, la mise en récit des faits, l'expression d'une sensibilité personnelle et l'interprétation des faits par les personnages témoins participent à la reconstruction de la réalité historique. Il s'y ajoute le contexte de la guerre, la dimension littéraire, la dimension imaginaire et la dimension autobiographique, qui s'articulent ensemble pour donner naissance à une œuvre singulière basée essentiellement sur le vraisemblable ou le

mentir-vrai. Ainsi, nous avons constaté que cette interprétation n'est autre que l'interprétation personnelle de l'auteur face aux événements racontés, et ce, grâce à ses émotions, à sa mémoire et à ses souvenirs. Dans ce cas, la vision subjective du personnage limite la réalité décrite, mais le lecteur s'implique dans le discours : il adopte le point de vue du personnage-témoin et partage les mêmes connaissances que lui. À travers la fiction, le lecteur a l'impression de vivre l'histoire de l'intérieur. Si la tâche de l'historien consiste à rechercher la vérité objective, l'écrivain, quant à lui, mobilise divers procédés d'écriture pour instaurer une relation de confiance entre le narrateur et le lecteur : la fiction narrative, le présent de narration, la focalisation interne, le style direct ou encore le monologue intérieur. Ces procédés narratifs favorisent l'immersion du lecteur dans le récit et rendent la vérité décrite accessible sur le plan émotionnel.

Malgré sa fragilité, la mémoire des personnages-témoins constitue une source essentielle dans laquelle Akli Tadjer puise son inspiration. Toutefois, cette mémoire n'est pas son unique ressource : bien que l'on observe parfois des similitudes entre la vie de l'écrivain et celle de ses protagonistes, il apparaît clairement que le romancier s'est appuyé sur une documentation historique rigoureuse. Il propose ainsi une œuvre ancrée dans la réalité, enrichie par son vécu personnel. En effet, les précisions historiques, qu'il s'agisse des dates, des lieux ou des événements renvoient à des faits authentiques aisément identifiables par le lecteur.

Il convient de souligner que l'œuvre du corpus s'inscrit dans une démarche de réconciliation. Au cœur de cette problématique, qui engage à la fois le présent et l'avenir, se trouve la question du rapport aux blessures du passé. La guerre évoquée dans les romans d'Akli Tadjer devient ainsi un symbole de pardon et de rapprochement. Par ailleurs, l'usage de l'humour et du rire participe à la dédramatisation de la violence et de l'horreur, traduisant la volonté de Tadjer de dépasser les conflits historiques pour aspirer à un monde de paix et de liberté. La réécriture de l'Histoire dans l'œuvre d'Akli Tadjer constitue une véritable forme de préservation de la mémoire collective, un devoir de mémoire contre « l'oubli » et la banalisation du temps, comme l'affirme l'auteur lui-même. Elle apparaît également comme une tentative de rétablissement de la vérité, face aux accusations portées contre ses parents, notamment son père longtemps perçu comme

un traître à la révolution. Ainsi, *Le Porteur de cartable* se présente à la fois comme une apologie du père et un plaidoyer en faveur des enfants victimes de la guerre d'Algérie.

Nous avons également démontré que les romans du corpus peuvent être qualifiés de romans hybrides. D'une part, ils s'inscrivent dans le roman historique, à travers la représentation et la mise en récit de la grande Histoire algérienne. D'autre part, ils relèvent de la littérature beur et postcoloniale par leurs thématiques centrales : l'identité, le racisme, la guerre et l'exclusion sociale des jeunes issus de l'immigration dans les banlieues françaises. C'est dans ce contexte qu'Akli Tadjer rejoint le mouvement des écrivains beurs, son écriture s'inscrivant dans la continuité symbolique de la *Marche des Beurs de 1983*. Par ailleurs, notre étude a mis en avant la clé de voûte de l'esthétique tadjerienne : l'intertextualité. Tadjer recourt à cette pratique pour enrichir le sens de son récit et croiser la réalité et la fiction. En intégrant des références à d'autres écrivains beurs, notamment Azouz Begag, Tadjer inscrit ses romans dans une perspective de dialogue littéraire qui confère à son écriture une dimension collective et engagée.

