MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE
LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
Université Yahia Farès Médéa

REACTUALISATION DE SHEHERAZADE DES *NUITS*

Dans la trilogie de Leila Sebbar : Shérazade brune frisée les yeux verts, Les Carnets de Shérazade et Le Fou de Shérazade

Thèse préparée en vue de l'obtention
Du Doctorat Ēs Sciences en Sciences du Texte
Sous la direction
Du Professeur
Abudura Fatiha
Par Mme Lagoun (née)
Benderrah Baya

2017-2018

Dédicace

A la mémoire de mon père

A ma mère

A ma famille et ma belle famille

A mon mari

A mes enfants

Remerciements

Mes sincères remerciements vont :

Au Professeur Abudura Boulafrad Fatiha, pour ses efforts, sa disponibilité, son aide précieuse et ses orientations judicieuses.

Au jury qui a accepté d'examiner ce travail

A tous ceux qui m'ont soutenu durant toutes ces années

"Je poursuis et je poursuivrai encore l'Algérie en France. Prise par un besoin fébrile de mêler l'Algérie à la France, depuis la naissance, presque…L'œil fixé sur l'objet du désir, tendre prédateur, collectionneur fou, tendu vers ce qui s'exhibe et se dérobe, je tente par les mots, la voix, l'image, obstinément, d'abolir ce qui sépare."

Leila, Sebbar dans *Journal de mes Algéries en France,* Bleu autour, 2005.

Introduction générale

[pouvez placer la zone de texte n'importe où dans le document. Utilisez l'onglet

INTRODUCTION GENERALE

1. Choix du sujet et problématique

Dans notre thèse, intitulée la réactualisation de la Sultane des *Nuits* dans la trilogie de Leila Sebbar *Shérazade, 17an, brune, frisée, les yeux verts*, *Les Carnets de Shérazade* et *Le Fou de Shérazade,* nous nous proposons de revenir sur un texte dont la magie se poursuit depuis des siècles et rien ne laisse prévoir qu'elle cessera un jour. En effet, apparue en Europe, il y a maintenant plus de trois siècles, Shéhérazade est une héroïne chevaleresque dotée de qualités suffisantes pour occuper son rôle de salvatrice. Elle est non seulement belle et jeune mais également fort instruite et diaboliquement rusée. L'héroïne est une révolutionnaire, une révoltée, une sorte de guerrière qui, issue de la bonne société, se sent portée par une mission sacrée, celle non pas de tuer le roi et libérer le peuple mais de guérir le despote. C'est le personnage sauveur qui participe par le conte à la réconciliation du roi avec soi et avec l'autre. C'est le rôle thérapeutique du conte. Shéhérazade est devenue ainsi le symbole de la force du verbe qui vient à bout de la tyrannie, de l'injustice et de l'irrationnel.

Une Shéhérazade qui a fait rêver tant de lecteurs à travers le monde, excité l'imagination de tant d'écrivains et constitué une source si féconde d'inspiration qu'elle est à l'origine d'une foule d'œuvres littéraires où elle est remise en scène avec talent par des auteurs fascinés par la richesse de ce personnage devenu symbole d'un Orient fabuleux qui provoqua l'éclosion de toute une culture de l'exotisme et du voyage.

En définitive, sur le plan littéraire, Shéhérazade, après avoir inspiré des narrateurs séduits par l'art de la conteuse, se transforme en symbole des merveilles prêtées à l'Orient fabuleux et évolue en un être immortel. Ainsi se crée un mythe qui ne jaillit pas de l'inconscient collectif mais prend forme dans ses différentes réincarnations qui constituent la figure

mythique. En effet, Shéhérazade est aussi dans ses mille et un avatars de Bagdad à Hollywood ; somme de strates successives puisant à l'Inde, à la Perse et bien sur au monde arabe.

Les *Nuits* furent d'abord essentiellement racontées, puis lues, avec Galland et sa fameuse "traduction", adaptée et enrichie avec talent et génie, première de maintes interprétations européennes d'un corpus décidément protéiforme. Elles exercent une influence considérable sur de multiples écrivains et non des moindres : Beckford, Gautier, Poe, Proust, Tawfik-al-Hakim, Borges, etc. Dès le XVIIIe siècle sont publiées en Europe des éditions illustrées des *Nuits* [1]qui, si elles fournissent d'abord de l'Orient une représentation adaptée, elles s'orientent ensuite vers un réalisme plus grand, avant d'offrir à des artistes comme Van Dongen un lieu d'expression personnelle. La scène accueille aussi nombre de spectacles inspirés des *Mille et Une Nuits* dont les Ballets russes : *Shéhérazade*, 1910, feront évoluer l'esthétique au début du XXe siècle. Des compositeurs comme Rimski-Korsakov et Ravel s'emparent également de l'œuvre et créent leurs Shéhérazades. Vient ensuite le temps du septième art, de la déclinaison sur tous les supports et d'une cohorte d'adaptations cinématographiques influencées au demeurant par la tradition iconographique et scénique des *Nuits* qui fera entrer définitivement l'œuvre dans une nouvelle étape de son histoire. Dorénavant les *Nuits* seront plus vues que lues. Et aujourd'hui, en investissant le champ des jeux vidéos, les *Nuits* affirment une nouvelle fois leur prodigieuse vitalité qui semble faire d'elles une œuvre" infinie".

Une telle créativité trois fois séculaire conduit à se demander si toutes les productions qui se parent du titre de *Mille et Une Nuits* se rapportent à une source commune originelle dont elles seraient la traduction ou l'adaptation ou bien si le "phénomène *Mille et Une Nuits*" répond à une dynamique spécifique dont les mécanismes pourraient être

[1] A partir de cette note *Les Mille et Une Nuits* seront aussi référencées *Nuits*.

éclairés par un retour sur leur histoire et leur réception. En cela, l'unité du scénario de Shéhérazade, comme point commun et central à toutes les adaptations donne à l'œuvre sa particularité structurelle ; les contes des *Nuits* sont enchâssés dans un récit-cadre. Cette technique de narration structure l'œuvre entière et permet au récit d'imaginer le narrateur, le lecteur, le rôle de la littérature et son mode de fonctionnement : qui parle, à quel moment, que doit-il en espérer ou redouter? Le recueil a su également pratiquer l'art de l'interruption. Ce sont bien entendu ces nuits qui lui donnent son nom et qui viennent interrompre le récit à un moment particulièrement bien choisi, quand une action se dessine et reste en suspens. Mais l'interruption, la fragmentation, pose aussi par retour le problème, en dépit des ruptures, de la continuité et de l'unité. Ce qui réfère au personnage Shéhérazade toute son importance dans l'unité et la cohérence des *Nuits*.

Du point de vue thématique, le recueil touche à des questions fondamentales de société. La première, la plus dramatique, concerne la justice. Ce souci est omniprésent, ainsi que celui de parer à l'injustice, associés à d'autres thèmes, implicites ou explicites : la puissance, la folie, la naïveté, l'expérience, la ruse, avec, pour enjeu permanent, la mort ou la vie. Cela concerne en particulier son conte-cadre. Autrement par la suite, la thématique du recueil se diversifie à un point tel qu'il serait difficile d'en donner le détail. Remarquons seulement que de ce point de vue, sans en exagérer l'importance, est d'une très grande richesse.

En somme, *Les Mille et Une Nuits*, avec les caractéristiques structurelles , thématiques et transculturelles qui sont les siennes, sont à inscrire dans un axe temporel qui part du VIIe siècle pour se poursuivre jusqu'à nos jours, un axe où le recueil s'ouvre et change facilement de support qui va d'un mode de représentation à un autre, d'une langue à l'autre, d'une culture à une autre et à la Sultane de continuer ses

réincarnations, notamment dans la littérature beure. En effet, Dans notre corpus d'étude, c'est la jeune beure qui a fugué de sa cité HLM pour retrouver des racines en Orient. Ainsi, elle intègre cette littérature, dite "beure", épousant le vécu de ses personnages, leur histoire, leur combat et leurs convictions. Mais, elle intègre aussi une esthétique particulière avec ses traits pertinents. Ainsi, déclarer que l'on se propose d'analyser cette réactualisation de Shéhérazade par Leila Sebbar implique une position méthodologique qu'il importe d'expliquer, au risque d'avoir l'air d'enfoncer des portes ouvertes.

Notre analyse tend donc à décrypter l'évolution du personnage et de la relier à une revendication identitaire des jeunes issus de l'immigration qui, sans avoir jamais immigré de nulle part, portent le poids d'un ailleurs qu'ils subissent dans leur quotidien français.

2. Choix du corpus

Notre intérêt à l'égard de cette réactualisation s'inscrit dans la continuité de notre travail de magistère où nous avons étudié la réactualisation du mythe de Shéhérazade dans *Le Fou de Shérazade,* le dernier volet de la trilogie Shérazade de Leila Sebbar, dés lors, il nous est apparu nécessaire de revoir l'évolution du personnage en relation avec sa propre genèse. Et de l'inscrire dans le questionnement d'un des mythes les plus universels, Shéhérazade, tout en demeurant enraciné dans un cadre spatio-temporel arabo-musulman. Si mythe et littérature ont entretenu des rapports féconds sur lesquels il ne convient pas de revenir, les situer dans une perspective de création d'un personnage de la littérature orale substitué en une figure littéraire scripturaire au point d'aboutir à un mythe : Shéhérazade dans les *Mille et Une Nuits* qui serait à l'origine d'une nouvelle création littéraire : Shérazade de Leila Sebbar.

Leila Sebbar, issue d'un mariage mixte franco-algérien, ne vit pas socialement l'aventure de la deuxième génération. Elle n'est pas à proprement parler une émigrée. Elle vit à Paris depuis plus de quarante ans. Mais elle se veut proche de ces jeunes dans l'errance et elle en décrit les problèmes dans ses romans qui tentent de rendre le mieux possible les réalités vécues par cette deuxième génération.

L'écriture de Shérazade permet à l'auteur de mesurer sa propre image de métisse à la croisée entre deux cultures:

> Je ne suis pas une immigrée, ni enfant de l'immigration, je ne suis pas un écrivain maghrébin d'expression française, je ne suis pas une française de souche, ma langue maternelle n'est pas l'arabe… Je suis française, écrivain français de mère française et de père algérien …et le sujet de mes livres n'est pas mon identité … Mes livres sont le signe, les signes d'une histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverses, obsédée par la rencontre…par le croisement…de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident.[2]

A travers les aventures de la jeune fuyante, Leila Sebbar déconstruit non seulement l'image de la femme orientale installée par les orientalistes mais ouvre une réflexion sur elle-même, une quête de soi qui prendrait appui sur cette image pour se distinguer dans une société qui est la sienne. Il ne s'agit pas de déterminer son appartenance à l'une ou l'autre culture mais de vivre avec les deux.

Notre choix de ce corpus qui a pris dix années de la vie de l'auteur, nous permet d'évaluer le chemin parcouru par le personnage mais aussi par toute une génération dont le combat suit celui des idées et des idéologies en

[2] Leila Sebbar citée in Laurence Huugue, *Ecrits sous le voile, Romancières algériennes francophones, écriture et identité, Paris, Publisud, 2001. P. 91.*

une France "altercommunautariste" qui se cherche toujours une identité propre. En effet, dans le premier volet, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts,* Shérazade est une jeune "beure" qui fuit sa double prison, celle de son père et la surveillance quasi quotidienne de ses frères et celle de son image de belle exotique qui fait d'elle l'objet de toutes les convoitises : Julien qui voit en elle les odalisques de Delacroix, sa patronne qui veut faire d'elle un mannequin au service des touristes américains et un cinéaste qui lui écrit un film. Après une errance parisienne en compagnie de marginaux de toutes les ethnies et de toutes les idéologies, elle part en quête de son Algérie.

Apres l'échec de son retour en Algérie, dans *Les carnets de Shérazade,* la jeune fugueuse est une libre voyageuse qui, comme son ancêtre, échappe à son sort par la seule force de sa parole puisqu'elle raconte des histoires au camionneur qui l'a prise en stop pour faire le tour de la France en sept jours. Une deuxième errance de la jeune fille, en sept jours, la conduit sur le chemin des beurs pour revendiquer leur droit au vivre-ensemble.

Enfin, dans *Le Fou de Shérazade*, l'aventurière est prise comme otage par une milice chiite au Liban meurtri par la guerre civile. Dans sa prison, elle apprend l'arabe qui lui était inaccessible et c'est en récitant des versets coraniques à son bourreau qu'elle échappe à la torture et à la mort. Il s'agit d'une troisième errance sur la terre lointaine de ses origines qu'elle quittera pour retourner en France son pays.

Le choix de ce corpus, nous permet ainsi de boucler un circuit de l'errance de Shérazade qui ne pourrait se mesurer qu'à travers les trois romans réunis. Nous conclurons, ainsi, par l'importance de la quête identitaire chez Leila Sebbar quant à sa conception de l'identité "beure" en fonction de sa situation particulière

3. Choix de la méthode

Nous proposons d'appréhender notre sujet par les écueils propres à l'analyse des personnages romanesques comme éléments constitutifs de la narration et des constructions langagières mais aussi, comme des représentations de personnes. En tant que tels, ils tendent d'une part à produire –plus ou moins- un effet de réel, c'est-à-dire à créer l'illusion qu'ils représentent une personne ayant existé ou peut exister et d'autre part, ils invitent les deux personnes réelles que met en jeu la narration – l'auteur et le lecteur, si l'on veut – à "se projeter" en eux ou à "s'identifier" avec eux, ces phénomènes de projection et d'identification, pressentis depuis que la littérature existe mais auxquels la psychanalyse a donné un contenu beaucoup plus précis, n'entrent pas dans le domaine d'analyse qu'on s'est ici imparti, néanmoins ils sont absolument fondamentaux dans l'exercice de la littérature(coté écrivain, et coté lecteur et critique) et dans sa signification sociale et idéologique, il ne s'agit donc pas de nier que les personnages soient aussi des représentations de personnes ni qu'ils entretiennent des rapports étroits et de toute nature, tant avec le sujet-écrivant qu'avec le sujet-lisant – et a fortiori avec le sujet-analysant. Il s'agit au contraire d'avoir ces considérations bien présentes à l'esprit afin d'éviter – autant que faire se peut- une utilisation simpliste de données biographiques, historiques ou anecdotiques.

Afin de rendre compte de ces aspect du personnage principal et ceux qui le côtoient dans ce processus de réactualisation et afin dévaluer la métamorphose évolutive de la jeune "beure", nous avons eu recours à plusieurs disciplines, la sociolinguistique, la mythocritique, l'intertextualité, la narratologie, la sémiotique, la sémiologie, etc. il s'agit d'une analyse interdisciplinaire dont les soubassements théoriques sont les travaux de Philippe Hamon, Roland Barthes, Vincent Jouve, Gérard Genette, etc. Notre intérêt est de mettre tous les atouts dans notre analyse, autrement dit

d'utiliser tous les outils que les sciences humaines sont susceptibles de nous fournir. En premier lieu -dans la mesure où nous avons affaire à une construction langagière- nous utiliserons la linguistique. Cela ne signifie pas que nous ferons une analyse linguistique mais plutôt que nous utiliserons ce que le linguiste nous dira des systèmes de la langue pour voir comment ces systèmes sont manipulés dans le texte et quel effet de sens que cette manipulation peut mettre en lumière. De la même façon nous utiliserons, à ses fins propres, le travail de l'historien, du géographe, du sociologue, de l'ethnologue et du psychanalyste : sans jamais aliéner notre propre démarche à des finalités qui ne sont pas les nôtres ; sans jamais considérer les données de ces sciences comme des explications suffisantes mais plutôt comme des éléments susceptibles de s'intégrer dans un processus d'analyse complexe et spécifique.

En effet, les œuvres littéraires dont nous proposerons l'analyse seront considérées dans leur spécificité de la réactualisation de la Sultane des *Nuits* : chaque roman constitue un système unique, composé d'un certain nombre d'éléments constitutifs liés entre eux par de multiples rapports. Tout élément constitutif, tout rapport entre divers éléments est signifiant et solidaire de cette réactualisation dans sa totalité. La réactualisation de Shéhérazade est cohérente et ce à plusieurs niveaux. Notre analyse va rendre compte de cette cohérence plurielle et tenir pour recevables tous les effets de sens conformes à cette cohérence. L'analyse de cette réactualisation n'est jamais close, elle doit être considérée comme une étape dont une des conditions d'existence est d'être nécessairement remise en cause.

En définitive, nous ne nous sommes pas fondés, au départ sur une méthodologie déjà constituée, faute de trouver un appareil théorique cohérent qui nous permit de questionner les œuvres comme nous le souhaitons. Au fil de ces successives analyses, nous avons tenté de nous

forger des outils d'analyse aussi adéquats que possible à notre objet et à leur fonction. Notre ambition n'a pas été d'inventer de nouveaux outils, mais bien plutôt d'adapter, d'affiner des outils analytiques déjà existants, en les utilisant intensivement, et de les organiser en un ensemble aussi cohérent que possible.

4. Plan rédigé :

Afin de mener à bien notre recherche, nous avons opté pour un plan en trous partie précédé d'un préalable, en trois points et intitulé : ***Shéhérazade entre Orient et Occident : Parcours d'un mythe,*** consacré à l'archétype Shéhérazade, il prendra en charge, en un premier point, **la genèse des *Nuits***, puis leur entrée en Occident et leur succès à travers les trois principales traductions celle d'Antoine Galland, de Joseph-Charles Mardrus et enfin celle de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel. Un succès, à l'origine de la naissance du mythe de Shéhérazade dont le récit fera l'objet du deuxième point : ***Structure et unité du conte cadre*** où nous analyserons la structure du conte cadre considéré comme seule constante des *Nuits*. En troisième point, ***Shéhérazade : des Nuits à la figure mythique*** nous verrons l'évolution du personnage littéraire et sa transformation en figure mythique. Cette dernière sera perçue grâce à une approche intertextuelle de ses avatars littéraires notamment sa réactualisation dans la trilogie **Shérazade** de Leila Sebbar.

La réactualisation de Shéhérazade par Leila Sebbar s'est faite en trois romans aux quels nous avons réservé trois parties de notre thèse comprenant chacune trois chapitres. Et bien que chaque partie soit réservée à un seul roman, chacune d'elle est liée à la précédente par la cohérence du Personnage hyponyme qui continue son évolution au fil de la production littéraire.

Ainsi, la première partie intitulée ***Réactualisation de la Sultane des Nuits dans Shérazade brune frisée les yeux verts*** sera le début de cette aventure romanesque et donc nous verrons dans le premier chapitre, intitulé ***Paratexte et présentation de l'œuvre*** l'analyser de la réactualisation qui se matérialise dans un paratexte révélateur où se tracent les premiers écarts vis-à-vis de la figure mythique Shéhérazade. Pour les identifier, nous convoquerons l'étude sémiologique du personnage de Philipe Hamon. Ensuite une étude de l'onomastique nous révélera comment Shérazade ; personnage hyponyme peut intégrer une démarche déceptive de l'horizon d'attente du lecteur. Par ailleurs, nous dégagerons les fonctions informative et séductrice de ce paratexte qui font de ce mythe leur carte majeure. A la fin de ce chapitre, nous étudierons toutes les possibilités de lectures que nous offrent les éléments périphériques du texte.

Le second chapitre, intitulé ***Présentation de l'œuvre et péritexte*** portera sur l'analyse de la suite de la réactualisation de Shéhérazade dans le péritexte tel qu'il est définit par Vincent Jouve, c'est-à-dire l'incipit, l'excipit et les titres des chapitres. Nous allons identifier le nouveau statut de Shérazade qui prend plus d'écart vis-à-vis de la figure mythique déjà définie. Cette identification se fera à travers le statut sémiologique du personnage et sa représentation à travers ses fonctions : dramatique, phatique, et actantielle. Une étude qui va s'étendre aux deux autres personnages principaux du texte : Julien et Pierrot, puisque c'est par rapport à eux que se détermine la nouvelle quête de Shérazade.

Le dernier chapitre de cette première partie, intitulé ***Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts*** **: une première réactualisation** propose de voir la concrétisation de la réactualisation de la Sultane et ceci dans une œuvre iconoclaste. Nous nous intéresserons aux rapports étroits qu'entretient le personnage littéraire avec la figure mythique en général. Et le rapport également étroit entre la figure de Shéhérazade et le stéréotype de

la femme orientale. Enfin, nous verrons comment la réactualisation de Shéhérazade n'est en fait qu'une déconstruction de ce stéréotype.

La deuxième partie de notre thèse, intitulée ***Réactualisation de la Sultane des Nuits dans Les Carnets de Shérazade*** est consacrée à la deuxième réactualisation et elle se fera en trois chapitres. Le premier chapitre, intitulé ***Paratexte et présentation de l'œuvre*** se chargera d'analyser la réactualisation qui se matérialise dans un paratexte qui tout en évoquant l'Orient et l'art orientaliste à travers le nom Shérazade et l'odalisque à la culotte rouge de Matisse en première de couverture, s'en éloigne dans la quatrième de couverture. Un écart que nous étudierons dans l'expression de l'héroïsme féminin et l'écriture de soi qui se dévoilent en périphérie du texte.

Dans le deuxième chapitre, intitulé ***Présentation de l'œuvre et péritexte*** nous examinerons comment s'enrichit le personnage de L. Sebbar dans un mouvement spatial et idéologique aux frontières entre deux cultures. Un enrichissement que nous aborderons à travers le statut sémiologique du personnage et l'écriture de soi suggérée par *Les Carnets*.

Dans le troisième chapitre,intitulé ***Les Carnets de Shérazade:Une deuxième réactualisation,*** il sera question de l'écriture de la réactualisation de Shéhérazade à travers le voyage initiatique de la jeune beure à la recherche de l'affirmation de sa nouvelle identité. Un combat qu'elle partage avec tous ceux de sa race qui militent pour l'égalité des droits**.**

Dans la dernière partie intitulée ***Réactualisation de la Sultane des Nuits dans Le fou de Shérazade*** nous analyserons le troisième volet de la trilogie. Comme les deux premières parties, le premier : **Le Fou de Shérazade : paratexte et présentation de l'œuvre** sera consacré à l'étude des éléments périphériques du texte et qui laissent entrevoir la perspective

multiple que peut prendre le combat de la jeune fille entre Orient et Occident. En effet, Shérazade, objet de la folie amoureuse est embarquée dans une nouvelle aventure au pays de ses ancêtres, ce qui la ramène à une prise de position appropriée à ses identités multiples.

Le second chapitre : ***Présentation de l'œuvre et péritexte*** se penchera sur les indices révélés par un péritexte déroutant où Shérazade semble trouver enfin le repos dans un incipit qui sera vite contredit par un excipit où tous les personnages sont de retour de voyages aussi différents que convergents. En effet, à travers les titres des chapitres, nous analyserons cette structure narrative à trois voies que propose Leïla Sebbar pour montrer le chemin parcouru par Shérazade.

Suite à ces observations, le troisième chapitre *:* ***Le Fou de Shérazade. Une troisième réactualisation,*** sera consacré au mouvement de ces personnages dans l'espace et le temps, en mettant en exergue une analyse spatio-temporelle. Nous y verrons comment Leïla Sebbar, écrivaine beure, termine sa réactualisation de la Sultane des *Nuits* en faisant de sa Shérazade la porte-parole de ses semblables et de toute une génération de jeunes issus de l'immigration.

Remarque :

Au sujet de l'orthographe de Shéhérazade, elle varie selon les auteurs. Pour Jamel Eddine Bencheikh elle est "Shahrazad", pour Charles Pellat et Hiam Aboul-Hussein, elle est "Cherazade", pour Malek Chebel elle est "Chahrazade", etc.

S'agissant de Leila Sebbar, elle l'orthographie "Shérazade" afin de mieux enraciner la prononciation avec le langage beur et la différencier ainsi de la parole de l'autre, en situation sociolinguistique française. Elle écrit ainsi :

> ‘’-Schéhérazade ?
>
> - Oui, dit Shérazade
>
> - Mais pourquoi le prononcez-vous à la française ? Vous perdez la syllabe la plus suave, la plus orientale…
>
> Shérazade regarde la vieille femme, stupéfiante. Jamais on ne lui a ainsi parlé de son nom, de la syllabe perdue…
>
> -Le greffier français l’a simplifié sur les papiers. Mon père n’a rien dit, il est étranger, ma mère aussi’’. [3]

Quant à notre propre graphie, nous employons "Shéhérazade" lorsqu'il s'agit de l'héroïne des *Mille et une Nuit*s et "Shérazade" quand il est question du personnage de Leila Sebbar.

[3] Sebbar Leila, *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991, p 164

Préalable :

Shéhérazade entre Orient et Occident : Parcours d'un mythe

I. Les Mille et une Nuits : genèse d'une œuvre.

1. Histoire des Mille et u

Entrées, en Europe il y a maintenant trois siècles, les *Mille et une Nuits*, les contes de l'Orient n'ont cessé d'intriguer par leur contenu, leur tissu narratif labyrinthique, mais aussi par leur Histoire :

> « Voilà des siècles que l'on cherche l'auteur des contes des *Mille et une nuits*, des siècles que l'on croit pouvoir trouver son nom. On a dit que les *Nuits* se disaient, et qu'elles ne s'écrivaient pas, qu'elles se racontaient le soir à la veillée, qu'elles se transmettaient par la bouche des conteuses, qu'elles étaient un texte de mémoire. On murmurait aussi que ce n'était pas un livre, que ce livre n'existait pas. »[4]

Dans son ouvrage, *Pour Une Lecture Historique des Mille et Une Nuits,* Essai sur l'édition de Bulaq (1835)[5], Jean-Claude Garcin [6] a fait paraître chez Actes Sud ;ouvrage dont nous nous sommes inspirée pour tracer la trajectoire des contes.Cet éminent médiéviste livre les résultats de son enquête d'historien sur le texte des *Mille et une Nuits* publié au Caire en 1835. Il fait une approche historique de cette première édition sortie des premières imprimeries d'Egypte, installée par le Pacha Muhammad Ali [7]dans une proche banlieue du Caire. Il apporte la démonstration que l'œuvre a été collectée en plusieurs étapes, depuis le début de l'Empire ottoman, par des lettrés soucieux d'offrir à un public citadin, et pas seulement populaire, un ensemble de récits conformes à la morale. L'édition de Bulaq apparut en deux volumes et apporta une multitude de contes nouveaux. Une autre apparut entre 1839 et 1842, en quatre volumes, il s'agit de la seconde édition :

> « Elle reprit le texte de l'édition de Bulaq de 1835, en y ajoutant de temps en temps des passages empruntés ailleurs, pour obtenir un texte plus complet(…). Il reste que pour l'historien, seule l'édition de Bulaq, quelques soient ses fautes d'impression et autres

[4] Sironval (M), *Album des Mille et une Nuits*, Gallimard, 2005, p.10.

[5]Garcin (J-C), *Pour Une Lecture Historique des Mille et Une Nuits, Essai sur l'édition de Bulaq (1835),* Paris, Actes Sud, 2013.

[6]Garcin Jean-Claude est professeur honoraire d'histoire de l'islam médiéval à l'université d'Aix-Marseille.

[7] Le Pacha Mohammad Ali né le 14 mars 1769 à Kavala en Macédoine orientale (alors dans l'Empire ottoman) et mort le 2aout 1849 à Alexandrie en Egypte, est un officier ottoman d'origine albanaise, vice-roi d'Egypte de 1804 à 1849 et généralement considéré comme fondateur de l'Egypte moderne. Encyclopédie Larousse en ligne, consultée le 11/08/2016.

> imperfections peut présenter les garanties d'un objet historique issu du milieu égyptien. ».[8]

Les Mille et une Nuits objet d'étude historique ont été abordées à partir de cette édition dont un exemplaire original existe à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris :

> « Le papier est de grande qualité. Une belle couverture en cuir a remplacé la couverture brochée, sur laquelle on peut supposer qu'étaient mentionnés le titre de l'ouvrage et le nom de l'éditeur, soit celui qui avait d'abord établi le texte après collation des différents manuscrits (muquabala) puis avait vérifié que le texte imprimé était conforme au texte remis pour l'impression (tashih). »[9]

Les récits sont choisis parmi des textes qui sont selon toute vraisemblance forts anciens et seraient d'origine persane, ne serait-ce qu'à cause des noms propres de Shéhérazade, de Schahriyar et de Dinarzad :

> « Les premiers qui composèrent les contes furent les persans…Ce genre se répand et atteint une grande envergure sous les rois sassanides. Les arabes transposent cette littérature dans leur langue, leurs écrivains les plus purs et les plus éloquents la polissent et lui donnent un tour élégant, ils composent même dans ce genre. Le premier livre composé de cette sorte fut le Hezar Efsane, c'est-à-dire *Mille Contes*. ».[10]

Mais, le texte des *Mille et une Nuits*n'a été connu sous sa forme "finale" écrite qu'à partir du XIVe siècle. Il faudrait noter aussi que le système consistait à emboiter les contes les uns dans les autres. Ce qui dénote une influence de l'Inde comme c'est le cas pour Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa (IIe/VIIIe siècle).»[11]. Cependant, il nous signaler que c'est un Cheikh inconnu qui a composé le recueil de Bulaq dans la seconde moitié du XVIIIe siècle :

> « Nous ne savons rien de lui, même pas son nom. C'était un homme qui connaissait bien les contes. Il a fait un travail considérable, à la fois en choisissant les contes des *Nuits* les mieux construits, en éliminant les

[8] Garcin Jean-Claude, L'édition de Bulaq(1835) in Quantara (Revue de l'institut du Monde Arabe), Paris, n°86, p. 38.
[9] Ibid., p. 39.
[10] Elisséeff Nikita, *thèmes et motifs des Mille et une Nuits. Essai de classification*, Institut français de Damas, Beyrouth, 1949, Appendices, p. 14. Cité in *Les Mille et une Nuits en partage*, sous la direction de Chraïbi Aboubaker, Paris, Actes Sud, p. 272.
[11] *Kalila wa Dimna* est présenté comme étant la traduction arabe des Fables de Bidpaii. A l'origine, ces fables animalières, tirées d'une épopée fondatrice de la civilisation indienne- Le Pantchatantra-, auraient été écrites en sanscrit, vers 200, par un brahmane inconnu, équivalent d'Escope pour la tradition indienne, puis traduites en Persan, au VIe siècle, http://expositions.bnf.fr/livrarab/reperes/livre/kalila.htm en syriaque, consulté le 11/08/2016.

> plus faibles (ce que l'historien des textes peut évidemment déplorer), et en collectant des "contes anciens" pour les ajouter aux premiers. D'où le grand succès de son recueil. » [12].

Son texte a été depuis repris dans toutes les langues. Ce qui bouscule quelque peu l'idée que les *Nuits* appartiendraient à la littérature orale. "*Les Nuits* ont été écrites par des musulmans pour des musulmans"[13]. La comparaison entre les textes arabes retenus par ce Cheikh et certaines versions antérieures des contes montre une recherche constante d'une langue classique et d'une morale qui effacerait toute complaisance envers la magie ou l'amour des garçons :

> « Aussi bien dans le modèle choisi que dans les contes qui ont suivi, ce que le Cheikh du XVIIIe siècle a retenu dans son recueil relève d'une conception exigeante du conte, faite d'abord pour un public relativement cultivé. Il s'ensuit que le recueil de Bulaq n'a pas été conçu pour rassembler des "contes populaires". Ce qui ne signifie pas que des "contes populaires" n'existaient pas alors, ni qu'il n'y avait pas de Mille et une Nuits hors des contes retenus, mais seulement qu'on ferait fausse route en croyant les trouver dans Bulaq, ce qui est parfois le cas. » [14]

Contrairement aux affirmations les plus répandues, l'édition de Bulaq ne fut nullement le fruit de l'influence de l'Occident ; et que le manuscrit, loin d'être un" ramassis de contes empilés au hasard", fut élaboré par un lettré soucieux d'en moraliser le contenu. En même temps, Garcin met en avant, plutôt que l'authenticité d'un texte, le processus de fabrication de l'œuvre dans un contexte politique et culturel au long de plusieurs siècles (du XVe au XVIIIe siècle). En effet il rassemble quelques contes antérieurs au XVe siècle, il prend pour point de départ une série de contes plus récents, dont ceux que Galland a fait connaitre en Europe à partir de 1704 :

> « Ces nouvelles Mille et une Nuits, composées au XVe siècle par un auteur syrien, se caractérisent par la reprise, d'un conte à l'autre, de vers ou de situations qui assurent l'unité de l'ensemble. L'analyse des autres contes montre qu'après l'occupation de la Syrie et de l'Egypte par les Ottomans en 1517, la production a cessé pendant environ un demi-siècle. Lorsque l'intégration dans l'Empire ottoman a été plus ou moins acceptée, on a créé des Mille et une Nuits

[12]Garcin Jean-Claude, *Pour Une Lecture Historique des Mille et Une Nuits, Essai sur l'édition de Bulaq (1835),* Paris, Actes Sud, 2013, pp.21-22.
[13] Ibid., p. 27.
[14]Garcin (J-C), *Un "objet historique» : l'édition de Bulaq(1835) in Qantara (Revue de l'Institut du Monde Arabe)*, Paris, n° 86, p. 42.

> modernes inspirées des Nouvelles Mille et une Nuits de l'auteur du XVe siècle, en ayant recours à leurs procédés de " citations" littéraires. ».[15]

L'occupation de l'Egypte par les Ottomans donne naissances à ce que Garcin nomme "contes post-mamelouks"[16], c'est-à-dire des contes qui se sont répandus en Egypte devenue ottomane, et qui avaient pour objet de combattre le souvenir du régime mamelouk[17]. On vit alors naître des contes plus longs qui référent ouvertement aux contes précédents :

> « Les citations de contes précédents sont nombreuses. Un recours à l'intertextualité s'est établi. Si pour cette époque, le contrôle des indices contextuels reste indispensable, l'attention aux citations devient plus importante méthodologiquement, pour situer les contes les uns par rapport aux autres."[18]

Si le recours à la citation est une constante des *Nuits* de nos jours, elles restent un tissu composé de plusieurs éléments d'origines diverses : il y aurait une base indo-persane attestée, par l'onomastie dans le premier récit : Schéhérazade, Schahriyar et Dinarzad, il y aurait ensuite ce que certains ont appelé cycle de Baghdâd (Harun al-Rachid, Sindbad) et il y aurait enfin certains récits égyptiens tardifs. De par sa genèse, le recueil des *Mille et une Nuits* a été donc le fruit d'un dialogue entre les cultures persane et arabo-musulmane :

> « Ouvrage collectif maintes fois écrit et réécrits, on peut le considérer à juste titre comme un texte "scriptible" (Barthes) ou un texte "dialogique"(Bakhtine) où coexistent en une étonnante symbiose diverses cultures relevant de diverses époques aussi que divers genres ou formes littéraires. »[19]

En définitif, le manuscrit dont il ne reste plus que quelques séquences prouve l'existence dans le monde arabe, au IXe siècle, d'un recueil de contes intitulé *Alf layla*, dont l'origine est un texte persan intitulé *le Hazar afsan* (Mille contes). Les manuscrits antérieurs au XVe siècle ayant disparus, il n'en reste pas moins que nous disposons depuis le XVIIIe siècle d'une quantité impressionnante d'œuvres intitulées *Les Mille et une Nuits* traduites

[15]Garcin (J-C) in Qantara, Op.cit., p. 32.
[16] Ibid., p. 31.
[17] " Le régime mamlouk permet l'accès aux plus hautes fonctions à des esclaves. Propre à l'islam, le terme est d'abord employé pour qualifier les soldats recrutés par le calife Al-Mutasim, mais le système perdure du IXe au XIXe siècle. En Egypte, il s'étend de 1250 à 1517." David Aylon, *Le phénomène mamelouk dans l'Orient islamique*, Paris, PUF, 1996, PP. 17-18.
[18]Garcin (J-C), in Qantara, Op.cit., p. 32
[19] Agna (M), *La traduction comme ouverture, in Les Mille et une Nuits en partage*, Op.cit, P. 272.

dans toutes les langues du monde et présentes dans toutes les formes d'art, elles restent une œuvre majeure de la littérature mondiale.

2. Les Nuits en Occident :

2.1. Les Nuits de Galland :

Le recueil des contes intitulé *Les Mille et une Nuits* fut révélé à l'Occident, au début du XVIIIe siècle par le savant orientaliste Antoine Galland (1664-1715), qui fit trois voyages en Orient et propose la première traduction parue entre 1704 et 1717, plus d'un siècle avant les premières éditions arabes :

> « Premier traducteur inspiré des Mille et une Nuits et "fleur de probité" selon Charles Nodier, l'un de ses nombreux préfaciers, Antoine Galland est devenu malgré lui un mythe littéraire vivant, et, depuis sa mort, une référence incontournable. Du reste, on ne dit pas Antoine Galland, mais Galland tout simplement, et cela suffit amplement pour désigner à la fois l'ancien antiquaire du roi, l'ambassadeur, le lecteur du collège royal, l'auteur et surtout le traducteur des Mille et une Nuits. »[20]

Pour élaborer son ouvrage Galland a eu recours à des sources écrites" des manuscrits" en langue arabe en plus des sources orales :

> « Galland a recours successivement à deux types de matériaux bien distincts, des sources manuscrites et des sources orales. Sur les douze tomes qui composent l'ouvrage, les huit premiers sont fondés sur des manuscrits de contes appartenant aux Alf layla wa layla. »[21]

L'orientaliste utilise plusieurs manuscrits, dont le seul disponible aujourd'hui est celui de la BNF sous le n°3609-3611 et qui comporte deux cent quatre-vingt-une Nuits et s'arrête au début de l'Histoire de Qamar az-Zaman :

> « Même si l'ensemble des textes utilisés par le traducteur ne peut être examiné, la confrontation de l'œuvre de Galland avec le manuscrit n°3609-3611 de la BFN se révèle pertinente, puisque la "mise en français "donne lieu à des écarts systématique, correspondant à des choix de traduction analysables. »[22]

---

[20] Chebel (M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nu*its, Lonrai, Plon, 2010, p. 321.

[21] Larzul(S), *Les Mille et une Nuits d'Antoine Galland*, in *Les Mille et une Nuits en partage*, Op.cit, p. 252.

[22] Larzul(S), *Les Mille et une Nuits d'Antoine Galland*, in *Les Mille et une Nuits en partage*, Op.cit, p. 252.

Une fois le huitième tome sorti en 1709, Galland n'a plus de matériaux à sa disposition, il décide alors d'utiliser des contes d'origine différente, qu'il a entendu raconter par le syrien Hanna, en visite à son ami le voyageur Paul Lucas à Paris. Il les note dans son Journal[23], entre le 6 mai et le 2 juin de cette même année sauf le conte d'Aladin, dont il a reçu une copie de Hanna ainsi qu'une version écrite des "Aventures du Calife Haroun al-Rachid" et du récit d'Ali Baba.

> « Aucune des copies de Hanna ne nous est parvenue et seuls subsistent les résumés de Galland. Ce sont ces récits, jamais qualifiés de contes des Mille et une Nuits dans le journal, qu'utilise le traducteur quand il entame, à partir de novembre 1710, soit plus de dix-huit mois après les avoir entendu, la rédaction des nouveaux contes, qu'il lie aux précédents en les plaçant dans la bouche de Schéhérazade. »[24]

Ecrite dans une belle langue, cette version proposa une adaptation élégante aux grandes dames de la cour de Louis XIV qui en furent les premières lectrices. Elle visait un public lettré, mondain et aristocratique qui se trouve confronté dans sa différence. Et au lieu de générer un ensemble cohérent d'idées sur l'Orient, elle a en revanche enrichit une « vue de dehors », de nouvelles formes et de nouveaux concepts exprimés dans le conte oriental :

> « Une traduction littérale des manuscrits eût rendu l'œuvre difficilement lisible par un public encore peu averti des choses de l'orient et surtout amateur de « belles infidèles ». Soumis à l'esthétique classique comme tout écrivain, le traducteur doit respecter la règle de la bienséance, qui impose le rejet des expressions crues, mais aussi celui des choses de la vie quotidienne et du monde matériel. » [25]

La réécriture des contes de Hanna par Galland est plus une création qu'une traduction. L'auteur y laisse entrevoir son expérience à Levant où il séjourna quatorze ans à l'ambassade de Constantinople, et sa visite de la cour du Sultan qui apparaissent dans les motifs descriptifs et la magnificence déployée dans certains de ses contes. Mais qu'il s'agisse d'une expérience personnelle, de contes entendus ou lus, la traduction ne peut échapper aux exigences de l'époque :

> « Le bon traducteur arrange le texte pour qu'il plaise au lecteur, dans le but de rendre service à l'auteur en

[23] *Journal parisien d'Antoine Galland (1708-1715)*, éd. Henri Omont, in *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, t. XLVI, 1919*, p. 25-156. Cette édition étant incomplète, il est parfois nécessaire de se référer au manuscrit du fonds Fr. de la BNF n° 15279-15280. In *Les Mille et une Nuits en partage*, Op.cit, p. 252.