Il s'est également révélé qu'une partie de l'intrigue du *Porteur de cartable* entretient un lien étroit avec le personnage d'Azouz, figure récurrente dans la littérature beur. En tant qu'écrivain longtemps marginalisé, Tadjer transpose dans son œuvre sa propre condition d'auteur en marge, en évoquant notamment *L'Étranger* d'Albert Camus, symbole d'exclusion et d'incompréhension. L'ensemble de son œuvre témoigne ainsi d'une quête identitaire et d'une affirmation de soi face à la marginalité.

Enfin, notre analyse a révélé l'importance du contact des langues dans les romans d'Akli Tadjer. Son écriture évolue entre deux univers linguistiques et culturels, ce qui constitue une forme d'intertextualité linguistique. Les œuvres *Il était une fois peut-être pas*, *Alphonse* et *Le Porteur de cartable* illustrent cette dualité langagière, permettant au lecteur de découvrir tantôt un récit d'inspiration classique, tantôt une écriture singulière, marquée par la voix et la sensibilité propres à la littérature beur.

Notre analyse nous a permis de mettre en lumière les singularités stylistiques des personnages bilingues, qui mettent en lumière un phénomène langagier au cours d'un processus de métissage leur conférant un espace imaginaire large et spécifique. Ainsi, nous avons constaté que la pratique intertextuelle mise à l'œuvre dans les romans d'Akli

Tadger fusionne des enjeux transfrontaliers qui méprisent les frontières historiques, sociopolitiques et ethniques, contribuant ainsi à l'émergence d'une littérature universelle.

Il va de soi que l'intertextualité adoptée dans l'œuvre de Tadger représente un exemple des rapports entre l'Algérie et la France, ou du moins de la dialectique « colonisateur-colonisé ». On est donc confronté à un travail sur la langue reposant sur l'intégration d'emprunts arabes et sur la traduction. Ces procédés, qui permettent de construire un texte hybride où plusieurs éléments sont mis en relation, ne sont que la manifestation de la dynamique intertextuelle d'Akli Tadger. Cette démarche s'éloigne de la langue standard et permet au discours de Tadger de s'ouvrir à d'autres discours et à d'autres voix, créant une « interaction textuelle » entre les différents éléments culturels.

Ainsi, l'œuvre d'Akli Tadger se révèle comme une dynamique interculturelle, une écriture hétérogène et polyphonique. Elle constitue un espace où il n'existe plus de frontières, où il n'y a plus cette forme de langue-culture nationale, ni cet isolement linguistique et culturel, mais plutôt une ouverture continue, comparable à une fenêtre sur le monde. Les romans *Il était une fois peut-être pas*, *Alphonse* et *Le Porteur de cartable* représentent clairement la situation d'un écrivain *schizophrène*, tiraillé entre deux mondes, menant une vie difficile en France.

À travers ses récits, l'auteur cherche à affirmer son identité ou, du moins, à obtenir une meilleure visibilité dans le champ littéraire français. C'est cette schizophrénie *sui generis* qui pousse Akli Tadger, l'un des représentants de la littérature beur, à employer des procédés et des thèmes reflétant les préoccupations des écrivains beurs ou les soucis d'une société multiculturelle et multilingue en quête de son identité, de ses propres valeurs, de sa culture et de sa langue. Cette altérité permet aux enfants immigrés de la deuxième génération de mieux se connaître à travers les processus d'assimilation et d'intégration. Certes, nous avons remarqué que ses œuvres ont été publiées en nombre suffisant par des éditeurs reconnus dans le monde ; cependant, certains de ses romans étudiés demeurent méconnus du public, tant par les éditions étrangères que locales. De ce fait, Tadger s'efforce souvent de mettre en valeur ses œuvres en défendant son génie créatif et esthétique. Il souligne également que le rejet de ses œuvres par certains lecteurs n'est pas seulement dû à son statut d'écrivain immigré, ce qui rendrait ses romans illégitimes au sein des maisons de production, mais aussi à sa « schizophrénie » ou à sa «

double culture », ce qui l'amène à transgresser les normes discursives à travers le contact des langues.