[24] Larzul(S), *in Les Mille et une Nuits en partage*, Op.cit, p. 253.

[25] Larzul (S), *Le coup de maitre d'Antoine Galland* in Quantara, n°54, Paris, 2007, p. 37.

> lui permettant de continuer à être lu. Le travail de traduction se rapproche ainsi de celui de la création et il est soumis, comme lui, aux règles de l'esthétique classique, régie par la bienséance, à la fois code social, moral et esthétique, en vigueur à la cour et dans les milieux proches d'elle. »[26]

Les scènes osées étant adaptées, Galland s'attache aussi à faire apparaître les spécificités socioculturelles, même si dans une perspective didactique, il introduit parfois certaines simplifications. De plus, l'esthétique classique le contraint à occulter une grande partie des spécificités matérielles et à sublimer le monde décrit, ce qui concourt à la création d'un univers spécifique :

> « Tout ce qui est senti comme cru, laid ou bas est exclu de l'expression et si possible du contenu ; du langage se trouvent aussi bannis les noms d'animaux, de plantes, de ce qui a trait à la vie quotidienne et relève d'un lexique considéré comme technique ou didactique. »[27]

Ainsi les détails liés à la description de la nourriture, aux palais et aux femmes qui les peuplent sont la création de l'auteur qui retouche aussi certains statuts sociaux. La traduction est ici un travail d'adaptation à ce nouveau monde et de mutation puisqu'elle transforme des textes de la tradition orale en une expression écrite dans une prose élégante et au lexique soutenu. Mais malgré ce travail sur la forme et le contenu, Galland soutient son souci de fidélité aux contes arabes :

> « L'on ne s'est écarté du texte que quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher. Le traducteur se flatte que les personnes qui entendent l'arabe, et qui voudront prendre la peine de confronter l'original avec la copie, conviendront qu'il a fait voir les Arabes aux Français, avec toute la circonspection que demande la délicatesse de notre langue et de notre temps. » [28]

Toutefois, l'œuvre de Galland n'est en aucun cas une métamorphose du texte original. Le travail de moralisateur qu'il opère n'affecte en rien l'esprit et la trame narrative des récits. De manière générale, il reste fidèle aux évènements en racontant les relations amoureuses entre amants sans entrer dans l'intimité de l'acte amoureux :

> « Au bout du compte, les séquences amoureuses font l'objet d'une adaptation qui ne peut être assimilée à une opération d'occultation des multiples facettes sous

[26] Larzul(S), *in Les Mille et une Nuits en partage*, Op.cit, p. 254.
[27] Ibid., p. 254.
[28] Ibid., p. 255.

> lesquelles se présente l'amour dans les Alf layla wa-layla. »[29]

Les Nuits de Galland attirent par leur langue et leur esthétique, mais aussi par ce monde fabuleux qu'est l'Orient. L'auteur mise sur la curiosité du lecteur toujours avide de connaissances de la culture de l'autre :

> « Ils doivent plaire encore par les coutumes et les mœurs des orientaux, par les cérémonies de leur religion, tant païenne que mahométane ; et ces choses y sont mieux marquées que dans les auteurs qui en ont écrit et que dans les relations des voyageurs. Tous les orientaux, Persans, Tartares et Indiens, s'y font distinguer, et paraissent tels qu'ils sont, depuis les souverains jusqu'aux personnes de la plus basse condition. Ainsi, sans avoir essuyé la fatigue d'aller chercher ces peuples dans leur pays, le lecteur aura ici le plaisir de les voir agir et de les entendre parler. »[30]

Ainsi Shéhérazade fit irruption en Occident en gardant toute son intimité qui ne se révéla qu'à travers l'imaginaire de chacun et donc elle sera fantasmée, devinée, sublimée avant de se trouver dévoilée dans la version de Joseph-Charles Mardrus (1899-1906) :

2.2. Les Nuits du Dr Joseph-Charles Mardrus :

Un Egyptien formé à Beyrouth chez les Jésuites, que son goût pour les lettres françaises conduit à Paris en 1892 où il fréquente les cercles d'avant-garde, notamment le salon de Mallarmé qu'il fréquente à partir du 3 janvier 1893. Mallarmé avait déjà pris connaissance des *Mille et une Nuits* (*The Book of the Thousand Night and one Night*) traduit par son ami anglais John Payne, et publié entre 1882 et 1889. Depuis, il n'a eu de cesse de chercher un traducteur. L'arrivée de Mardrus avec une première ébauche de contes traduits relança le projet. Il commence sa traduction au cours des années 1895 et 1899 lors de son voyage maritime, sur divers paquebots où il est nommé médecin des Messageries, qui sillonnent les lignes d'Orient, d'Extrême-Orient, de l'Inde aux iles polynésiennes. Cette traduction est faite d'un manuscrit qu'il est seul à posséder et dont personne n'a trouvé de traces :

> « Peut-être s'inspire-t-il du texte anglais tant admiré de Mallarmé, celui de son ami Payne. Autre traduction que Mardrus connait bien, celle de Richard Burton qu'il cite à plusieurs reprises dans sa préface et dans

[29] Larzul(S), *in Les Mille et une Nuits en partage*, Op.cit, p. 257.
[30] Galland(A) cité par Larzul(S), *Ibid.*, p. 258.

> les controverses qui l'opposent au monde universitaire. » [31]

Mardrus revient à Paris en 1899, avec seize volumes de son écriture, il a traduit, il a écrit et surtout il a adapté son texte aux gouts de cette nouvelle Europe. Le succès est au rendez-vous et pour raison :

> « Nommer l'érotisme en Orient quand on est soi-même un "Oriental", ce qui est la chose la plus incroyable qui puisse exister. De fait, né au Caire au sein d'une famille puissante d'origine arménienne, les Mardirossians, Joseph-Charles-Victor Mardrus est à la fois médecin, état qu'il n'oublie jamais de rappeler, selon l'usage très oriental des titres, et orientaliste. Mais il ne gagnera sa célébrité qu'au lendemain de la traduction particulièrement scandaleuse des *Mille et une Nuits*. »[32]

Cette version érotisée et colorée de Mardrus va fédérer autour d'elle de nouveaux lecteurs et se distingua de toutes les autres, notamment celle de Galland qu'il critique en disant :

> « Le reproche essentiel est que Galland a donné une adaptation et non une traduction littérale du texte arabe et cela en supprimant certaines audaces, certains détails, certaines citations poétiques, certaines Nuits(les Nuits 101 et 102) et en résumant certaines digressions. »[33]

> « Célébrer la fidélité de Mardrus, c'est négliger l'essentiel de Mardrus, c'est même passer Mardrus sous silence. Son infidélité, son heureuse infidélité créatrice, voilà ce qui doit nous importer. ». [34]

Bien que fortement teintée d'exotisme et d'érotisme, cette version est présentée comme littérale. Et donc Shéhérazade, qui jusque-là n'était qu'imaginée, se révéla au grand public dans sa sublime nudité et loin d'humaniser cette figure, elle se retrouve consacrée dans l'imaginaire Occidental qui, à la fin du XIXe et début du XXe siècle, raffolait de tout ce qui était en rapport avec l'Orient devenu un "phénomène de mode" dans les sphères culturelles et politiques :

> « L'Orient ne faisait pas peur, l'Orient attirait, séduisait, fascinait. Il était même très flatteur d'avoir

[31] Seronval (M), *Albums des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 92.
[32] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 498.
[33] Mardrus (J-C) cité par Agna(M), ibid., p. 274.
[34] Larzul(S), *Le coup de maitre d'Antoine Galland in Qantara n°*86, Op.cit., pp. 44-45.

> un ami de quelque importance dont l'extraction et l'occupation symbolisaient l'Orient. »[35]

Mardrus, par sa naissance, son talent et ses efforts se trouva fort apprécié à Paris où il entreprit de séduire un entourage, déjà sous le charme, en se singularisant à travers cette traduction qui flatte les occidentaux par les détails crus sur la vie au harem. Et, profitant de la plasticité des contes, il les enrichit en permanence des apports du siècle ce qui permet à ses lecteurs, selon lui, de "simuler l'ahurissement à l'audition du franc-parler des brunes filles saines des *Mille et une Nuits*, natives des tentes abolies (…)."[36] :

> Ainsi les Nuits échappent à leur enveloppe, to« Mais ici, dans cette transcription du très-saint Coran, aucune musicalité profane ne pouvait être envisagée par nous. D'ailleurs la langue française, quand il s'agit du style sublime, devient plus intransigeante encore et se referme. Le sublime français est plutôt entre les lignes que dans les mots ; il est dans l'espace qui sépare les mots et dans leur silence. Comment donc faire entendre, dans notre sobre langue française si impressionnable et susceptible, le jet continu et formidable des grandes orgues asiatique ? ».[37]

Toujours plus libres, plus riches de nouvelles expériences dans des espaces nouveaux. Leur passage par un traducteur donne à ce dernier un droit dont il est conscient et qu'il exploite pour y laisser son empreinte, même quand il s'agit du texte sacré, parlant dès sa traduction du saint Coran. Si Mardrus a eu grand soin de donner à ses contes une assise de fidélité aux textes arabes que les lecteurs de son époque devaient apprécier, il reste que son but semble avoir été avant tout de s'éloigner de l'enseignement d'ordre moral et social, qui apparait dans la version de Galland et ceci en y insérant toutes sortes de perversions, de déviations ou de dispositions affectives atypiques. Plus de deux cents articles de presse sont consacrés aux contes de Mardrus, exception faite des réserves de quelques universitaires sur l'exactitude de sa traduction de l'arabe. Ainsi Gide clame toute son admiration pour l'œuvre et son auteur :" Ah ! Vive Mardrus ! Ah ! Merci ! Ici l'on exulte ; on éclate, on s'enivre par tous les sens"[38]. Auguste Rodin observe que les poèmes sont traduits de la" façon dont Mallarmé a traduit ceux de Poe"[39], pour Camille Mauclair ces *Nuits* sont une" œuvre de joie, naïve, rieuse et pleine de

[35] Chebel(M), *Le dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 500.
[36] Ibid., p. 501.
[37] Mardrus (J-C) cité par Chebel (M), *Dictionnaire des Mille et une Nuits*, Op. Cit, p. 501.
[38] Gide(A), in *Album des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 104.
[39] Rodin(A), in *Album des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 106.

rêves"[40], Robert Arnaud estime que Mardrus n'a pas traduit les *Nuits*," il les a refaites"[41], Henri de Régnier lit les *Nuits* comme" des grottes étincelantes de l'imagination orientale"[42]. Si les Nuits de Mardrus suscitent l'enthousiasme, elles relancent le gout du public pour les contes arabes :

> « Jeu verbal, poésies, métaphores, l'Orient des Nuits de Mardrus est une terre de rêves, de voluptés, un lieu de jouissances infinies, la nouveauté d'alors fait place aux fantasmes de l'orientalisme. »[43]

En effet, l'Orient est ici enchanteur, pays de toutes les merveilles, ouvert à tous les sens. Il est fait pour plaire à un public adulte et irriter les doctes savants. En effet ces nouvelles Nuits ont enchanté le tout Paris s'étendant à tous les cieux européens :

> « Mardrus envoute les cercles littéraires et artistiques parisiens de la Belle époque en donnant une nouvelle version "littérale" et "complète" destinée aux adultes. Mardrus jette en gerbes des milliers de paillettes dans le panier des lettres des milieux symbolistes et décadents. »[44]

Pendant la guerre de 1914 *les Mille et une Nuits* sont sur leur lancée, et le docteur Mardrus est affecté à l'hôpital militaire du Panthéon avec un infirmier qui n'est autre que le chef d'orchestre de l'opéra de Ruhlmann. Ce dernier va l'aider à organiser des spectacles dans la crypte de l'église libanaise, où il aménage un théâtre dans lequel sont invités les artistes les plus prestigieux de l'époque : Sacha Guitry, Damia, Mistinguett, à venir se produire devant les soldats blessés. Devenu une figure incontournable dans les soirées mondaines, le traducteur dont le nom s'associe toujours aux *Nuits*, n'oublie jamais de rappeler l'Orient fabuleux, chaleureux et si loin de cet Occident déchiré par la guerre.

2.3. *Les Nuits* de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel :

Les Nuits, grâce à Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, viennent d'être publiées par les éditions Gallimard dans la bibliothèque de la Pléiade, une des collections majeures de l'édition française. Elle constitue une référence en matière de prestige, de qualités rédactionnelles et de

[40] Mauclair(C), in *Album des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 107.
[41] Arnaud(R), Ibid., p. 107.
[42] De Régnier(H), Ibid., p. 107.
[43] Borges, Ibid., p. 107.
[44] Sernval (M), Ibid., p. 104.

reconnaissances littéraires des écrivains. Etre publié dans la "Pléiade" représente une sorte de consécration pour les écrivains. Actuellement, elle publie non seulement les œuvres majeures de la littérature française, mais également de la littérature mondiale d'où le choix des *Nuits*. Cette version qui vient après plus de deux siècles de celle de Mardrus offre un texte plus complet :

> « Nous avons, dans toute la mesure du possible, établi un texte complet. Notre traduction offre une leçon plus étendue et achevée que celle de toutes les adaptations françaises disponibles à ce jour. La confrontation des éditions et des manuscrits nous a permis de combler bien des lacunes et de parvenir à un ensemble qu'aucune version arabe prise séparément ne peut proposer. » [45]

Il s'agit là de la collaboration de deux grands spécialistes. Le premier, André Miquel, né le 26 septembre 1929 à Mèze en France est un historien arabisant français, spécialiste de la langue et de la littérature arabe, agrégé de grammaire et docteur ès lettres. Il a été de 1976 à 1997 titulaire de la chaire de langue et littérature arabe classique au collège de France, dont il a été l'administrateur général de 1991 à 1997, après avoir été celui de la bibliothèque nationale de 1984 à 1987. Le second, Jamel Eddine Bencheikh est né le 27 février à Casablanca, dans une famille algérienne de magistrats originaires de Tlemcen. De 1951 à 1953, il s'y lie d'amitié avec les poètes Jean Sénac et Jean-Claude Xuereb. Puis à Paris, de 1956à 1962, il poursuit ses études d'arabe, enseigne et passe l'agrégation. En 1962, il regagne l'Algérie indépendante où il est assistant puis Maître de conférences de littérature arabe médiévale à la faculté des lettres d'Alger. Il y crée la section de littérature comparée ainsi que Les Cahiers Algériens de Littérature Comparée qu'il dirige (1965-1968).Il quitte ensuite l'Algérie et sera chargé de recherches au C.N.R.S de 1969 à 1972 puis professeur à Paris VIII, enfin à l'université de Paris IV-Sorbonne jusqu'en juin 1997. Une nouvelle version dictée d'abord par le plaisir de ce texte, jamais oublié :

> « Peut-on prétendre tout dire des Nuits? Bien sur que non. Par les mystères de leurs origines, la richesse de leur corpus et la finesse de leurs imbrications avec la société de leur temps, les Nuits nous défieront longtemps, toujours peut-être. A nous de saisir la leçon qu'elles nous donnent : une leçon d'amour et de modestie. Sans oublier- et c'est sur lui, à la fin des

[45] Bencheikh (J), *Les Mille et une Nuits*, Folio, Paris, p. 21.

> fins, qu'il faut conclure-le plaisir, le plaisir du lecteur, le plaisir pour une fois tout à fait innocent. »[46]

Si les auteurs de cette nouvelle traduction ont choisi de se baser sur l'édition de Bulaq qui avait inspiré les traductions les plus marquantes. Ils ont pris en considération toutes les versions existantes afin d'offrir aux lecteurs un texte aussi complet que possible :

> « Nous avons disposé de toutes les éditions imprimées dont la plus complète celle de Macnaghten, éditée de 1839 à 1842, dite de Calcutta II pour la différencier de l'édition parue en 1814 à Calcutta elle aussi. Nous avons eu recours aux manuscrits les plus intéressants pour ce qui concerne les contes choisis, notamment celui de Umar an-Nu'man. » [47]

Cette version distingue au moins trois types de contes : les contes et romans d'amour, et sans faire de l'érotisme un argument commercial, les récits restent sulfureux là où le texte l'est ; les récits des voyages réels ou fantastiques et les romans guerriers. Il faut aussi mentionner les apologues, les contes de la cour de Bagdad, les fables animalières et les contes de truanderie. Et plusieurs registres d'écriture. En effet, des pans entiers sont écrits en arabe classique, quand d'autres fleurent le dialecte, avec des interférences de genres : humour et ruse, anecdotes concernant un personnage célèbre ou fable. Il n'était pas aisé de rendre compte de la poésie fleurie de la langue arabe sans céder à la mièvrerie[48]. Comme il a fallu respecter la fonction même du conte, une fonction édifiante car,

> « Le récit dicte des codes de bonne conduite ; celui qui fait le bien est toujours récompensé, celui qui fait le mal est toujours puni, la morale est toujours sauve. » [49]

Avec la version de Bencheikh et Miquel la Pléiade publie, sous la direction de Margarette Sironval, un Album des *Mille et une Nuits*, très riche en iconographie où elle reconnait toute la difficulté à choisir les illustrations qui peuvent suivre l'itinéraire de cette œuvre :

> « Il y avait mille et un itinéraires possible pour découvrir les images des Mille et une Nuits qui ont envahi l'imaginaire des artistes, illustrateurs, graveurs, peintres et musiciens, sans oublier les mises en scènes

[46] Miquel(A), *Les Mille et Une Nuits. Tome I*, Folio. Gallimard, Paris, 1991, p. 18.
[47] Bencheikh(J), *Les Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 2O.
[48] Miquel(A), *Les Mille et une Nuits. Tome I*, Op.cit, p. 19.
[49] Ibid., p. 18.

> pour le théâtre et l'opéra, le cinéma et même pour la publicité. »[50]

Les *Nuits* sont aussi l'ensemble des représentations artistiques de l'Orient et leur parcours est aussi celui de toutes les formes d'art qui ont contribué à leur mythification.

II. Structure et unité du conte cadre :

Il existe dans les *Nuits* un noyau dur, une sorte de corps stable ou invariable, qui se situe au début du recueil, que l'on trouve immanquablement dans tous les manuscrits, les éditions et les traductions, dans la même place et le même ordre : le conte de Shéhérazade et Schahriyar :

> « Il est d'usage de désigner les premières pages du recueil par les termes de prologue, de conte-cadre, conte prétexte. A la fin du XIXe siècle, les Italiens utilisent celui de novella proeminale ou de cornice. En 1909, Cosquin a recours à celui de prologue-cadre, qui va s'imposer définitivement et qui sera repris notamment, par J. Przyluski en 1924. En 1949, N. Elisséeff consacre un très bref chapitre au cadre des Nuits. »[51]

Le conte-cadre donne à cet ouvrage ses caractéristiques les plus marquantes, révèle l'existence du texte, lui attribue une identité, établit le point de départ pour débattre des origines, de la composition, des traductions et des influences qu'il a subi.