Les romans d'Akli Tadjer représentent l'imbrication d'un « fait social » et d'un « discours », où l'on ressent à ce sujet des rapports symétriques avec les cultures qu'il véhicule. C'est justement dans ce contexte qu'une littérature beur, dont l'appellation elle-même constitue une problématique a émergé à partir de la période postcoloniale. Elle se caractérise par ses interactions sociales, son dialogue interculturel et ses revendications exprimées à travers une voix plurielle, représentant une identité multiple : celle des beurs confrontés à de nombreux problèmes dès leur naissance. Akli Tadjer cherche également à montrer au lectorat que l'écrivain beur possède une identité linguistique et culturelle multiple, façonnée à travers les périodes de colonisation et de décolonisation.

Nonobstant son dynamisme, tant par son génie créatif que par les thèmes abordés, tels que l'identité, l'immigration, le racisme et la guerre d'Algérie, ses romans *Le Porteur de cartable*, *Alphonse* et *Il était une fois peut-être* pas s'inscrivent dans une littérature postcoloniale. Cependant, celle-ci risque encore d'être mal reçue par certains lecteurs en raison de l'appellation « *littérature mineure* ». C'est ainsi que Tadjer aspire à promouvoir une littérature universelle, au-delà de tout discours critique qui stigmatise ses problématiques identitaires, culturelles et linguistiques. Autrement dit, il cherche à ce que ses romans dépassent leur espace d'origine et soient lus par un public élargi, dépassant les zones francophones pour atteindre l'universalité.

En perspective, notre étude invite à élargir la réflexion sur la réception et la mise en valeur des écrivains issus de l'immigration maghrébine dans la littérature française contemporaine. Il serait pertinent de comparer les romans d'Akli Tadjer à ceux d'autres écrivains beurs afin de dégager les similitudes et les différences dans le traitement du déracinement, de la mémoire et de l'identité hybride.

Ainsi, l'analyse gagnerait à s'inscrire dans une approche postcoloniale et mémorielle, interrogeant le rôle de ces auteurs dans la reconfiguration des rapports entre Histoire, fiction et mémoire collective, ainsi que dans la construction d'une conscience historique partagée.

Bibliographie

1. Corpus d'étude :

- AKLI, Tadjer, « *Le Porteur de cartable*, », Oran : Editions Dar El Gharb, 2005.
- AKLI, Tadjer, « *Alphonse* », Oran: Editions Pocket, 2005.
- AKLI, Tadjer, « *Il était une fois... peut-être pas*, », Alger : APIC, 2008.
- BEGAG, Azouz, « *Le Gone du Chaâba* », Alger : Éditions du Seuil, Collection *Point-Virgule*, 1986.

2. Ouvrages généraux et théories sur la littérature :

- BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature et l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.
- BARTHES, Roland. *Leçon*, Paris, Ed. Du seuil, 1978.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.p.14
- BARTHES, Roland. « Le message narratif » [1957], in *Communications* n° 4, 1964.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, Paris, 1975.
- BHABA, Homi , *the Location of Culture*. London/New York : Routledge.1994
- BOKOBZA, Serge, Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le rouge et le noir », Edition Droz, Genève, 1986.
- Bron, Jean Albert, LEIGLON, Christine, ANNIE, Urbanik-Rikz, Ellipses, France, Mars 2003.
- CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, 1998, Presses universitaires de France.
- DE CERTEAU, Michel *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.
- DUCHET, Claude. « *Une écriture de la socialité* ». in *Politique* 10. 1973.
- DUCHET, Claude, « El 28 Achour, CHRISTIANE, Bekkat, Amina, *Clefs pour les lectures des récits, Convergences et Divergences Critiques éléments de titrologie romanesque* », in *LITTERATURE* n°12, décembre 1973.