1. Le conte cadre des Nuits :

Il s'agit d'une structure narrative assez simple que nous pouvons résumer grosso-modo comme suit. Roi de l'inde et de la chine, Shahriyâr invite chez lui son frère, Shahzamân, roi de Samarcande. Celui-ci entreprend le voyage, mais à une étape de sa capitale, décide de revenir dans la nuit à son palais. Il y trouve son épouse dans les bras d'un esclave noir. Il exécute les amants et repart. Il arrive chez son frère dans un état de profonde tristesse au sujet duquel il ne veut donner aucune explication. Un jour que le roi Shahriyâr est à la chasse, Shahzamân surprend les ébats de la reine, sa belle-sœur, avec des esclaves noirs. Il finit par tout dire au souverain qui fait exécuter les amants. Les deux rois trompés décident de parcourir le monde. Parvenus

[50] Sironval(M), *Album des Mille et une Nuits*, Op.cit., 2005, p. 32.
[51] Bencheikh(J), *Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière*, Gallimard, Paris, 1988, p. 22.

au bord d'une mer, ils aperçoivent un génie qui sort des flots portant un coffre dont il fait sortir une jeune fille qu'il a enlevé la nuit de ses noces. Le génie s'endort la tête posée sur le genou de la jeune fille. Celle-ci lève les yeux et aperçoit les deux rois cachés par le feuillage d'un arbre. Elle leur ordonne de descendre et, sous la menace de réveiller le génie, les obliges à l'étreindre à tour de rôle. Elle leur demande ensuite leurs anneaux pour compléter la collection des cinq cent soixante bagues qu'elle a obtenues de ses amants, malgré la surveillance du génie. Persuadés que rien ne sauraient déjouer la ruse des femmes ni empêcher leur infidélité, le roi décide d'épouser chaque soir une jeune fille vierge et de la faire exécuter à l'aube. La fille de son vizir, Shéhérazade, décide d'accepter le mariage pour arrêter le carnage. Extrêmement cultivée et rusée, elle tente le tout pour le tout. Elle raconte au roi de passionnantes histoires, elle s'arrange pour que l'apparition de l'aube ne coïncide jamais avec la fin d'un récit. De nuit en nuit, la curiosité du roi est tenue en haleine. Chaque matin, le sursis de Shéhérazade est renouvelé. Au bout de mille et une nuits, le pari est gagné. Shéhérazade se voit reconnaître comme épouse légitime, mère et reine.

2. Structure du conte cadre :

Selon Propp : «les fonctions des personnages représentent les parties fondamentales du conte et c'est elles que nous devons d'abord isoler ».[52]La fonction étant l'action du personnage, qui est définie par sa signification dans le déroulement de l'intrigue. Le nombre des fonctions est donc limité dans un conte. Ainsi, nous pouvons procéder à une structuration de l'histoire qui donnera les segments narratifs suivants : « Le roi Shahriyâr trahi par sa femme et blessé dans son amour propre, prend, chaque nuit une nouvelle épouse qu'il tue le lendemain matin ». La blessure à l'origine entraine le rejet du manque et l'extermination de l'autre. « Shéhérazade, pour sauver ses semblables, demande à son père le vizir de l'offrir en mariage au roi ». Le sacrifice de Shéhérazade entraine la sauvegarde de l'autre. « Devant la détermination de sa fille, le vizir accepte le sacrifice ». Shéhérazade élabore une cure qui passe de la violence à la parole, la parole dira le manque et le passage de la violence à la parole se fait par la ruse. « Shéhérazade prend sa sœur Dinarzad pour complice et lui confie ses plans ». L'approche du roi se fait à travers l'affrontement de la mort. « Le roi la fait entrer dans son lit, avant le lever du jour Shéhérazade demande au roi qu'on fasse venir sa sœur pour un dernier Adieu ». Le suspense est le

[52] Propp(v), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 30.

meilleur adjuvant de la reine : déplacer le désir de vengeance vers le désir de connaître. « La sœur de Shéhérazade lui demande de lui raconter une histoire qui sera interrompue au matin ; curieux de la suite, le roi retarde l'échéance de l'exécution et il en sera ainsi tous les soirs ». Le silence de la reine permet au roi de s'écouter et de reconnaître le manque. « Au terme de la mille et unième nuit Shéhérazade acheva son dernier récit et offrit au roi son fils. ». Le conte sera lié entre Shéhérazade et le roi, c'est la parole qui dira le manque par ses structures symboliques. « Le roi, enfin guérit, lui offrit sa bénédiction et ils vécurent heureux. » La parole permet de dépasser la peur de la trahison en disant le manque de l'autre. Le roi finit par réintégrer la société par la reconnaissance de l'autre. Une fois ces fonctions isolées, une autre question se pose : dans quel groupement et dans quel ordre ces fonctions se présentent-elles ?

> « Pour ce qui est du groupement, il faut savoir d'abord que tous les contes ne donnent pas, et de loin, toutes les fonctions. Mais cela ne modifie nullement la loi de leur succession. L'absence de certaines fonctions ne change pas la disposition des autres. »[53]

Toutefois les fonctions doivent se retrouver sur un même axe, car comme l'ordre des évènements a ses lois, le récit littéral a aussi ses lois. Le conte cadre est donc l'ensemble de trois épisodes, dont le dernier est d'une force dynamique peu commune, englobe, porte et régit l'ensemble : Le premier épisode : les rois trahis se vengent et partent, les cœurs brisés. Ils décident d'abandonner leur royaume et de ne pas y revenir avant d'avoir rencontré quelqu'un dont le sort est pire que le leur. Le second épisode : les rois retournent chez eux convaincus que la trahison est féminine. Le troisième épisode : Shéhérazade entreprend de sauver ses semblables grâce à ses contes en mille et une nuits. Ce troisième épisode est ce qui a permis de réunir en une seule pièce, appelée aussi le corps standard des *Nuits*, qui mêle inextricablement, aujourd'hui, l'héritage des différentes cultures où il s'est succédé. Même si, du point de vue de la structure seule, la démonstration a été faite que l'ensemble des trois épisodes procède d'un vieux fonds indien, le même que celui qui a fourni Kalila wa Dimna, le célèbre recueil de fables animalières entré dans le domaine arabe vers la même époque que les *Nuits*. Les deux premiers épisodes constituent le prétexte qui permet de faire dire tous les contes à Shéhérazade permettant ainsi d'y greffer toutes sortes de récits et avoir cette structure labyrinthique des *Nuits*. *Les Nuits* s'ouvrent sur un premier conte qui fournit la raison et

[53] Propp(v), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 32.

le cadre de multiples contes égrenés au fil des nuits par une même conteuse. C'est le conte-cadre ou se nouent tous les récits, il est la seule constante des *Nuits* qui ont subi toutes sortes de métamorphoses. Il a permis à des récits d'origines et de natures diverses de se retrouver ensemble dans une harmonie et une cohérence assurées par Shéhérazade :

> « L'une des propriétés magiques des Mille et une nuits, c'est que celles-ci incitent le lecteur à prolonger activement l'enchantement qu'elles procurent en inventant lui-même d'autres récits et ainsi à les enrichir et à les transformer. »[54]

Il s'agit d'un récit enchâssé où Shéhérazade, narratrice de l'ensemble des contes qui composent l'œuvre, est elle-même le personnage d'un récit narré par un narrateur anonyme. Ce dernier est appelé narrateur extradiégétique car il n'est lui-même objet d'aucun récit alors que Shéhérazade est narrateur intradiégétique puisqu'elle ne narre que des récits seconds, étant elle-même objet d'un récit premier. Cette présence dans l'absence dévoile plus qu'elle ne dissimule ce personnage qu'on retrouve à chaque détour du labyrinthe :

> « La structure romanesque des Nuits est en soi toute une révolution puisqu'elle abolit la narrativité chronologique pour déployer une écriture labyrinthique et dédaléenne qui n'est pas dû au hasard ou à une certaine coquetterie littéraire, mais qui ne fait que coller à la manière avec laquelle fonctionne la mémoire qui tourne en rond et ignore complètement la ligne droite. Enfin la textualité qui installe la poétique du texte comme une nécessité absolue, telle que la voulait Barthes. »[55]

Ainsi ce texte annule la linéarité pour une forme tournante qui, grâce à la flexibilité de son schéma narratif, a fait que tous les contes peuvent se mettre dans la bouche de Shéhérazade du moment que l'imaginaire merveilleux y joue le premier rôle :

> « Faites pour être narrée, racontées, les Mille et une nuits existeront et s'enrichiront grâce au indéniable qu'elles offrent à des auditeurs acquis d'avance et qui jamais ne remettront en question ni le déroulement ni l'émerveillement qu'elles procurent. »[56]

---

[54] Sermain Jean-Paul, *Les Mille et une Nuits. Une inépuisable source d'inspiration* in Quantara n°45, *op.cit.*, p. 42.
[55] Boudjedra Rachid, *La modernité des Mille et une Nuits*,'' El Watan'', Alger, 16 mars 2006.
[56] Chebel Malek, *La féminisation du monde. Essai sur Les Mille et Une Nuits*, Paris, 1996, p. 16.

Le plaisir de conter reste attaché à cette liberté liée au sentiment de posséder le texte initial, le plaisir d'écouter reste attaché au merveilleux imprévisible car si le destin de Shéhérazade reste lié au conte, celui du roi l'est tout autant. Ayant perdu toute notion du temps son destin se transforme tout au long des nuits, et la nuit meurtrière se transforme en mille et une nuits de plaisir et de vie. En effet, la reine qui devait mourir donna vie et reçut l'amour en récompense.

III. Shéhérazade : des *Nuits* à la figure mythique :

L'étude du mythe pose la question du repérage de l'élément mythique dans un texte et l'appréciation de ses transformations. Il s'agit, puisque la seule apparition du nom propre de Shéhérazade peut être purement décorative ou fallacieuse, de repérer le syntagme minimal assurant l'identification de la figure mythique et dont la modification permettra l'appréciation de la transformation du mythe. Afin d'apprécier le discours mythique implicite ou explicite de Shéhérazade (avatars et mythocritique du personnage), il convient de présenter la présence de ces mythèmes dans une littérature universelle révélant une profonde unité de son scenario premier et révélé dans le deuxième chapitre.

1. Avatars anciens et modernes :

Nous relevons dans la culture en général et la littérature en particulier la présence de multiples avatars ou nouvelles incarnations du personnage de Shéhérazade. Ces versions considérées comme fondamentales constituent la figure mythique. Nous nous retrouvons alors dans un rapport d'intertextualité.

2. L'intertextualité comme approche du texte :

Ce concept de l'intertextualité considère le texte comme une entité. Il découle du dialogisme de Michaël Bakhtine que Todorov explique **:**

> Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers un objet et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours

> un monde vierge et encore non-dit, le solitaire Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui qui se produit sur le chemin de l'objet. [57]

Il montre que le texte est un ensemble d'œuvres qui s'amalgament pour intégrer le texte dans ses composantes linguistiques, thématiques et stylistiques. Ce concept sera repris par Julia Kristeva sous l'appellation d'intertextualité, limitant ainsi son emploi au domaine littéraire et accordant tout son intérêt aux rapports qui se nouent entre les textes :

> « L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot(le texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. ». [58]

L'intertextualité fait donc face à la « création pure »puisque le texte n'est que le lieu où d'autres textes s'entrelacent pour lui donner sa productivité. C'est ce que Barthes affirme :

> « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. » [59]

Cette coprésence de textes sera reprise par Genette qu'il appellera transtextualité. Un concept qui compte toutes les ouvertures d'un texte sur les autres textes :

> « Je dirai plutôt aujourd'hui, plus largement que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais grossièrement, par ''tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. ». [60]

---

[57] Todorov Tzetan., *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98.
[58] Julia Kristeva, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (coll. ''Poétique''), 1969, pp. 84-85.
[59] Barthes Roland., art. « Texte (théorie du) », *Encyclopédia Universalis*, Paris, Editions de l'Encyclopeadia Universalis, 1973, p. 185.
[60] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

Genette organise ses relations transtextuelles en cinq types. L'intertextualité, relation par laquelle un texte peut se greffer à un autre antérieur : l'hypertextualité, relation de dérivation, « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe ».[61] La paratextualité, relation qu'entretient le texte avec tous les éléments qui l'environnent (titre, couverture, préface, etc.). La métatextualité, relation de commentaire qui unit un texte à celui dont il parle. L'architextualité, relation implicite et abstraite qui détermine l'appartenance d'un texte à un genre. L'intertextualité, ainsi définie, est un travail de repérage qui nécessite un lecteur érudit :

> « L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivies. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. ». [62]

L'intertextualité recherchée dans un texte surgit à travers une lecture des traces évidentes explicites et le repérage d'autres moins évidentes :

> « L'intertexte est 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. ». [63]

L'intertextualité est donc la lecture du « contrat d'hypertextualité »[64]qui met en présence un ou des personnages hypotextuels et leurs avatars hypertextuels. Une hypertextualité peut être affichée explicitement dans le titre, (dans notre cas d'étude, *Le fou de Shérazade)* et dans la quatrième de couverture « la sultane des Nuits ».). Elle peut être dissimulée derrière l'emprunt de l'une ou plusieurs des caractéristiques de la figure mythique :

> « Chacun des avatars reprend tout ou partie des traits et des motifs attachés à son « modèle » hypotextuel mais fait l'objet d'une nouvelle actualisation voire d'une transposition spatio-temporelle, donc subit un certain nombre de procédés transformationnels. » [65]

Gérard Genette a fait état de ces procédés transformationnels du texte par rapport à son « modèle », l'avatar peut faire l'objet d'un procédé de

---

[61] Gérard, G., *Palimpseste*, Op.cit., p. 13.
[62] Riffatere, M., "la trace de l'intertexte", *La pensée*, Paris, n°215, octobre 1980. In PIEGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002, p. 16.
[63] Riffatere, M., « l'intertexte inconnu », in *Littérature* n°41, in GIGNOUX, A. C., *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 40.
[64] Gérard Genette, *Palimpseste, op.cit.,* p. 516.
[65] Léonard-Roques, V., *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (collection0"littérature"), 2008, p. 12.

« valorisation »[66], de **« dévalorisation »** voire de **« transvalorisation »**[67]. IL s'agit d'un travail de reprise et de métamorphose dans lequel le nom réservé aux avatars par rapport à leur « modèle » semble lié aux modalités de la transposition de la version dite première et au désir d'afficher la relation intertextuelle. Les distorsions faites au canevas fondamental transforment les avatars par rapport à leur « modèle » hypotextuel, mais conservent les traits essentiels qui permettent l'identification de la figure mythique.

3. Shéhérazade en ses représentations :

Les Mille et Une Nuits, introduites en Europe par Antoine Galland, font connaître une fortune génératrice de toutes les formes de l'intertextualité :

> « (…) passée de Perse dans le domaine arabe, à la fin du VIIIe siècle probablement, Shéhérazade s'établit en Europe au début du XVIIIe siècle grâce à la « mise en français « des Alf Layla Wa Layla, Les Mille et une Nuits, par Antoine Galland. Publiés en douze volumes entre 1704 et 1717, les « contes arabes »jouissent d'une consécration immédiate. ». [68]

Cette consécration est marquée par les nombreuses traductions. En effet, elles ont été traduites en treize langues, plusieurs fois chacune : allemand, anglais, danois, espagnol, français, italien, persan, polonais, portugais, roumain, russe, tchèque, turc. Cette expansion extraordinaire des *Nuits* eut une influence considérable dans le domaine littéraire :

> « Les Nuits sont à l'origine de tout un courant de la littérature européenne. Elles sont au cœur du Temps perdu de Proust. Goethe et J.L.Borges les célèbrent. Pasolini, Stravinsky, Supervielle, Tawfiq al-Hakim y prennent du souffle. Les surréalistes français les placent dans leur bibliothèque idéale. » [69]

Le premier à s'inspirer des *Nuits* fut Antoine Hamilton (1646 – 1720). Ce noble écossais, né en Irlande, a été mis au défi de composer des récits analogues à ceux des *Nuits*, alors il fit une parodie suivie d'une critique de Shéhérazade qu'il accuse dans le prologue de son roman *Conte du bélier* de

---

[66] « La valorisation » d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus sympathique, dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui accordait l'hypotexte. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 483.

[67] « La transvalorisation » est un double mouvement de dévalorisation et de (contre) valorisation portant sur les mêmes personnages, Genette, G., Op.cit., p. 514.

[68] Larzul Sylvette, *Le coup de maitre d'Antoine Galland,* Qantara n°86, op.cit., p. 37.

[69] Bencheikh Djamel Eddine, *L'impossible rêvé* in Qantara n°45, op.cit., p. 28.

: *«* faire parade de sa vivacité de bafouer la respectable vérité ».[70]. C'est toutefois dans l'*Histoire de fleur d'Epine* que cet auteur dévoile sa pensée et attaque le mythe naissant de Shéhérazade :

> « Mille nuits se sont écoulées, et le sabre du bourreau est toujours suspendu au-dessus de la tête de la conteuse ; alors Dinarzad, jugeant sa sœur '' la plus sotte bête de l'univers'', qui raconte des histoires ''misérables ''à'' un animal d'empereur'', l'invite à demander pour elle au roi de la remplacer pendant la dernière nuit, étant entendu que Shéhérazade acceptera d'être étranglée si la manœuvre échoue. [71]

Les parodies de Hamilton sont restées isolées dans la littérature du XVIIIe siècle. En effet les plus grands écrivains vont se laisser prendre au jeu de Shéhérazade. Voltaire, au Seuil de son Zadig (1747 – 1748) attribue à sa lectrice un gout pour les « *Mille et »* « entendant par-là » « *Les Mille et unjours* » de Pétis de la Croix, *Les Mille et un quarts d'heure''* de Gueulette, *Les Mille et une fadaises de Cazotte*. Il faut attendre 1842 pour voir réapparaitre Shéhérazade, dont le mythe commence à prendre forme dans l'œuvre de Théophile Gautier, un condisciple de Gérard de Nerval, dans son roman'' *La Mille et deuxième nuit''*, Shéhérazade est un prétexte à la composition d'un conte oriental :

> « Dans son appartement parisien, Gautier voit venir à lui deux inconnues ''enveloppées dans de grands burnous blancs'', qui ne sont autres que Dinarzad accompagnant Shéhérazade ; celle-ci son répertoire épuisé alors qu'elle n'a pas encore échappé à la menace quotidienne du bourreau, vient demander à l'écrivain français de la tirer de ce funeste embarras. ». [72]

Trois ans plus tard, en 1845, Edgar Alain Poe (1809 – 1849) apporte son attribution au mythe en formation, dans son roman*The Thousand-and-second tale of Schéhérazade*. L'auteur reprend les personnages principaux et résume le conte-cadre. Mais il lui rajoute une autre nuit dans laquelle Shéhérazade raconte les aventures extraordinaires des inventions contemporaines de l'auteur. Ainsi on y trouve : *« Un grand cheval de fer qui se nourrit de pierres noires et traine une charge considérable à une vitesse supérieure à celle des oiseaux.».*[73]Le roi, agacé par ces derniers récits qui lui semblaient invraisemblables, condamne Shéhérazade à être

[70] Aboul-Hussein Hiam & Pellat Charles, *Cheherazade. Personnage littéraire*, Alger, SNED,1981, p. 21.
[71] Antoine Hamilton, cité in *Cheherazade. Personnage littéraire*, Ibid., p. 21.
[72] Ibid., p. 22.
[73] Ibid., p. 23.

étranglée, et celle-ci, au moment de mourir se console en songeant que son mari aura la récompense qu'il mérite en se privant de bien d'autres récits aussi extraordinaires :

> « Il semble qu'Edgar Poe ait voulu matérialiser le conflit entre l'incrédulité de l'ignorant qui s'oppose au progrès et à la sérénité du détenteur de la connaissance dont Shéhérazade est ici l'image en même temps qu'elle symbolise l'éternel féminin. » [74]

Le XIXe siècle a plutôt rêvé sur leur univers et leur imaginaire. Les romantiques ont eu leur Shéhérazade, des *Orientales* de Victor Hugo aux Voyages en Orient, de Lamartine et Gauthier. Au début du XXème siècle, le poème de Tristan Kingston, *Shéhérazade* est mis en musique par Maurice Ravel dès sa parution en 1903. Et, alors que les ballets russes de Diaghilev offrent en 1910, une Shéhérazade dans des décors signés de Léon Baskt, le théâtre de l'opéra-comique présente en 1914 un Malouf Savetier au Caire inspiré directement du texte de Mardrus. Quant à Marcel Proust, il s'identifie quelque peu à Shérazade car, en créant son œuvre *Le Temps retrouvé* qu'il écrivait la nuit, il retarde la mort. Et c'est par une allusion claire au *Nuits*qu'il la termine :

> « Je vivais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maitre de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir […] Ce serait un livre aussi long que Les Mille et une Nuits peut-être, mais tout autre. ».[75]

Paris organise des fêtes arabes qui connaissent leur apothéose avec la *Mille et deuxième nuit*. Du couturier et décorateur Paul Poiret, en 1911. La première revue consacrée aux poètes est baptisée *Shéhérazade* par ses fondateurs, Jean Cocteau et François Bernouard. : « La version de « l'enchanteur Mardrus » a largement contribué au développement de Shéhérazade ».[76]. En définitive, sur le plan littéraire, Shéhérazade, après avoir inspiré des narrateurs séduits par l'art de la conteuse, se transforme en symbole, des merveilles prêtées à l'Orient fabuleux. Expression de la féminité, du pouvoir de la connaissance, elle évolue en un être immortel. Ainsi se crée un mythe qui ne jaillit pas de l'inconscient collectif mais qui prend forme sous la plume des écrivains fascinés par cet idéal féminin qui réunit savoir, beauté et disponibilité :

---

[74] Aboul-Hussein, H., & Pellat, Ch., *Cheherazade. Personnage littéraire*, Op.cit., 23.
[75] Marcel Proust in *Cheherazade. Personnage littéraire.,* Ibid., pp. 224-225.
[76] *Ibid*, p. 44.

> « Les artistes, s'inspirant non plus des contes eux-mêmes, mais du prologue-cadre des *Nuits*, étendent jusqu'à ses limites extrêmes ce portrait succinct et lourd de signification que l'auteur anonyme brosse de Shéhérazade. » [77]

Les Nuits continuent à être une source d'inspiration et Shéhérazade poursuit ses réincarnations, notamment dans la littérature maghrébine de langue française. Dans notre œuvre d'étude, c'est la jeune beure qui a fugué de sa cité HLM pour retrouver des racines en Orient.

4. Vers une mythocritique :

L'identification du mythe dans le texte littéraire se fait, selon Brunel, à travers trois phénomènes : l'émergence, la flexibilité et l'irradiation qui seraient les fondements de la mythocritique :

> « Aujourd'hui je considère l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte comme des phénomènes toujours nouveaux, des accidents particuliers qu'il est vain de vouloir capturer dans le filet de règles générales. La classification que je propose n'a elle-même pour but que d'apporter un peu de clarté et de fonder un mode d'analyse littéraire, la mythocritique ».[78]

S'agissant de l'émergence, la présence du mythe est explicite dans le texte littéraire. L'exemple le plus simple est l'emploi d'un nom référentiel. Ainsi l'utilisation du nom de Shéhérazade nous renvoie directement à la ''sultane des nuits'' : *« Le rôle immense de la parole, la ''juste voix du nom''. ''C'est le mot qui, en tout cas, mettra bien souvent sur la voie''.* »[79]. Le nom est porteur de toute la charge mythique et donc il nous met sur sa trace. « *Rêveries peut-être, mais on a le droit de rêver sur les mots et surtout sur les noms* »[80]. Dans ce cas, l'explicite tend à nous faire chercher une copie qui suivrait le modèle :

> « A s'en tenir à l'explicite pure, la mythocritique risque de commettre l'erreur inverse, soit qu'elle se réduise à une description paraphrasique, soit que par prudence elle se dérobe devant des textes qui ne la sollicitent pas immédiatement. »[81].

[77] Aboul-Hussein, H. et Pellat, Op.cit., p. 10.
[78] Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 72.
[79] Ibid., p. 76.
[80] Ibid., p. 76.
[81] Ibid., p. 75.

Enfin, d'après Brunel, il y a différents degrés de l'explicite, qui vont de l'explicite pur vers le non explicite. En ce qui concerne la flexibilité, le mythe devient ambigu, polysémique et parle par énigmes. Il reste alors souple, ouvert à différentes interprétations :

> « Le mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont ce texte lui-même est fait. »[82]

Cette maniabilité du mythe fait qu'il soit repérable dans tous les textes littéraires : « La parenté de tout texte littéraire – oral ou écrit – avec le mythe me parait donc évident et légitime toute tentative de mythocritique »[83]. Modifiable et adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte car « Rien n'est moins fixé que le mythe ».[84] Et si le texte prend des libertés vis-à-vis du mythe, il s'écarte par rapport à une limite tracée par le mythe lui-même : « J'ai dit que l'écrivain prenait des libertés. Mais par rapport à quoi sinon à des textes mythiques antérieurs qui étaient eux-mêmes essentiellement libres ».[85] Cette liberté ouvre la voie devant l'analyse littéraire qui trouve matière dans cette modulation. Enfin, selon l'irradiation, le mythe est perceptible dans son absence ou en ''sous-texte'', pour reprendre l'expression de Brunel :

> « Une telle irradiation se fait, le plus souvent, à partir du mot. C'est pourquoi il peut paraître plus hardi de la rechercher quand le mythe n'est pas véritablement émergent. C'est encore un soleil noir, si l'on veut, celui d'une irradiation souterraine ou sous-textuelle. »[86]

L'élément mythique pourrait faire l'objet d'une recherche qui ira dans les profondeurs du texte et au-delà. En ce sens, Brunel évoque deux sources d'irradiation :

> « L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite. »[87].

---

[82] Brunel, P., *Mythocritique*, Op.cit., p. 77.
[83] Durand Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Tunis, Cérès Editions, 1996, p. 223.
[84] Ibid, p. 80.
[85] Brunel, P., *Mythocritique*, Op.cit., p. 80.
[86] Ibid., p. 83.
[87] Ibid., p 84.

Pierre Brunel, à travers ses trois critères, et Gilbert Durand, par la reprise, du concept de "mythème" forgé par Lévi-Strauss, proposent ainsi des outils permettant de contourner la difficulté du recours à la citation dans le cadre de l'intertextualité mythique. Shéhérazade peut être doublement perçue selon les auteurs et la réception critique des lecteurs. A chacune de ses apparitions, elle se voit dotée d'autres signifiés, elle stimule l'imagination des auteurs. C'est le pouvoir créateur du mythe par le jeu des inventions, des ajouts, des mutations, voire des renversements. Ces reprises du mythe se font par, l'expansion qui s'effectue en développant un épisode existant ou d'ajouter un nouvel épisode par la création d'un personnage ou l'amplification du rôle d'un personnage secondaire, la transposition formelle qui relève d'une modification du cadre spatio-temporel qui implique aussi une modification de style de registre et de genre et la réinterprétation du mythe par des œuvres qui offrent différentes interprétations d'un mythe selon les époques.

Partie I :
Réactualisation de la Sultane des *Nuits* dans *Shérazade 17ans, brune frisée les yeux verts*

[Tapez une citation prise dans le document ou la synthèse d'un passage intéressant. Vous

Introduction partielle

[Tapez une citation prise dans le document ou la synthèse d'un passage intéressant. Vous

L’étude du mythe est vivace dans les études universitaires et surtout celles qui portent sur la littérature maghrébine de langue française. Il en est de même pour Shéhérazade des *Mille et une Nuits*. Elle se retrouve en personnage hyponyme de la trilogie Shérazade de Leïla Sebbar. Pourtant, bien que porteur de l’étiquette de son personnage référentiel Shéhérazade, la jeune beure s’en éloigne par la déconstruction/reconstruction de ses éléments constitutifs qui lui donnent préalablement du sens et de la signification par rapport à ce désir de « casser la gueule aux clichés et aux stéréotypes » qui entourent le personnage de la femme soumise. En effet, Shérazade s’insurge ainsi contre cette image fixée par un imaginaire lié aux *Mille et une Nuits* pour retrouver une nouvelle identité et une nouvelle cohérence nées dans le mouvement et l’instabilité.

En sus d’une « métamorphose de la Sultane », le texte suggère une écriture à travers la fugueuse errante. Dans ce cas, Leïla Sebbar contribue à véhiculer une parole féminine qui insiste sur l’évolution des idées et des préjugés. Shérazade, personnage hyponyme, autour duquel gravitent tous les autres personnages. D'abord, Julien, pour qui elle serait l'odalisque vivante, objet de ses fantasmes orientalistes. Ensuite, Pierrot, pour qui elle serait la révolutionnaire rebelle, celle qui a fuit sa cité pour vivre parmi des marginaux porteurs de toutes les idées rebelles de la société française moderne. Et enfin, ses amies au travail, le photographe de mode et tous ceux qui fréquentent les salons parisiens, pour qui elle serait la belle orientale, exotique et mystérieuse.

En cette première partie, sont proposées des réponses aux questions que suggère cette représentation de Shéhérazade. A savoir, comment l'unité du scénario mythique que nous avons démontré en préalable permet d'évaluer les distorsions faites à ce schéma mythique fondamental ? La reprise du mythe Shéhérazade s'est-elle faite par expansion, par transposition ou par réinterprétation ? Comment se fait la transformation de la figure mythique en stéréotype qui se rattache au cliché du groupe ? Comment Shérazade déjoue-t-elle l'horizon d'attente de son lecteur en s'éloignant de la Sultane des *Nuits* ? Enfin, comment se fait la métamorphose de la jeune beure en une rebelle cultivée en quête de son pays d'origine ?

Toutes ses questions trouvent leur raison d'être dans une volonté de l'auteur de réactualiser cette figure mythique afin de valoriser le personnage féminin en mouvement. Une façon de déconstruire un stéréotype, de la femme

orientale, installé, par tout un art orientaliste véhiculé par un régime colonial dévalorisant et destructeur de l'identité indigène.

"Elle n'a aucune des caractéristiques orientalistes qui font de ces odalisques ce qu'elles sont : ni abandon, ni langueur, ni passivité, ni regard vide où ne se lit que l'absence de soi et le déni du temps. Shérazade est une odalisque debout et toujours en marche, une fille d'Alger définitivement échappée de son appartement."[88]

Dans cette première partie, la réactualisons de la Sultane des *Nuits* par Leila Sebbar dans *Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts*, nous analyserons l'ensemble des éléments révélateurs de cette réactualisation et ceci autour de trois chapitres qui révéleront en quoi la fugueuse est-elle le reflet de son ancetre et comment elle se crée sa propre existence.

Il nous importe aussi d'approcher cette nouvelle Shérazade de celle qui va naître, cinq ans plus tard dans *Les Carnets de Shérazade*, pour voir si ce processus de réactualisation va continuer, et comment ?

[88] Brahimi (D), *Maghrébines. Portraits littéraires*, Paris, Harmattan-Awal, 1995, p. 174.

Chapitre I :
Paratexte et présentation de l'œuvre

Introduction :

Le paratexte est le lieu où se noue explicitement le contrat de lecture. Le titre et la quatrième de couverture remplissent leurs quatre fonctions essentielles : identification, description, connotation et séduction. Il s'agit de faire connaitre l'œuvre sans la dévoiler, c'est un jeu entre un livre et un lecteur potentiel dont la seule règle est sa finalité de lecture. Alors la première question qui se pose est de savoir quelles sont les stratégies adoptées par *Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts* pour attirer son lectorat ? Shérazade est un signe riche en sens car, il renvoie par sa simple présence à tout un héritage qui s'est construit à travers la transformation de la sultane des *Nuits* en une figure mythique porteuse d'un sens plein. Comment ce sens fixe peut-il contribuer à cette stratégie séductrice ? La confusion entre figure mythique et personnage source de cette figure est fondamentalement due à l'amalgame fait entre l'ensemble des motifs qui forment le scénario mythique et le personnage héros de ce scénario. Sachant que c'est ce même scénario qui crée le stéréotype qui se rattache au cliché du groupe. Nous allons démontrer comment Shéhérazade personnage des *Mille et une Nuits* est devenue le mythe de la femme orientale? Et comment elle contribue à la création du stéréotype de la femme orientale ? Pour cela, nous allons d'abord définir la figure mythique puis comment un personnage littéraire peut-il se transformer en une figure mythique, quels sont les points constitutifs de cette figure et enfin en quoi notre personnage Shérazade est – elle une Shéhérazade ?

I. Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts, approche titrologique.

L'étude externe de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* livre quelques pistes qui vont orienter notre analyse et notre interprétation de l'œuvre.

1. Un personnage nommé Shérazade

Le titre de ce roman, par sa structure particulière en deux segments, met l'accent sur deux éléments majeurs du personnage central : un nom et un portrait.

1.1. Shérazade en titre :

P. Goldenstein étudie les titres du roman comme composantes de l' « appareil paratextuel » qui précède le texte est « chargé de pré-dire le récit à venir, promesse d'un manque à combler, cet énoncé initial mérite d'être considéré avec attention. ».[89]. Pour C.Duchet, le titre est, par contre :

> « (…) 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 terme de roman. ». [90]

Ainsi, le titre est le bout du tunnel par lequel le texte voit le jour. C'est l'ouverture qui stimule la curiosité du lecteur et l'oriente dans son approche de ce monde qui se laisse deviner. Il dévoile le roman et le cache c'est le travail de l'auteur mais aussi de son éditeur pour qui l'œuvre reste un objet à commercialiser. D'abord le titre interpelle en instaurant une communication particulière avec le lecteur potentiel :« Le titre réunit par ailleurs les fonctions de tout texte publicitaire : référentielle, conatives et poétique. ». [91]. Le rôle du titre reste fondamental grâce à ses quatre fonctions déterminées par Vincent Jouve :

1. La fonction d'identification : le titre sert à nommer le livre. Il est son nom et sa carte d'identité.
2. La fonction descriptive : le titre donne des renseignements sur son contenu et/ou su sa forme. Selon la terminologie de Genette, on a à faire à un titre *thématique* (évoquant le contenu) et un titre *rhématique* (décrivant la forme).
3. La fonction séductive : le titre doit séduire un public, les critères de séduction varient selon les époques et le lectorat visé. Le jeu de la séduction.

Le titre doit remplir donc la fonction référentielle ; celle d'informer sur le monde afin de rendre plus de réalité et de vraisemblable. La fonction conative qui consiste, quant à elle, à impliquer directement ou indirectement le lecteur et, enfin, la fonction poétique qui produit une

---

[89] Goldenstein Jean-Pierre, *Lire les titres. Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p. 68.
[90] Duchet Claude cité par C .Achour et S. Rezzoug in *Convergences critique*s, Alger, OPU, 1995 p. 28.
[91] Achour, C. et Rezzoug, S., *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Ibid., p. 39.

identification exaltante et suscite l'intérêt ou l'admiration : *« le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé. »*[92]

1.2. Shérazade Personnage hyponyme :

Shérazade est un personnage éponyme car elle fournit son nom aux titres de la trilogie et les études de style signalent que" le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage". Le titre éponyme attribue donc un rôle essentiel à ce personnage puisqu'il l'institut comme ce qui désigne l'œuvre et l'annonce. La fonction du titre éponyme est donc anaphorique. Elle projette l'importance du personnage et programme en partie notre lecture. Si l'on se réfère à deux définitions pertinentes, le nom désigne, définit et projette : il met en perspective narrative le personnage. [93]
Le titre de ce roman nous offre un prénom qui renvoie à Shéhérazade des *Mille et Une Nuit*s ainsi qu'à la Shérazade de la trilogie puisqu'il est le troisième volet d'une série qui gravite autour de ce prénom : *Shérazade, 17 ans, brune frisée aux yeux verts*, *Les carnets de Shérazade* et *Le fou de Shérazade*.

1.3. Shérazade : sens et résonnance :

Malgré la multiplication des graphies de ce nom, il garde deux constantes, "Shah" qui signifie "roi" en persan et un affixe "zade" d'origine persane. D'abord, Schahrazade et Schahriar sont deux noms de facture persane, le mot Shah désignant le roi, en perse d'abord, puis en Afghanistan, au Pakistan et même en Inde. On appelle ainsi Schah Jahan (1592-1666), le fameux constructeur du Tadj Mahal, et Firdusi (Schahnamé, *Le Livre des rois*).[94]
Ce nom nous renvoie à Shéhérazade des *Nuits* et à la trilogie. Il condense donc une sélection de composantes. D'abord, il désigne la sultane qui déclenche chez le lecteur les projections de l'imagination liées à cette figure mythique. Mais par sa récurrence dans les titres de la trilogie de Leila Sebbar, Shérazade n'est plus une forme vide qui viendrait calquer les caractéristiques de son aïeule. Elle est dotée d'un physique et d'une histoire qui font circuler une conception singulière et spécifique de ce personnage et

[92] Brunel Pierre, *Mythocritique*, *op.cit.,* p. 82.
[93] Miraux (J-P), *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997, p. 28.
[94] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 727.

de son univers romanesque. Shérazade, doit, donc être lue dans sa double dimension : figure mythique et personnage littéraire.

2. Shérazade, figure mythique :

Malgré son étymologie, ses différentes graphies : Shérazade, Shéhérazade, schérazade, etc., et ses avatars multiples, le nom renvoie à sa fonction référentielle, de figure mythique.

2.1. La figure mythique :

L'emploi de « figure mythique » se lit à travers un mouvement de reprise ou de dérivation par rapport à son texte fondateur. Il s'agit d'une flexibilité et d'une dérivation en fonction des contextes particuliers de création, de réception et d'interprétation, et ce par rapport à son émergence première :

> « Le syntagme « figure mythique » peut donc être entendu dans le sens général de la forme et dans celui plus spécialisé de personnage, tout en renvoyant à l'idée de caractère marquant. Il désigne alors « une longue série de dieux et déesses, héros et héroïnes, hommes et femmes du passé dont l'histoire et le comportement sont devenus exemplaires par le biais d'une modélisation. ». [95]

Le caractère flexible de « la figure mythique » et son pouvoir d'adaptation font qu'elle est sollicitée pour répondre aux tourments de l'humanité lui offrant ainsi une vie renouvelée dans ses reprises :

> « Ensemble d'actualisations potentiellement infinies, la figure mythique se nourrit de cette quête toujours renouvelée de sens. L'énigme, les béances inhérentes à sa constitution nourrissent l'imaginaire et suscitent un mouvement toujours ouvert de reprises. ».[96]

De ce fait la « figure mythique » se lit selon deux mouvements, un mouvement d'horizontalité construit par l'ensemble des motifs qui forment le scénario mythique ou les images auxquelles elle est liée, et un mouvement de verticalité constitué de ses différentes incarnations :

[95]Véronique Léonard-Roques, *Figures Mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Op.cit., p. 12.
[96] Ibid., p. 14.

> « La figure mythique, promue au rang de modèle, est susceptible de nombreuses réincarnations. C'est même une semblable palingénésie qui constitue, à proprement parler, la survie du mythe. ».[97]

Selon Blumenberg, elle fonctionne comme « un jeu sur modèle et copie »[98] et se donne, donc à lire dans un processus d'engendrement et de possibles métamorphoses par la présence de l'un ou plusieurs de ses traits constitutifs que Levi Strauss appelle ''mythème'' :

> « Dans le choix d'un mythème, importe avant tout de partir non d'un mot, mais d'un groupe de mots, ou –ce qui revient au même- d'un emblème, où est condensé, résumé tout un phrasé significatif. ».[99]

La figure mythique, étant l'ensemble de ces mythèmes, reste à déterminer ceux qui intéressent notre analyse :

> « Le problème du choix d'un mythème est lié à ce flou, à cette liberté fondamentale […] La seule règle qui gouverne le choix d'un ''mythème'', c'est sa redondance dans le texte. ». [100]

Enfin, sa souplesse et sa flexibilité tiennent aux combinaisons auxquelles elle peut se prêter, c'est –à-dire aux différentes rencontres entre plusieurs figures mythiques. Dans ce cas, le rapprochement s'effectue en fonction d'affinités réciproques. Une telle alliance entre figures vaut alors comme renouvellement des significations respectives de chacune d'elle. La figure mythique est à la fois l'original et l'incarnation qui s'allient dans une cohérence interne entre variations et conservations qui fait sens par, entre et dans ses métamorphoses. On ne saurait mieux rassembler tous ces «mérites» de la figure mythique : le mythe n'est pas uniquement objet de l'écriture, mais de l'écriture même dans le cas de Shéhérazade. A des degrés divers, celle-ci apparaît, par sa seule identification, comme l'un des plus authentiques et des plus florissants des mythes littéraires. L'identification du mythe est intimement liée aux composantes de Shéhérazade figure mythique à savoir; la beauté orientale, la parole salvatrice et la ruse féminine. Il s'agit de son scénario mythique.