- DUCHET, C., « *Pour une socio - critique* », Littérature I, Février, 1971.
- Erik Erikson, *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 1972.
- EVELYN Perrin, *Jeunes Maghrébins en France. La place refusée*, Paris, Le Harmattan, 2008.
- FORTIER F. et HAGHEBAERT E , *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*, sous la direction de Robert DION, Québec, Editions Nota Bene, 2001.
- FRANÇOIS. Jost, «*Le regard romanesque : Ocularisation et focalisation* », *Hors-cadre*, n°2.
- GASTON. Bouthoul, *Traité de sociologie. Les guerres, éléments de polémologie*, Payot, Paris, 1951.
- GENETTE, Gérard. *Étude complète sur le paratexte*. Paris : seuils. 1987. Cité par ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina. *Convergence critiques II*. Algérie : éd. Tell.
- GENETTE, Genette, cité par C. Achour et S. Rezzoug, in *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995.
- GENETTE, Genette., cité par STEVENS, Christia, in «L'écriture solaire d'Hélène Cixous.: Travail du texte et histoires du sujet dans Portrait du soleil », Edition Rodopi, B. V., Amsterdam-Atlanta, 1999.
- GENETTE, Genette, *Figure II*, Éditions du Seuil. 1969.
- Gérard Genette, *Les structures temporelles du récit*, 1970, p 80.
- Hanane El Bachir et Pascal Laborderie, *Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France*, Édition et révision linguistique : Élisabeth Arsenault et Florence Piron, 2020.
Hanane El Bachir, « De l'écriture romanesque à l'écriture filmique », 2010.
- HARGREAVES Alec.G. « *Littérature «beur»* ». *Littératures frontalières, Spécial : Littérature maghrébine : interactions culturelles et méditerranée*, volume 1, n°24, 2002.
- HARGREAVES Alec .G, (2008). « *La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : recensement et évolution du corpus narratif* », dans Alec HARGREAVES et Anne-Marie GANS-GUINOUNE (dir.), « *Au-delà de la littérature "beur" ? Nouveaux*

écrits, nouvelles approches critiques », *Expressions maghrébines*, vol. 7, n° 1 (été) : 193-216.

- Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, («Bibliothèque des idées »).1978.
- Hans Robert Jauss. Ibid, cité par Jacques Vassevière et Nadine Tournel dans *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*. Paris, Armand Colin, 2011, p. 50-51.
- JEAN -Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, « Folio-essais », 1985, p. 128.
- JEAN-Claude Mühlethaler, « Une génération d'écrivains "embarqués" : Le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire», dans *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006.
- JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*.1992.
- JOUVE, Vincent *La Poétique du roman*, Paris, SEDES.2001.
- MAURICE. Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris : Gallimard, 1955.
- MAURICE, Halbwachs, *La mémoire collective*, 1968 [1950], Presses universitaires de France.
- MAURICE, Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Presses universitaires de France, 1952 [1925J).
- Michaël Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, Paris, Larousse, février 1981.
- UMBERTO Eco, *Lector in fabula*, p. 99
- Nathalie MAURIAC-DYER, *À la Recherche du temps perdu, une autofiction*, 2007.
- GOLDMAN. Jean-Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duclot, 1983.
- PAUL Ricoeur, *Essais d'herméneutique*, t. II *Du texte à l'action*. Paris : Seuil, 1986.
- PAUL Ricoeur, *Temps et récit* (Paris : Seuil, vol. 1, 1983 ; vol. 2, 1984 ; vol. 3, 1985.
- PAUL Ricoeur, *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- Pierre Nora, "Comment on écrit l'histoire de France ?". p. 24.

- PROST, Antoine. *Douze leçons sur l'histoire*, Paris : Seuil.
- MITTERAND Henri, « *les titres des romans de Guy des cars* », in Duchet, C, Sociocritique, Paris, Nathan, 1979.
- PAUL Veyne : *Comment on écrit l'histoire, essai d'épistémologie* Paris, Seuil, 1971.
- PHILIPPE, Hamon. « *Discours contraint* », *Littérature et réalité* (collectif), Paris, Le Seuil, 1982.
- PHILIPPE. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, paris, seuil, 1975.
- PHILIPPE. Hamon, « *Pour un statut sémiologique du personnage* », in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points.
- SAOUTER, Catherine, *Images et sociétés : le progrès, les médias, la guerre, la presse de l'université de Montréal*, Québec, Septembre 2003.
- GERARD, Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll « Poétique », 1983
- REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997. .
- REUTER, Yves, *L'Analyse du récit, 2ème édition*, Sous la direction de Daniel BERGEZ, Paris, Editions Nathan, 2001.
- SERGE Dobrovsky, *Fils, Quatrième de couverture*. 1977.
- SPINA Rossella, *Enfants de harkis et enfants d'émigrés*, 2012.
- TADIE. Jean .Yves, *Le récit poétique*, P.U.F, Ecriture 1979.