2.2. Approche sémiotique pour l'analyse de la figure mythique :

[97] Brunel Pierre, *Mythocritique*, op.cit., p. 214.
[98] Hans Blumberg, cité par Véronique Léonard-Roques., op.cit., p. 14.
[99] Durand Gilbert, Op.cit, p. 228.
[100] Ibid, p. 225.

L'approche choisie pour l'étude du processus de mythification est une approche à dominante sémiotique. Il existerait, en fait, une manière de faire spécifique aux *Nuits* concernant ce processus : c'est la nature du langage contique. Le langage utilisé dans ces contes est largement codifié et "citationnel» ; on trouve de nombreuses citations de la *Bible* et du *Coran*. On le voit aussi dans le souci de construire un récit stéréotypé opérant par redondance. Ainsi, l'emploi récurrent de la répétition de certains traits et de certaines formules particulières fait que le principal trait du personnage mythique est qu'il parle à la "mémoire" des lecteurs et à leur affect plus qu'à leur raison: " On raconte, Sire, O roi bienheureux"[101] De ce fait, cette figure mythique incarnerait une figure centrale de l'imaginaire populaire médiévale. Ce type d'analyse vise en fait à dégager la signification des figures mythiques en étudiant le fonctionnement sémiotique propre au conte. Selon Umberto Eco on peut distinguer trois types de choix qui contribuent à la mythification des personnages contiques : D'abord, les choix référentiels visent à distinguer et à qualifier le personnage présenté en référence à la société, car la réalité désignée est souvent occultée par une mise en scène narrative complexe. Ces choix portent sur le cadre spatio-temporel, sur l'identification des personnages et sur les valeurs présentées. Ensuite, les choix topiques qui consistent à choisir des thématiques précises dans lesquelles évoluent des figures mythiques. A ce niveau, le conteur n'utilise en général que les topoi (lieux communs) connus du public concernant le personnage. Mais il arrive aussi qu'il fasse intervenir des thèmes non prévus mais utiles pour la conduite du récit. Enfin, les choix narratifs qui consistent à utiliser des manières de raconter et de dire les évènements et les actions. Ces manières dépendent du conteur mais aussi des gouts du public récepteur (l'horizon d'attente de l'époque).
Ces repères théoriques permettent une approche plus précise et une appréciation objective du scénario mythique de Shérazade.

3. Shéhérazade en son scénario mythique :

3.1. Shéhérazade la femme orientale :

Certes les contes des *Mille et une Nuits* venus d'Orient ne portaient aucune image des personnages ou des lieux qu'ils occupaient. Mais dès leur arrivée

[101] Bencheikh (dj) et Miquel(A), *Les Mille et une Nuits*, Op.cit, pp. 53/ 73/(…). Une expression qui commence chaque récit des *Mille et une Nuits*.

avec la traduction de Galland, ils se sont affrontés à une civilisation assoiffée d'images. Et cette fois, ce sont des milliers de livres illustrés de par le monde qui évoquent, à travers l'image, la sensibilité de l'Occident par rapport à ce texte issu d'une autre civilisation, tant fantasmée par les voyageurs. L'Orient est enfin accessible.

Depuis son entrée dans le siècle de Louis XIV, Shéhérazade, *" l'incomparable conteuse",* a souvent changé de costume : princesse de l'Orient des turqueries, elle s'habille ensuite de parures de l'époque romantique, de l'orientalisme, de l'Art nouveau, ou encore des années folles[102].

Mais, Shéhérazade dont, on parle tant dans les salons parisiens, reste loin de la main des illustrateurs de l'époque sauf quelques rares apparitions dans l'édition pirate hollandaise, habillée en "sultane à la française[103]", ou encore sur le paravent du boudoir turc de Marie-Antoinette à Versailles. Les premières illustrations de Shéhérazade font leur apparition à Londres dans les éditions anglaises, l'une chez Nuttal à Liverpool, en 1824

De nombreux bois gravés ornent les pages de ces livres destinés à un public populaire. Les frontispices présentent discrètement la conteuse qui se trouve sous la menace du sabre d'un génie, rappelant aux lecteurs l'enjeu des histoires : un conte ou la vie.[104]

En France, les contes sont mis en images par plusieurs grands illustrateurs à l'ère romantique: Tassaert, Courtin, Devéria, Chasselat, Demoraine, Gavarni, Doré, Wattier, et un peu plus tard, Martin, Robaudi, Robida,et Lalauze. Ce sont eux qui ont choisi quel visage et quelle posture donner à Shéhérazade.

3.2. Shéhérazade ou la parole salvatrice :

Les Nuits s'ouvrent sur une tragédie, celle des deux reines assassinées et qui ne figurent dans ce texte que par leur crime, prétexte à la folie meurtrière du roi. La punition n'est pas individuelle, mais collective. Les esclaves sont massacrés d'une part, et, après l'exécution des souveraines, le roi entreprend d'anéantir tout un sexe, par conséquent l'espèce humaine.

[102] Sironval(M), *Album des Nuits*, Op.cit., p. 7.
[103] Sironval(M), *Album des Nuits*, Op.cit., p. 58.
[104] Ibid., p. 62.

Ajoutons que l'exécution est précédée de la défloration, viol justicier qui joint la souillure à la mort [105]

Résolue à mettre fin au carnage, Shéhérazade, la fille du grand vizir auquel incombe la lourde responsabilité d'amener les filles vierges au tyran, se propose de se sacrifier. C'est une héroïne chevaleresque dotée de qualités suffisantes pour occuper ce rôle de salvatrice sur lequel se prolonge la continuité du conte. Elle est non seulement belle et jeune, mais également fort instruite et diaboliquement rusée :

> « (…) mais Shéhérazade avait un courage au-dessus de son sexe, de l'esprit infiniment avec une pénétration admirable. Elle avait beaucoup de lectures et une mémoire si prodigieuse que rien ne lui était échappée de tout ce qu'elle avait lu […] outre cela, elle était pourvue d'une beauté extraordinaire et une vertu très solide couronnait toutes ces belles qualités. » [106]

Aux premières qualités, rappelées plus haut, s'ajoutent des caractéristiques considérées comme plus masculines : le cynisme, l'intelligence, la force de caractère la maitrise de soi, le leadership, etc. L'héroïne est ici une rebelle; une sorte de chevalier sauveur qui par au secours de ces dames. Porteuse d'une mission sacrée, elle affronte le danger avec sa seule parole. Elle exerce une sorte de thérapie pour guérir le roi de ses démons. Elle sauve le peuple et fait triompher l'amour. En effet, Shéhérazade fait preuve d'une capacité d'analyse et de jugement qui révéleront une femme capable de gérer le sort du roi qui se révéla comme un être malade, meurtri et complètement aveuglé par son désir de vengeance : « Shéhérayar est immature, complètement pusillanime »[107]

3.3. Shéhérazade ou la ruse féminine :

L'intelligence féminine manifestée dans ce conte est qualifiée de « ruse » « d'ingéniosité » ou d'artifice féminins car il était difficile de reconnaître ces qualités chez une femme surtout quand nous tenons compte de la condition féminine en France. Shéhérazade dans la traduction de Galland :

> « Elle s'était heureusement appliquée à la philosophie, à la médecine, à l'Histoire et aux beaux-arts; et elle

[105] Bencheikh Jamel-Eddine, Les *Milles et une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988, p. 26.
[106] Bencheikh, J-E. et André, M., *Les Mille et une Nuits*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005, p. 160.
[107] Malek Chebel, *La féminisation du monde*, op.cit., p. 156.

> faisait des vers mieux que les poètes les plus célèbres de son temps. Outre cela, elle était pourvue d'une beauté excellente (…).' »[108]

A l'époque où *Les Mille et une Nuits* furent livrées au public, rares étaient alors les femmes instruites. Celles qui manifestaient un intérêt pour le savoir étaient sous le coup des sarcasmes dont les avaient abreuvées les auteurs du XVIIe siècle, et à l'exception de quelques femmes de lettres issues de l'aristocratie à la fin du XVIIIe siècle, les femmes ne brillaient pas particulièrement dans la vie intellectuelle. Cette vie est justement dominée alors par l'imagination libertine qui trouve dans ces contes « exotiques » matière à amusement et non à réflexion. En ce début du XVIIIe, l'image de la femme musulmane est donc liée aux plaisirs physiques pimentés par l'évocation du « harem » dans lequel elles sont tout censé vivre, dans un système de polygamie. Certains récits de voyageurs viennent confirmer ce lieu commun qui se figera pour toujours dans l'imaginaire français [109]

Cette femme interdite de parole publique fait que sa parole change le cours de l'Histoire et même si on ne lui reconnaît aucun rôle dans le changement de la situation de la femme dans le monde réel, personne ne peut nier qu'elle fut à l'origine d'une réflexion sur la liberté, le pouvoir et la parole :

> « Né du surgissement d'un sens, le conte des *Mille et une Nuits* ne se dissout pas dans une conclusion. Le fini d'une anecdote ne prononce pas la clôture du sens. Il y aura toujours une mille et deuxième nuits pour accueillir la renaissance de la parole. Ils y remontent à la première souffrance. ». [110]

Shéhérazade est devenue, ainsi, le symbole de la force du verbe "Un conte ou la vie" est la formule magique *des Mille et une Nuits*" [111] qui vient à bout de la tyrannie, de l'injustice et de l'irrationnel : « Ainsi en advient-il des héros. Leur geste dure et repris par la poésie, par les arts, devient un continu symbole. »[112]

4. Mythification de Shéhérazade :

4.1. Un espace-temps mythifié :

[108] Galland (A) cité par Seronval (M) in, *Album des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 58.
[109] Titah Rachida, *La galerie des absentes. La femme algérienne dans l'imaginaire masculin*, La Tour d'Aigues, Editions de l'aube, 1996, p. 70.
[110] Bencheikh Jamel Eddine, *les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière,* op.cit., p. 35.
[111] Sirnval (M), Albums des Mille et une Nuits, op.cit., p. 56.
[112] Brunel Pierre, Mythocritique, Op.cit., p. 214.

La relation du mythe au cadre spatio-temporel est basée sur l'indéfinition qui favorise la mythification et ce, à travers la symbolique dont il est chargé et l'effet de réel qu'il assure. L'espace dans le conte-cadre est intimement lié à la fonction et au symbole de Shéhérazade. Indéterminé et non-identifiable, il exerce son effet mystificateur sur la figure en l'entourant d'un halo de mystère et d'ambiguïté par une impression de faste et de gloire liée à une toponymie et une topographie avec toute la symbolique temporelle ou atemporelle. Un effet de contraste est également constaté dans la temporalité du récit qu'elle soit liée aux Mille et une nuits de la vie de Shéhérazade ou liée au déroulement des contes. En effet, dans l'enchainement et l'interruption des récits, se joue l'alternance du jour et de la nuit, de la lumière et de l'obscurité, du silence et de la parole, créant une vraie dichotomie à l'impact mystificateur indéniable. Alors que bon nombre de contes font référence aux temps des khalifes abbassides tels qu'HarounEL Rachid, ou au temps de Salomon ainsi qu'à leurs cités respectives. Shéhérazade reste dans un espace-temps qui échappe à toutes les références réelles

4.2. Du personnage littéraire à la figure mythique :

Le personnage littéraire passe par des étapes qui le conduisent du personnage à la figure mythique. Pour suivre ce parcours, il faut retrouver les caractéristiques qui permettent à un héros de connaître une carrière sous forme de figure mythique au point d'être réinvesti dans les champs extérieurs à celui des lettres et des arts. Il s'agit d'expliquer ici, comment se fait la transformation du personnage Shéhérazade ? Quelles sont les modalités de mythification de cette figure contique ? Quelle différences existe-t-il entre ce personnage littéraire et ses avatars et notamment Shérazade de Leila Sebbar ?

4.3. Shéhérazade en son texte fondateur :

Il est évident que cette figure jouit d'un traitement narratif particulier dans les *Mille et une Nuits.* Car le personnage inspirateur de cette figure mythique est le héros d'une « histoire anonyme et collective qui circule en provenance d'une tradition immémoriale ».[113] Le héros d'un « récit élaboré

[113] Jean-Jacques Wunenberg, *Création artistique et mythique in Questions de mythocritique*, dictionnaire, p. 72.

oralement au fil des générations »,[114] c'est une « histoire collective mémorisée, comme résultante d'une victoire fictivement possible sur l'absence de sens »[115]. Ce héros résulte donc d'un récit fondateur. Le personnage initial est la première incarnation « littérarisé » ou « littéraire » de la figure mythique. C'est le texte premier qui, par son succès dans le passage à la postérité, sert de modèle (au sens d'hypertexte) à nombre de réécritures. *Les Mille et une Nuits* est le texte fondateur et la première incarnation du personnage de Shéhérazade : « Premier repérable à avoir mis en place les principaux mythiques d'un mythe en restant aussi proche que possible de la simple consignation »[116]

Ce texte fondateur est appelé « version fondamentale » du mythe par Jacques Boulogne qui y voit la version la plus complète et la plus cohérente, celle « Qui a fini par s'imposer majoritairement au point de sembler la seule correcte ou la plus juste »[117].Shéhérazade puise toutes ses caractéristiques fondamentales dans le conte cadre des *Mille et une Nuits.*

4.4. Shéhérazade porteuse d'un legs ancestral :

Bien que les caractéristiques de la figure mythique soient fixées par le personnage du texte fondateur, certaines peuvent lui être antérieures. Ainsi si la parole salvatrice est une caractéristique de la figure de Shéhérazade, elle se retrouve bien avant car le premier à se faire raconter des histoires fut Alexandre le grand et cela pour ne pas dormir la nuit et éviter ainsi de se faire assassiner par ses ennemis :

> « Le vrai, s'il plait à Dieu, est que le premier qui se fit faire des contes le soir fut Alexandre ; il y avait des hommes qui s'en moquèrent, cependant il ne le fit point pour le plaisir qu'il trouva à écouter ces contes, mais pour se tenir éveillé et sur ses gardes. Les rois venus après lui se servirent, pour ce but, du livre des *Mille contes.* ».[118]

De même que la ruse de la femme orientale a précédé l'apparition de Shéhérazade dans la culture occidentale car elle fut bien installée par

[114] Philippe Sellier, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? In Littérature*, Paris, n°55, octobre1984, p. 113.
[115] André Siganos, *définition du mythe, in Questions de mythocritique*, op.cit., p. 95.
[116] Ibid., p. 91.
[117] Jacques Boulogne, *Essai de synthèse in Pierre Cazier (sous la direction de), Mythe et création,* Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 303.
[118] Chebel Malek, La *Féminisation du monde, Essai sur les Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 14.

d'autres personnages féminins : Cléopâtre la reine égyptienne, Didon la reine carthaginoise et Balkis[119] qui ont installé une image de la reine, belle, cultivée, intelligente et aux exploits extraordinaires :

> "Shérazade a dépassé le statut de personnage tel que pouvait le concevoir le formalisme ou le structuralisme, à savoir un agent narratif avant tout, pour accéder à une plus haute représentativité et devenir un personnage emblématique de la conteuse" orientale", de la femme arabe en lutte pour son émancipation ou de toute narratrice charmante [120]

Cette figure « orientale, exotique et chevaleresque s'est vue associée à l'image de l'Orient merveilleux, issu d'un imaginaire lié à l'exotisme » en plus d'incarner « l'image de la femme fatale, rusée et courageuse. Enfin c'est « l'image de la parole salvatrice face à la tyrannie du despote ». Elle invite donc à s'interroger sur ces trois formulations que nous allons examiner à travers l'approche sémiotique qui offre, en effet, les outils théoriques pour l'analyse des signes et de la signification au sein des figures mythiques. Du point de vue narratif, les figures mythiques sont des personnages parmi d'autres dans l'univers contique des *Nuits*. Pour la sémiotique, les figures mythiques sont des "actants" centraux du récit contique, des héros de "la quête" en quelque sorte.[121]
La petite Shérazade a déjoué la surveillance de ses frères et a pu fuir sa vie à la cité. Mais elle a emporté l'héritage de la figure mythique enrichi par la créativité de la romancière. En effet, Shérazade est aussi ce personnage littéraire.

5. Shérazade, personnage de la trilogie :

5.1. Shérazade, personnage référentiel :

Shérazade dans le titre de ce roman propose une connotation, celle de la féminité, surtout qu'il s'agit d'un nom propre connu. La féminité (connotée) est l'une des composantes du personnage. Ce dernier désigne avant tout une fonction et un certains nombres de prérogatives. Les difficultés propres à

[119] Balkis : dénomination arabe de la reine de Saba.
[120] Achour(C)(sous la direction de), *A l'aube des Mille et une Nuit,* Paris, PUV, Université Paris 8, Saint-Denis, 2012, p. 92.
[121] Labban (R), *Les figures mythiques dans Les Mille et Une Nuits*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.134.

l'analyse des personnages romanesques sont liés essentiellement au fait, que s'ils sont bien des éléments constitutifs de la narration et des constructions langagières. Ils sont aussi des représentations de personnages. En tant que telles, ils tendent d'une part à produire- plus au moins- un effet de réel, c'est-à-dire à créer l'illusion que la personne a existé ou peut exister. Et d'autre part, ils invitent l'auteur et le lecteur à se projeter ou à s'identifier en eux.

Shérazade est un personnage référentiel qui renvoie à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés[122]. La lisibilité de Shérazade comme figure mythique dépend, donc directement du degré de participation du lecteur à cette culture et de sa connaissance du scénario mythique de Shéhérazade. Intégrée au titre, elle sert essentiellement d'*ancrage* référentiel en renvoyant à son texte fondateur, au cliché de la culture d'origine. Elle assure donc ce que Roland Barth appelle "effet de réel", et participe à la désignation de Shérazade comme héroïne du roman.

Shérazade renvoie à la sultane, toutefois la question se pose de savoir si ce personnage référentiel importe dans ce roman son statut référentiel, ou si cette fiction, dans laquelle il parait, l'absorbe et lui confère un nouveau statut logique comme tous les autres personnages du texte.

Du moment où le personnage référentiel apparait dans un roman, ce n'est plus un critère épistémologique qui entre en jeu dans l'appréciation du traitement de ce personnage (on n'attend pas d'un roman qu'il produise ses assertions vraies), mais un critère esthétique.[123]

Ce récit introduit Shérazade suivie d'un portrait réaliste. En effet, il s'éloigne de manière fantaisiste du discours mythique. Il pèche contre ce merveilleux profondément lié à Shérazade. Mais pourquoi "appeler" son personnage Shérazade si c'est pour s'en éloigner ? La réponse serait ce besoin, chez Leila Sebbar de le réactualiser.

5.2. Shérazade, un portrait révélateur :

Le nom dans ce titre est associé à la description de la jeune adolescente ou plutôt au signalement fournit par son père à la police française. Un portrait composé de quatre éléments, tous hautement symboliques.

[122] Montalbetti (Ch.)(sous la direction de), *Le personnage*, Flammarion, Paris, 2003, p. 102.
[123] Montalbetti(Ch.*), Le personnage*, Op.cit., p. 102.