- TODOROV, Tzvetan. « Les catégories du récit littéraire ». in *Communications* N°8, 1966
-
- UMBERTO Eco. *Lector in Fabula, ou la Coopération interprétative dans Les textes narratifs*. Paris : Grasset.1985.
- VALETTE, Bernard, « *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire* », Editions Nathan, 1992.
- WALTON, Kendall, 1990. Cité in RYAN, Marie-Laure, le 23/08/2015].

2. Articles

- BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale du récit » Dans *poétique du récit*. Paris : éd. Le seuil, 1977.
 - Douifi Madina, « L'identité au temps de l'interculturalité dans « Il était une fois peut être pas de Akli TADJER », 2021. [En ligne], disponible sur : <https://asjp.cerist.dz/en/article/155821>.
 - HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage. » in Roland Barthes et al. : *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1972. (Coll. Points-Littérature n°6).
 - Hanane El Bachir, « De l'écriture romanesque à l'écriture filmique », 2010.
 - LOUNIS, Zakia - *Métissage de langues et transgression dans le langage des cités. Carnets : revue électronique d'études françaises*. Série II, n° 7, mai 2016.
 - Mohammed Yacine Meskine, *Identité / Altérité et le concept de l'immigré dans l'oeuvre de Karim Sarroub*, Synergies Algérie n° 13 – 2011.
 - NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra-moral » in *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignements*. Paris : Gallimard (Coll. Oeuvres philosophiques). 1975.
 - O.HIND, Entretien avec Akli Tadjer, « AU DIWANE LITTÉRAIRE DE L'AARC On n'écrit pas par hasard... » « L'Express », [En ligne], disponible sur : <https://www.lexpression.dz/culture/on-necrit-pas-par-hasard-171122>.
 - RIFFATERRE, Michael. « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant ». *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979.
- Rémy Porquier, *Hétéroglossie et littérature. Quand les écrivains parlent des langues*, Université Paris-Ouest, France, le 15-01-2015.
- Vitali, I. 2013. « Une promenade dans le bois du 'roman beur' : De Mehdi Charef à Rachid Djaïdani ». *Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)*, Publifarum, n°20.[En ligne] :
 - : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=254[consulté le 01 mars 2015].

3. Dictionnaire.

- ARON, Paul/SAINT-JACQUES, Denis/ VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*. Paris. Presse Universitaires de France, 2002.
- Dictionnaire International des Termes Littéraires (j'ai consulté ce dictionnaire sur Internet).
- Dictionnaire encyclopédique la Rousse, tome 5, les éditions françaises Inc. 1983 Trésor de langue française.
- Dictionnaire, le Petit Robert.
- Encyclopedia Universalis, *tome XV*, 1992
- GARDE-Tamine J, Humbert, M C, dictionnaire de critique littéraire, Paris, Edition ARMOND Colin, 2002.
- Dictionnaire la Larousse, disponible sur : <https://www.Larousse.fr>.
- Le Petit LAROUSSE illustré, Dictionnaire encyclopédique, Larousse, 1997.
- MOLINIÉ G, Dictionnaire de rhétorique, Paris, Le livre de poche, 1992.

5 . Sources en lignes

- AKLI Tadjer, Entretien littéraire intitulé « *Le pessimiste joyeux* », Rémi Yacine. Publié dans El Watan le 17 - 10 – 2005.
- AKLI Tadjer, Entretien littéraire intitulé « *La littérature est la seule arme contre l'oubli* » HANA MENASRIA, Publié 01 Mai 2021.
-
- AKLI Tadjer, Entretien littéraire intitulé « *J'invente une Algérie qui m'arrange* »,
- AKLI Tadjer., Entretien réalisé pour l'émission « *"Qui n'est pas raciste, ici ?"* », TV5 Monde, le 10 Aout 2019.
- AKLI Tadjer Interview réalisé par Michel Field dans "HachetteVideos, diffusé le 25.9.2008.

Clément Solym , *Univers du livre, Actualité, Il était une fois peut-être pas, Akli Tadjer*, 10.08.2009 [en ligne] disponible sur : <https://actualitte.com/article/42301/chroniques/il-etait-une-fois-peut-etre-pas-akli-tadjer>.
L. Houari, Zeida, Communication sur l'analyse stylistique de nulle part, à paraître in *Stylistique des littératures du Maghreb*, colloque de la Faculté des lettres de Fes II, 1993.

Akli Tadjer, écrivain, au journal Le Chélib : « *Quand on écrit, c'est sa vraie nature qui ressort* », [...] disponible sur :

- <https://lechelif.dz/2020/08/06/akli-tadjer-ecrivain-au-journal-le-chelif-quand-on-ecrit-cest-sa-vraie-nature-qui-ressort/>
- Andrée Mercier (2010), « Présentation », dans *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document397> [Site consulté le 22 février 2011].
- ALPHONSE, DE LAMARTINE, « *Milly ou la terre natale (I)* », in *LES GRANDS CLASSIQUES*.
- [Ligne] <https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alphonse_de_lamartine/milly_ou_la_terre_natale_i>, consulté le : 06/06/2020 à 15h 13.
- Campbell Seyler, Caroline. « *La littérature « beure » existe-elle ?* » La Revue des Ressources, (2010) : <https://www.larevuedesressources.org/la-litterature-beure-existe-t-elle,1654.html>.

-GUTTAFI Sihem et SOLTANI Wassila, « *Pacte de vérité entre témoignage et autofiction Posture postcoloniale et Réécriture de l'Histoire en question dans Le Porteur de cartable d'Akli Tadjer* ». Université Mohamed Khider BISKRA, 2019 disponible sur : <https://asjp.cerist.dz/en/article/116919>.

Entretiens journalistiques et interviews d'AKLI Tadjer :

- AKLI Tadjer : Entretien littéraire intitulé « *AKLI Tadjer et les lycéens : Dialogue au model 2019* », publié par Sodmin ,7 août 2019.

KANVAT Karl, Genres et pragmatique de la lecture, citation tirée du site : http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture.

- N.Dresse, « Le Gone du Chaâba », L'Express, le 1er novembre 2002.
- Hans Jürgen, LÜSEBRINK, « concepts de cultures et d'interculturalité, Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturell », in *Bulletin*, n° 30, Avril 1998. [En ligne] : disponible sur :
- <<http://ekldata.com/m56bK7TxaativvfCKIr5E9tRcIA.pdf>>, consulté le : 07/05/2020 à 10h 20.
- Matthieu, VERNET, « Littérature et interculturalité », in *Acta fabula*, 23juin2015. [En ligne] : <https://www.fabula.org/actulialites/litterature-et-interculturalite_69176.php>, [En ligne] : disponible sur : 07/05/2020 à 11h 02.
- Annie ROUXEL, « *Qu'entend-on par lecture littéraire ?* » disponible sur : [http://eduscol.education.fr/cid46315/qu-entend-on-par-lecture litteraire%A0.html](http://eduscol.education.fr/cid46315/qu-entend-on-par-lecture-litteraire%A0.html).
- Akli Tadjer : *Des lycéens ne voulaient pas lire Akli Tadjer car il « n'est pas français », l'écrivain les a rencontrés, en ligne, disponible sur :*

<https://www.lavoixdunord.fr./article/2018-11-16/des-lyceens-ne-voulaient-pas-le-lire-car-il-n-est-pas-francais-ils-en-debattent>.

4. Thèses et travaux universitaires consultés :

-ARIANE Brisson, *le temps de te dire, suivi de, réel et fiction : l'écriture comme mémoire*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude littéraires, mais 2017.

- BELKHOUS, Meriem « *Les stratégies d'écriture chez Maïssa Bey, dans Bleu blanc vert, Puisque mon Cœur est mort et Pierre sang papier ou cendre* », Thèse de Doctorat, Université d'Oran, 2015- 2016.

Charline PLUVINET, *L'auteur déplacé dans la fiction : Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, Thèse de doctorat en Littératures comparées, présentée et soutenue publiquement le 6 novembre 2009.

- Cécile Pajona, « *Les procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian* », Thèse de doctorat en en Langue, littérature et civilisation françaises, présentée et soutenue publiquement 11 Mars 2019.
- CHIHA, Samia. « *Du témoignage à la fiction dans le roman « Cette aveuglante absence de lumière » de Tahar Ben Jelloun. Étude sociocritique* », Mémoire de magistère, 2009 / 2010.
- OLLIER-POCHAR, Elsa « *Les écritures de l'Histoire dans les romans québécois de la décennie 1980-1990* », Thèse de doctorat en « littérature française, francophones et comparée, Présentée et soutenue publiquement le 10 juillet 2012.

-