5.2.1. **17 ans :**

La jeune fille est mineure et donc, sous la responsabilité dominante de son père qu'elle fuit. Elle devient, ainsi fautive aux vues des deux cultures, en échappant à sa triple domination : mineure, femme et beure. C'est aussi la période de l'adolescence, une période transitoire entre l'enfance et l'âge adulte :" L'adolescence est aussi une période de rupture où le jeune abandonne certaines identifications pour en choisir de nouvelles.».[124]

Le choix de cet âge justifie la rébellion de la jeune femme et son refus de se soumettre, une prise de conscience liée à un bouleversement hormonal et aux changements biologiques qui affectent aussi bien le physique que la psychologie de l'adolescent. Et se manifestent par des troubles comportementaux joints à des difficultés de gérer le socio-affectif. Il s'agit d'un autre clin d'œil aux personnages des *Nuits* et à toutes les histoires d'amour entre adolescents (jouvenceaux et jouvencelles). Les titres de certains contes sont largement évocateurs de cet âge précoce pour l'amour : *Histoire d'Ibn Al-Mansour avec les deux adolescentes, Histoire des Six adolescentes aux couleurs différentes, Histoire du Portefaix avec les jeunes filles, Histoire merveilleuse du Miroir des vierges, Les séances charmantes de l'Adolescente nonchalante, Histoire de la Jouvencelle lieutenante des oiseaux, Histoire de la Rose marine et de l'Adolescente de Chine.* *Les Mille et une Nuits* dans leur ensemble peuvent être considérées comme une métaphore de l'amour et, en particulier, de sa naissance ; raison pour laquelle l'adolescence est l'âge précoce au cours duquel les vertus masculines et féminines sont exaltées par le clan et la société[125]

L'adolescent est dans une situation paradoxale puisque, autant il a régulièrement besoin du soutien matériel, social et affectif de sa famille (dépendance) autant il a essentiellement, besoin de marges de liberté(indépendance) ; ce qui fait de cette étape de la vie une période de désobéissance, d'instabilité et d'errance à la recherche de soi; communément appelée crise de l'adolescence. Dans sa quête de soi, l'adolescente se défait des repères préexistants en se dissociant de la "règle générale".

5.2.2. **Brune, frisée :**

Le portrait est l'une des composantes de l'étiquette personnage et participe à la production de l'effet-personnage, comme le précise Ph. Hamon :

[124] Edmond(M), *Psychologie de l'identité soi et le groupe*, Dunod, Belgique, 2005, p. 21.
[125] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 51.

" Un ensemble stylistique dont les unités forment l'effet personnage : nom, prénom, surnom, titre (applications), portrait et fiche biographique (description)."[126]

Sa fonction narrative et sémantique sont ici déterminantes, car elles influencent sur son statut et ses caractéristiques. Le portrait permet, un peu comme une description en point d'orgue, de poser un point d'ancrage dans la construction du personnage. Sorte de fiche signalétique première, il permet, il permettra d'offrir au roman sa dynamique propre en ouvrant, à partir de prédicats spécifiques, les multiples directions des intrigues, des actions, des tensions, des évènements. "[127]

Roland Barthes dit :

« Dans le portrait, les sens "fourmillent", jetés à la volée à travers une forme qui cependant les discipline : cette forme est à la fois un ordre rhétorique' l'annonce et le détail) et une distribution anatomique(le corps et le visage); ces deux protocoles sont eux aussi des codes; ces codes se sur impriment à l'anarchie des signifiés, ils apparaissent comme des opérateurs de nature-ou de raison. »[128]

Ainsi ces détails corporels deviennent des codes qui véhiculent des signifiés opèrent des projections "sur le réel". L'image finale fournie par le discours (par le "portrait") est donc celle d'une forme naturelle, imprégnée de sens, comme si le sens n'était que le prédicat ultérieur d'un corps premier.". [129]

Le portrait, dans ce titre, est une image réaliste, telle que l'auteur nous en donne l'impression à travers ces deux détails corporels : teint et qualité de cheveux. En effet, le corps de la jeune fille se "détache" de tout recours à une représentation individuelle que pourrait laisser entrevoir un imaginaire lié à son aïeule, la sultane des nuits. Toutefois, sachant qu'un flou historique entoure l'origine ethnique de la Sultane, l'association des deux adjectifs, brune et frisée, détermine son appartenance à un type reconnaissable.". Le type indique ce qui pourrait être décrit comme une tendance de l'apparence

[126] Hamon(P), *Le personnage du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquartd'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 156.
[127] Miraux (J-P), *Le personnage de roman*, Paris, Nattan, 1997, p. 4.
[128] Barthes(R), *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, p. 61.
[129] Roland, B., S/Z, Op.cit. p.61.

physique des individus d'un peuple (forcément différent) vers une seule apparence."[130]

A travers ce portrait, la réflexion est donc portée sur l'image de la femme orientale, telle qu'elle est présente dans l'imaginaire collectif occidental. Shérazade devient, d'abord et avant tout, une image que Leila Sebbar veut fixer dans la mémoire de son lecteur afin d'insister sur l'appartenance de cette dernière à un type bien déterminé:" une femme orientale". Son emplacement dans le titre, lieu stratégique car place naturelle et traditionnelle du générique, oriente l'horizon d'attente du lecteur.

5.2.3. **Les yeux verts :**

La couleur des yeux contraste avec le type oriental évoqué par le teint et la nature des cheveux. Mais renforce le côté exotique de cette beauté qui ressemblerait à la jeune Aziyadé du roman de Pierre Loti (Aziyadé, 1879) évoqué par Leila Sebbar dans ce premier volet (pp.7.8). Elle serait aussi un clin d'œil explicite aux odalisques de Delacroix.

> Elle remarqua que la femme de gauche appuyée sur un coude, les jambes repliées sur la fouta rouge et dorée, avait les yeux verts : Mais c'est vrai, c'est incroyable ! Mais oui. Tu as raison. Elle a les yeux verts." [131]

Le vert symbole de l'islam est aussi la couleur préférée de l'auteur" :

> « Les femmes mettent des bouts de laines des rubans verts ou rouges dans ces arbres. Le vert c'est la couleur de l'islam, les petites filles étaient habillées avec du vert pour célébrer l'indépendance, dans le drapeau Algérien il y a du vert, c'est une des couleurs des étoffes de l'Orient avec le rouge et jaune d'or. Et c'est ma couleur préférée. ».[132]

Le vert, tel qu'il apparait en première place (le titre), oriente le lecteur vers d'autres lieux qui lui sont étrangers, comme le fait Shérazade en dirigeant

[130] Yee(J), *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1971 et 1914*, Paris, L'Harmattan, p. 70.

[131] Sebbar, L., Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts, Paris, Stock, 1980, p. 50. A partir de cette note, l'ouvrage sera référencé" Shérazade 17ans".

[132] Sebbar, L cité par Achour, Ch., Ecrivains algériens d'aujourd'hui. Algérie : Littérature/Action, n°7-8 Jan-fev. 1997. p. 8.

les visiteurs de la bibliothèque municipale vers les livres qui leur sont étrangers :

> « La bibliothécaire avait compris, en lisant la fiche que Shérazade avait rempli pour la carte de lecture, que certains livres que les français ne lisent jamais parce qu'ils ne les connaissent pas ou parce que tout ce qui n'était pas du patrimoine ne les intéressait pas. Ces livres que la bibliothèque avait achetés et répertoriés elle les prêterait à Shérazade qui les lirait, elle avait dû se tenir à jour très exactement parce que Shérazade lisait vite, rendait ponctuellement les livres et en demandait toujours d'autres, d'ailleurs de plus de jeunes maghrébines de l'immigration venaient à la bibliothèque et pas seulement pour échapper à la surveillance familiale. ».[133]

Shérazade, ainsi que les autres maghrébines qui fréquentent la bibliothèque attirent l'attention sur une autre culture à laquelle les natifs ne s'intéressent pas. La couleur verte avec toute sa symbolique serait ce lieu, l'autre monde, celui de Shérazade.

II. La quatrième de couverture, l'œuvre en paratexte.

En égard à sa fonction de présentation, la quatrième de couverture est le lieu où se clarifie le titre en donnant des indications sur le temps, le lieu, les personnages et la nature du roman. Elle aide le lecteur à se placer dans une perspective adéquate. En effet, l'inscription d*'un conte contemporain*[134]signifie que l'auteur s'engage à respecter une esthétique déterminée et une actualité de l'auteur. La lecture est structurée par des conventions qui orientent notre relation au récit. C'est en fonction du titre et de la présentation en quatrième de couverture qu'on décide de lire ou non le roman. Si le titre reste parfois mystérieux, la quatrième page de couverture ouvre des pistes de lectures, et donne un début de réponse aux questions suscitées par lui. Ainsi, elle a une double fonction : informer et intéresser.

1. La quatrième de couverture en ses fonctions :

1.1. La quatrième de couverture en sa fonction informative :

[133] *Shérazade 17ans*, p. 59.
[134] Ibid., quatrième de couverture.

Informer, pour la quatrième de couverture, consiste à lever le voile sur le mystère du titre. Elle renseigne le lecteur sur le lieu, le temps, les personnages principaux, le type de récit, et parfois des pistes de lectures. La quatrième de couverture de ce roman ne déroge pas à la règle, en effet, on y trouve des renseignements sur : Le lieu et l'époque de l'action : On est au début des années 80 en France, à Paris.[135]Le personnage central du roman : "le retour de Shérazade[136].", "La fugueuse Shérazade vit comme dans un conte"[137]," Shérazade rencontre[138]","Shérazade et Julien.[139]". Le type de récit qu'on va lire : un conte contemporain. Lyrique, joyeux, parfois violent. [140]Les moments forts du récit :le retour de Shérazade, Shérazade rencontre, Shérazade et Julien. Et les trois questions que se pose tout lecteur à l'orée du récit reçoivent ici une réponse :Où? En France à Paris.Quand? Au début des années 80.Qui? La fugueuse Shérazade. Et les personnes qui croisent son chemin; Pierrot, Basile, Zouzou, France, Krim, Driss, Eddy et Julien.

1.2. La quatrième de couverture dans sa fonction séductrice :

Intéresser consiste à susciter la curiosité du lecteur, à le prendre au piège du récit. Elle va provoquer des questions, laisser présager un conflit et annoncer une thématique. Pour cela, elle met en œuvre une série de procédés destinés à *accrocher* le lecteur.Les procédés mis en œuvre pour accrocher un lecteur potentiel de *Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts* sont :

2. L'œuvre dans la quatrième de couverture :

2.1. Le récit à trois voies.

Le retour de Shérazade : On est au début des années 80 en France, à Paris. La fugueuse Shérazade vit comme dans un conte. Un conte contemporain. Lyrique, joyeux, parfois violent.Elle traverse les époques avec la grâce et la légèreté d'une jeunesse insoumise, toujours à la frontière.[141] Et, Shérazade

[135]*Shérazade 17 ans*, quatrième de couverture
[136]*Ibid.*
[137]*Ibid.*
[138]*Ibid.*
[139]*Ibid.*
[140]*Ibid.*
[141]*Shérazade17 ans*, quatrième de couverture

rencontre : Pierrot le révolutionnaire, amoureux d'elle.Basile, le "dandy tropical". Zouzou et France, folles de la mode, Krim le musicien, fou de moto, Driss, le toxico, Eddy, fou de Djamila et Julien, le fou de Shérazade.[142] Shérazade dit à Julien : " Je ne suis pas une odalisque[143]".

2.2. Les questions en suspens :

Shérazade, que fuit-elle? Paris est le lieu de sa fugue ou de son retour? Son conte contemporain a-t-il la fin heureuse de tous les contes ? Peut-on lire le récit de Shérazade comme un conte de la sultane ? Que signifie le retour? L'échec ou la réussite de sa quête ? Qu'est ce qui réunit toutes ces personnes aux origines et aux destins si différents ? Pourquoi Shérazade refuse –t- elle la ressemblance avec les odalisques?

2.3. Les thèmes annoncés :

Fugue et retour, les rencontres multiples, l'amour fou, le conte contemporain. L'atmosphère: l'atmosphère annoncée est celle d'un roman lyrique, joyeux et parfois violent. Mais, on y lit aussi la liberté de la jeune fugueuse Elle traverse les épreuves avec la grâce et la légèreté d'une jeunesse insoumise, toujours à la frontière[144]. L'exotisme est présent avec le prénom Shérazade mais aussi avec ce clin d'œil à l'amour fou et aux odalisques. Le métissage culturel est présent dans ces rencontres multiples qui réunissent le révolutionnaire, les folles de la mode, le musicien, le toxico, le fou de moto, le fou de Djamila et le fou de Shérazade. Le métissage ethnique présent dans une onomastie révélatrice : Pierrot, Driss, Krim, Djamila, Eddy, Shérazade et Julien.

2.4. Le pacte de lecture :

Cette fragmentation surgit d'abord dans ce choix singulier des personnages et des quêtes aussi différents des uns des autres, dans le choix du conte lyrique, joyeux et violent et ceux du lieu réel avec une frontière indéfinie et d'un personnage des plus heureux, une Shérazade des temps modernes ; une femme qui peut en somme remporter l'adhésion et l'exaltation.

[142] *Ibid.*
[143] *Ibid.*
[144] *Ibid*.

Conclusion :

Le portrait réaliste que fait Leïla Sebbar de Shérazade est précédé par une orientation du sens vers un imaginaire préétabli par le scénario de la figure mythique établit par *Les Nuits*. Il réunit l'origine orientale de la jeune fille avec des traits d'identification de son type. Cependant la beauté exotique qui apparait en première de couverture laisse deviner un autre destin aussi fabuleux que celui de la reine conteuse ; il s'agit ici de déconstruire un stéréotype lié au portrait. Shérazade apparaît dans le titre plutôt comme un signe motivé qu'arbitraire. Cette motivation sert de programme narratif pour le personnage dont elle saisit un trait de caractère ou d'action. « Shérazade, objet d'une quête » se donne aussi à déchiffrer derrière un mode d'apparition qui la distingue de la Sultane. De plus, elle a perdu la syllabe « hé » ; ce qui lui donne une sonorité occidentale et la différencie de son aïeule. Enfin, elle trace de fausse pistes, déjoue l'horizon d'attente du lecteur et devient le support d'une stratégie déceptive entre effet de surprise et effet de complexité à travers les jeux d'un contre-emploi : "La fugue", "les rencontres", " la rébellion" et "la folie amoureuse". Dans ce paratexte; titre" *Shérazade, 17 ans, brune frisée, les yeux verts*" et quatrième page de couverture, Leila Sebbar associe à la richesse de la figure mythique de la Sultane un portrait réaliste qui laisse entrevoir un destin improbable lié à la juxtaposition de tous ces éléments. La lecture du portrait "réaliste" n'est pas une lecture réaliste: c'est une lecture cubiste: les sens sont des cubes, entassés, décalés, juxtaposés et cependant mordant les uns sur les autres.[145]

[145] Barthes(R), S/Z, Op. Cit., p. 62.

Chapitre II :
Présentation de l’œuvre et péritexte.

Introduction :

Selon Vincent Jouve, le paratexte désigne le discours d'escorte qui accompagne tout texte. Pour Genette il s'agit de l'accompagnement du texte. Un accompagnement d'ampleur et d'allure variable et s'appuyant sur le critère de l'emplacement il distingue deux sortes de paratexte :

> « Le paratexte situé à l'intérieur du livre (titre, préface, notes, titres de chapitres) auquel il donne le nom de *péritexte*, et le paratexte situé (du moins à l'origine) à l'extérieur du livre (entretien, correspondance, journaux intimes) qu'il baptise *épitexte*. »[146]

Aux éléments cités ci-dessus, Jouve ajoute la table des matières, le nom de l'éditeur, le titre de la collection et les postfaces. Ce sont toutes les données et indications sur la nature du livre et qui aident le lecteur à se placer dans la perspective adéquate. Ayant reçu une première réponse par le titre et la quatrième de couverture, le lecteur cherche un réconfort dans ses hypothèses à travers le début du roman, la fin du roman et les titres des chapitres. Un travail de recherche motivé par un titre attractif et un résumé aussi mystérieux qu'intrigant.

I. Incipit et excipit, le texte en ses limites :

L'étude de l'incipit et de l'excipit se révèle fort instructive. En composant le début du roman (l'incipit) et sa fin (la clausule), nous pouvons évaluer ce qui s'est modifié, le chemin parcouru par les personnages du texte.

1. L'incipit :

C'est la première phrase, voire les premiers mots d'un texte littéraire qui permettent de le désigner. Par extension, le terme sert parfois à désigner la partie introductrice d'un roman :

> « Le début du roman est l'autre lieu où se noue le contrat de lecture. Il se définit par une triple visée : informer, intéresser et indiquer l'identité du texte lu. » [147]

Ainsi l'incipit est inscrit dans une perspective déjà annoncée dans le titre et le paratexte. Il précise la nature du récit en indiquant la position de lecture à adopter. Cette dernière est intimement liée au genre indiqué sur la couverture,

---

[146] Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 12.
[147] *Ibid.*, p. 19.

« Un conte contemporain. »[148]

Le texte est donc inscrit dans un genre particulier qui trace un horizon d'attente sur le fond duquel s'établit la communication avec le lecteur. Informer serait donc pour l'incipit, répondre aux trois questions que se pose tout lecteur lorsqu'il aborde une histoire : Qui ? Où ? Quand ?
Une première réponse apportée par le titre et la quatrième de couverture attend d'être réconfortée dans l'incipit. Il aura donc les mêmes fonctions que le paratexte : informer et intéresser. En effet l'intérêt suscité par le paratexte ouvre l'appétit d'un lecteur intéressé et peu informé :

> « Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué et résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par lequel le livre *s'ouvre :* la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. *Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent*. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaitre (donc avec intérêt), est lancée. »[149]

Si le titre et la quatrième de couverture ont instauré une atmosphère de mystère autour du roman, laissant le lecteur libre d'interpréter les signes fournis à sa guise, l'incipit est le moment d'une première interprétation.

1.1. Incipit intitulé *Shérazade* :

En commençant le roman par un incipit intitulé Shérazade, le récit donne toute son importance au nom. Shérazade, déjà présent dans le titre du roman et cité six fois en quatrième de couverture constitue le titre de l'incipit. L'incipit sera donc lu à travers son titre et son texte.

Avec cet intitulé, l'accent est encore une fois mis sur le nom du personnage central et pose la question du nom et son apport à l'intrigue. Une question qui peut être abordée dans les termes d'une sémantique : quel est le sens du nom attribué au personnage, et quelle articulation cette signification entretient-elle avec le développement narratif ?

1.2. L'incipit, lieu de rencontre.

Un deuxième personnage fait son apparition dès l'incipit: Julien. Il est la deuxième constante de la trilogie. Il forme avec Shérazade un système de personnages à la vertu de moduler les rôles, c'est-à-dire de donner une

[148] *Shérazade 17ans*, Quatrième de couverture.
[149] Grivel Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p. 173.

vision multiple et nuancée de ses figures fondamentales. Ce regroupement de personnages dans un roman est fort important, il permet de parvenir à une schématisation qu'on obtient assez aisément autour de ces deux pôles de la narration. On arrive à une bipolarisation actantielle. Avec cet intitulé et ce dialogue, l'accent est encore une fois mis sur le nom du personnage central et pose la question du nom et son apport à l'intrigue. Une question qui peut être abordée dans les termes d'une sémantique : quel est le sens du nom attribué au personnage, et quelle articulation cette signification entretient-elle avec le développement narratif ?
Les personnages apparaissent sous des noms propres et l'analyse montre que quelle que soit la forme du nom, celui-ci est toujours signifiant à différents niveaux. Il ne sert pas seulement à désigner le personnage, il le caractérise, révèle certaines de ses qualités, et parfois même il constitue à lui seul une sorte d'emblème de ce dernier.

2. L'incipit et le statut sémiologique des personnages :

Les personnages, ici, ont un statut sémiologique complexe, car il se manifeste dès le début de la narration, en incipit, sous des aspects divers, que nous allons rapidement recenser.

2.1. Le nom :

2.1.1. Shérazade :

L'analyse que nous avons déjà menée dans le premier chapitre montre que ce nom *Shérazade* ne sert pas seulement à désigner le personnage. Il est le signe d'un pouvoir social qui est exercé sur la jeune fille, souvent contre elle, avec plus ou moins de violence. Mais, c'est aussi un signe de reconnaissance, une marque d'intégration sociale, seul le prénom *Shérazade* vient curieusement lever l'anonymat du personnage, provoquant ainsi une inversion très significative dans la fonction narratrice. Cela n'implique pas pour autant qu'il n'ait pas aussi d'autres niveaux de signification, moins explicites, mais tout aussi efficients. La signification du nom fonctionne, donc à plusieurs niveaux. Shérazade, contrairement à Julien Desrosiers n'est dotée que d'un prénom. Son nom de famille n'apparait à aucun moment du récit. Et même lors du signalement de sa disparition au commissariat de police, son père se contente de son prénom. Or, on sait que le patronyme n'est pas propre à l'individu, puisque c'est le nom du père, et qu'il est porté par tous les individus issue de la même famille. Le prénom, par contre, est propre à l'individu, et il sert par exemple à distinguer entre eux des frères ou des cousins portant le même patronyme. On peut, donc dire que le prénom représente tout ce qui est propre à l'individu, tout ce qui lui est personnel et le distingue des autres, y compris à l'intérieur de sa famille ; alors que le

patronyme symbolise ce qui est hérité, reçu, tout ce qui rattache l'individu à ses parents à sa lignée. Que le personnage soit constamment appelé par son prénom n'est ni fortuit ni insignifiant. Cela indique au contraire que le personnage se caractérise par son détachement du groupe, par une indépendance marquée vis-à-vis de son milieu familial. Shérazade est en effet un personnage qui revendique sa singularité par la transgression des lois du groupe et par son simple prénom et sa charge sémantique. Un prénom assez insolite pour qu'on essaie d'en comprendre le choix. Le prénom suscite des questions sur son origine, son Histoire et son héritage. Et annonce enfin une thématique des rapports Orient/Occident. Une question qui constitue la scène d'ouverture du roman :

> « - Vous vous appelez vraiment Shérazade?
> - Oui.
> - Vraiment ? C'est… c'est tellement… Comment dire ? Vous savez qui était Shéhérazade ?
> - Oui.
> - Et ça ne vous fait rien ?
> - Non.
> - Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade comme ça ?
> - Je ne sais pas. »[150]

L'ouverture du roman se fait par la scène de révélation du nom par le personnage. Elle constitue un moment clé dans le déroulement du récit. Mais aussi sur la relation avec l'autre. L'autre "Julien" se trouve être un spécialiste de la littérature orientaliste qu'il évoque en présence de cette femme orientale. En effet, Shérazade évoque la sultane des *Nuits*, mais que peuvent bien avoir de commun la reine conteuse et la jeune fugueuse ? L'analogie profonde entre les deux femmes réside dans cette liberté de prendre leurs destins entre leurs mains. Elles ont fait un choix et se sont battues pour le défendre.

2.1.2. Julien :

Julien Desrosiers, ce personnage a un nom et un prénom, mais ce sont deux noms qui nous semblent vides de sens :

> « Les noms propres sont des étiquettes qu'on fixe sur les choses. Ils n'ont pas de sens intrinsèque, dénotent et ne connotent pas(…). Leur contenu descriptif est absolument vide, ils sont purement référentiels.»[151]

Mais, cette position a pour conséquence d'ôter tout contenu informatif à ce nom, alors que le nom ici nous met en opposition direct avec celui de la

[150] *Shérazade 17 ans,* P. 9.
[151] Montalbetti (CH*), Le personnage*, Op.cit., p. 77.

jeune fille. Si Shérazade nous projette dans l'espace du mythe, Julien nous donne un effet du réel. Julien Desrosiers doit d'abord sa densité référentielle à ce nom complet qui mime l'état civil :

> « 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. »[152]

Julien possède un nom de famille, contrairement à Shérazade qui n'a qu'un prénom. Cela indique que le personnage se caractérise par son attachement familial, par une dépendance marquée vis-à-vis de son milieu familial et de son origine occidentale. Lorsque le nom propre existe, on pourra se poser la question sur sa motivation. Et donc, la motivation de ce nom est qu'elle place le protagoniste sur l'autre rive. Il appartient à une autre culture que celle de Shérazade bien qu'il semble plus proche de l'Orient que de l'Occident. Il s'agit d'un autre être perdu entre deux cultures. Un déraciné puisqu'il est un pied-noir de France.

2.2. La représentation :

Le deuxième aspect sous lequel se présente le personnage de fiction est celui que nous pouvons appeler, la représentation. Nous entendons par là l'ensemble des caractéristiques que le texte attribue au personnage et qui contribuent à le définir et à le caractériser.

2.2.1. Shérazade :

L'une des modalités les plus fréquemment utilisées dans cette perspective est ce que l'on nomme *le portrait*, c'est-à-dire la description, généralement prise en charge par le narrateur, de l'aspect sous lequel le lecteur devra se représenter le personnage. Cette modalité descriptive est très largement présente dans le titre du roman :*17 ans, brune frisée, les yeux verts*. Nous sommes, ici, en plein minutie descriptive d'un roman réaliste. Une description qui impose au lecteur une représentation précise du personnage : ainsi, les traits caractéristiques de la jeune fille l'inscrivent dans un type bien déterminé.

2.2.2. Julien :

Julien est le premier personnage médiateur entre la jeune fille et son origine. En effet, au cours de sa fugue et son errance à Paris, Shérazade

[152] Jouve(V), *La poétique du roman*, Op.cit., p. 57.

rencontre divers personnages dont la fonction est de la guider dans ce monde inconnu, et de l'aider dans sa quête. Avant même de chercher à partir en Algérie, et alors que, placée devant le choix du chemin à prendre. La protagoniste voit arriver ce jeune homme qui n'hésite pas à lui proposer un autre nom :

> - et pourquoi pas Aziyadé ?
> - C'est qui ?
> - Une très belle Turque de Stamboul que Pierre Loti a aimée, il y a un siècle.
> - Pierre Loti je connais. Mais pas Aziyadé.
> - Il s'est habillé en turc et il a appris la langue turque pour elle, il a même habité un quartier populaire de Stamboul pour la voir, en cachette. Aziyadé appartenait au harem d'un vieillard turc. C'était une jeune esclave circassienne convertie à l'Islam.[153]

Le caractère symbolique, de cette scène, est tellement évident, que la narration en fait une scène inaugurale. Ce personnage, dont la protagoniste n'arrive pas à comprendre toute la portée de sa pensée, prendra toute sa dimension à travers leurs multiples rencontres. Où il apparait toujours aussi fasciné par l'image de la jeune fille qui lui rappelle les odalisques de Delacroix. Nous reviendrons plus loin sur ses rapports avec Shérazade, nous ne retenons pour l'heure que sa fonction auprès d'elle. De par sa connaissance de l'art orientaliste, Julien est celui qui met en rapport ces deux mondes, l'Orient et l'Occident. Il établit un premier contact entre la jeune fille et ses origines :« vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade comme ça? »[154]

Julien est aussi ce personnage savant qui par la fonction qu'il accomplit auprès de Shérazade, la poussant à réfléchir sur son nom, est non seulement le guide mais le maître qui la renseigne sur ce qui l'attend. Il lui fait clairement entendre qu'elle va être affrontée à son image et à son origine. L'une des révélations que Julien fait à Shérazade confère à leur rapport un caractère bien particulier, puisqu'ils s'avèrent être tous deux liés à cet Orient lointain; elle par filiation et lui par fascination. Ce personnage de guide, accompagnateur est un type très caractéristique, tant dans les récits légendaires que dans les contes populaires. Il représente une sagesse dont la mission fondamentale est d'aider le héros à surmonter un obstacle, à travers son chemin, à accomplir une action qu'il ne peut mener à bien seul. Il faut remarquer qu'ici le personnage de Julien, en outre sa caractéristique d'être

[153] *Shérazade, 17 ans,* P. 9.
[154] *Ibid.,* P. 9.

porteur d'un savoir est aussi l'amoureux fou de Shérazade. Julien représente l'autre pôle de ce récit, l'amoureux qui n'essaie pas d'intervenir dans la vie de Shérazade, se contentant de ses retours occasionnels. C'est un personnage fort complexe qui incarne à lui seul, la connaissance, l'art, l'amour, la liberté et le lien avec les origines.
Il est certain que ces deux facettes du personnage : l'amoureux romantique et l'homme qui laisse Shérazade partir se contentant de son nom, sont pour le moins antinomiques. Mais il n'est pas moins vrai que cette dualité du personnage lui permet d'échapper à la schématisation qui en eut fait un personnage prévisible. Reste à savoir si une cohérence interne assure au personnage un fonctionnement harmonieux dans la stratégie narrative. Pour cela, il faudrait parvenir à mettre au jour, dans les péripéties de l'intrigue romanesque, les ressorts occultés du personnage de Julien. Tout au long de la trilogie.
Ainsi, le personnage de Julien est ici représenté par un nom et un prénom qui le placent déjà sur l'autre rive. Il est l'occidental qui connait mieux l'Orient que celle qui en porte l'image et le nom. Mais il est aussi le lien de la jeune fille avec sa culture et son origine.

2.3. La fonction :

2.3.1. La fonction dramatique :

Les deux personnages, ainsi caractérisés par leurs noms et un ensemble de traits représentatifs, ont pour principale fonction : l'agir. Cette fonction dramatique du personnage est en général prise en charge par le récit qui décrit le personnage en train de faire quelque chose, ou, plus fréquemment, décrit les actions révolues du personnage :

> - Julien : il prend contact avec Shérazade (il l'interroge sur son prénom et sa ressemblance avec Aziyadé). Il retourne à la lecture des petites annonces.
> - Shérazade : elle répond aux questions de Julien. Elle se détourne de lui. Elle prend un coca. »

Il est évident que la fonction dramatique est fortement liée à la représentation, dans la mesure où les actions d'un personnage servent aussi à le caractériser. On peut même aller jusqu'à dire que, dans l'incipit, les actions ont une valeur essentiellement caractérisante :

- Julien : tout ce qu'il fait- ou plutôt tout ce qu'il dit- sert à construire l'image du personnage cultivé, spécialiste de l'art orientaliste et fasciné par l'image de Shérazade.
- Shérazade : l'acte le plus minime de la protagoniste sert à la caractériser, à la définir, à l'approfondir : elle est consciente de sa culture d'origine, elle est libre, elle marque sa différence par rapport à ses semblables. »

La fonction dramatique de Shérazade, réduite à son aspect référentiel, ne signifie pas grand-chose, mise en relation avec d'autres personnages, Julien par exemple, elle constitue une magistrale ouverture au roman et à la trilogie, en posant, en termes symboliques, une orientation de lecture.

2.3.2. La fonction phatique :

Si le nom, la représentation, sous différents aspects, et la fonction dramatique sont des éléments constituants du statut sémiologique du personnage, il en est un autre qui peut être considéré comme le noyau même de ce statut, encore qu'il ne soit au vrai qu'une forme d'action : sa faculté de produire du discours.
Le discours attribué aux personnages donne lieu à des modalités d'écriture spécifiques : le dialogue et le monologue direct ou indirect. La convention littéraire veut que ces modalités d'écriture signifient que le discours ainsi exprimé est directement pris en charge par le personnage, à la différence du récit qui est à la charge du narrateur. Cette convention est intensément exploitée dans l'incipit constitué du dialogue entre Shérazade et Julien.
Le droit à la parole dont jouissent les deux protagonistes va de pair avec leur émancipation de la tutelle narratrice : les personnages se disent, exposent un savoir acquis à travers un vécu propre, narrent leurs expériences. Un fait décisif pour des statuts extrêmement différents. Mieux encore, cet incipit exhibe une tension entre deux modalités narratrices, une relation conflictuelle entre personnage et narrateur. En effet, au dialogue hautement culturel (riche en informations) succède une attitude disjonctée des deux personnages :

> - Shérazade sirote son coca
> - Julien se remit à lire les petites annonces de *Libération*. »[155]

[155] *Shérazade 17ans*, p.10.

Ainsi, Shérazade prend ses distances vis-à-vis de ce dialogue, et donc de son contenu. Il s'agit d'une forme d'émancipation de toute charge sémantique et culturelle liée à son nom et à son apparence

Conclusion :

L'incipit met en œuvre une stratégie destinée à accrocher un lecteur déjà pris au piège tissé par le paratexte : un titre qui remet l'accent sur Shérazade comme personnage principal. Le ton est celui de l'intimité et l'atmosphère est celle d'une première rencontre. Shérazade fait son entrée en scène d'une manière qui intéresse le lecteur en jouant sur ses compétences interprétatives :

> « Le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme. »[156]

Shérazade à la beauté exotique annoncée dans le titre est seule avec Julien, un autre déraciné. Un fasciné des odalisques qu'il retrouve en cette femme dont il tombe amoureux. Ainsi, par ce choix narratif, le roman s'ouvre sur un moment de l'intrigue où Shérazade est face à toute la charge sémantique de son prénom, à son origine, mais aussi face à un nouveau destin.

Apres ce point inaugural, Shérazade reprend sa vie loin de son aïeule. On retrouve la jeune fille moderne sirotant son coca :

> - Pourquoi vous me parlez de cette femme ? Je n'en ai rien à faire.
> - Elle avait des yeux verts, comme vous.
> - C'est pas une raison.
>
> Shérazade buvait son coca-cola à la boite. Elle ne l'écoutait plus. Julien Desrosiers se remit à lire les petites annonces de Libération. »[157]

La jeune orientale déjoue l'horizon d'attente de son lecteur, en s'éloignant de la Sultane des *Nuits* et d'Aziyadé. Deux femmes orientales ;l'une imaginaire et l'autre réelle. Mais, les deux symbolisent un Orient aussi exotique que mythique. Par son attitude désinvolte, de jeune occidentale, Shérazade échappe au mythe et au stéréotype. Toutefois, l'incipit laisse des questions

[156] Eco(E), *Lector in Fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 65.
[157] *Shérazade 17 ans*, p. 10.

en suspens pour inciter le lecteur à poursuivre sa découverte de l'œuvre : qui est exactement cette Shérazade ? D'où vient-elle ? Qui est ce Julien ? Comment a-t-il acquis toutes ces connaissances sur l'Orient ? Vont-ils se rencontrer une autre fois ?
Ainsi plusieurs thèmes se profilent, avec la charge de séduction qui leur est propre : Shérazade et son héritage culturel, l'émigration, l'identité, le combat d'une jeune beure pour s'affirmer, une relation de couple mixte, l'incipit instaure une atmosphère particulière d'une double culture comme il est évocateur de liberté et d'exotisme qui sont pour le lecteur une promesse de dépaysement.

II. L'excipit :

Excipit, clausule, colophon, postambule et postface sont toutes des appellations pour designer la dernière partie, voire les derniers mots qui clôturent un récit. L'excipit d'un roman a pour fonction de répondre aux interrogations que se pose le lecteur lors de la lecture de l'incipit : le héros parviendra-t-il à avoir ce qu'il désire ? La fin du roman renseigne sur ce que le héros est parvenu à obtenir au terme de son parcours. la situation, dans laquelle se trouvent le héros et les autres personnages, va-t-elle évoluer positivement ou négativement ? Elle précise aussi si l'évolution de la situation du héros est positive ou négative par rapport à celle où il se trouvait dans l'incipit. A ce propos, nous pouvons trouver de nombreuses correspondances entre ces deux passages qui marquent les limites du texte. Ils sont fondamentaux pour le récit et les penser conjointement induit l'existence d'une unité, constituée et matérialisée par ses seuils ; seuils ne veut pas dire enfermement car l'excipit marque le moment où l'auteur laisse place au lecteur qui prend possession du texte pour en assumer le devenir. Depuis l'accroche (l'incipit), le lecteur est pris dans un « jeu » créé par l'attente et réglementé par la course vers le mot de la fin, une fin décidée par l'auteur, c'est la séquence narrative qui permet de sortir du récit :

> « L'auteur lance la balle, le lecteur-lévrier s'élance- et Dieu sait où cette balle-là va retomber ? Pur entrainement musculaire, mais quoi de plus tonique ? De plus confiant dans le lecteur à venir que cet ENVOI ! »[158]

[158] Dominique Autié, *Anatomie de l'excipit*, 28 janvier2005, blog consulté le 7 mars 2010.

1. *Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts*, en excipit :

L'excipit de *Shérazade, 17ans, brune frisée, les yeux verts* conclut le roman en mettant en scène le personnage principal, Shérazade. Cependant, Shérazade, la fugueuse n'est plus seule, elle est avec Pierrot le révolutionnaire. L'un des personnages annoncés en quatrième de couverture. Il s'agit d'une nouvelle polarisation autour de ce nouveau couple. Il est à noter qu'au fil de la narration, le personnage principal a pris du volume et de la profondeur. En effet, c'est une nouvelle Shérazade qui fait son apparition aux côtés d'un nouveau compagnon de route.

2. Shérazade : nouveau statut, nouvelle quête :

Shérazade reste la seule constante du roman. Elle quitte Julien et ce qu'elle a en commun de maghrébinité avec lui pour faire route avec Pierrot le révolutionnaire. En effet, Grâce à Julien l'intellectuel, Shérazade découvre la face cachée de son identité. Son pays d'origine "l'Algérie" a une série d'autres sens que seul Julien est capable d'expliquer. Il lui ouvre les portes des musées, le Louvre, où se trouvent*Les femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix, le musée d'art moderne de Beaubourg, où elle voit *l'Odalisque à la culotte rouge* de Matisse :

> « Ce qui se passe alors en elle est bien plus que le développement d'une forme de curiosité, c'est plutôt comme une révélation. Inexplicable et qu'elle ne cherche pas à préciser, comme si elle pressentait que cela touche en elle à un point névralgique :" Elle a écrit la description de l'odalisque sur son carnet sans rien préciser, sans noter qu'elle la trouve plutôt laide et que pourtant cette femme la touche. Elle ne cherche pas à savoir pourquoi. »[159]

Elle s'imprègne d'une culture qui l'a toujours habitée. Un héritage qu'elle accepte au fur et à mesure qu'elle le découvre chez d'autres personnages qu'elle rencontre au squat : Krim, Driss ou Djamila :

> « Il y a là un trait commun dont il faut tenir compte pour comprendre beaucoup de ces jeunes maghrébines : lorsque l'héritage

[159] Brahimi(D), *Maghrebine. Portraits littéraires*, Op.cit., p. 168.

> ancestral est aussi redoutable, on ne saurait s'armer assez contre lui. Shérazade, sous ses airs de tête folle, agit autant par prudence que par témérité : elle pressent lucidement ce qu'est le piège des sentiments, et il est bien clair qu'elle n'a pas envie de le substituer à celui de la tradition, puisque ses effets seraient les mêmes. »[160]

Shérazade la rebelle échappe à toutes les contraintes, elle fuit l'amour de Julien, la tradition au sein de sa famille, son appartenance à cette jeunesse perdue et même son image puisqu'elle détruit les photos que Julien a faites d'elle. En cela, elle reçoit l'appui d'un autre rebelle : Pierrot. Son errance à Paris l'a doté du courage nécessaire pour entamer une nouvelle aventure avec son ami allant même jusqu'à courir à son secours sachant que la voiture allait exploser :

> « Shérazade eut juste le temps de faire un bond en arrière, la voiture explosait, Shérazade recula en se couvrant la tête, la BMW sautait en l'air à chaque déflagration, on ne voyait plus Pierrot. Shérazade allait tenter de se rapprocher, des flammes rouges jaillirent, elles atteignaient presque les hautes branches des arbres, une fumée noire et dense enveloppait la maison aux volets verts, le blanc avait flambé. »[161]

Elle est l'égale de son compagnon de route. Elle partage son amour de la liberté, ses idées révolutionnaires et son goût pour le risque. Elle a son mot à dire sur la suite des événements puisqu'elle le pousse à aller de l'avant, jusqu'au suicide. C'est un personnage agissant, elle ne subit plus rien :

> « Et Shérazade :
> - Si on traversait la Loire…
> - En voiture ?
> - Oui, en voiture bien sûr, dit-elle.
>
> Pierrot la regarda fixement et, s'agrippant au volant comme un cascadeur, lui dit :
> - Chiche ! Accroche-toi Shérazade, attention, on traverse la Loire, ferme les yeux, on est de l'autre côté…
>
> Shérazade riait. Pierrot appuya sur l'accélérateur, à fond. La Loire était devant eux.[162]

[160] Ibid., p. 170.
[161] *Shérazade17 ans*, p. 250.
[162] *Ibid.*, pp. 248. 249.

On retrouve, ainsi, la jeune fugueuse égale à elle-même, suivant son chemin malgré les risques. Elle choisit de suivre Pierrot laissant derrière elle une histoire d'amour paisible avec Julien. L'amour n'étant pas sa quête première, elle ne donna aucun espoir au jeune homme de la retenir. « Il pensait qu'il pourrait ne jamais la revoir parce qu'il ne savait rien d'elle, il donnerait son signalement à la police ? Il n'irait pas jusque-là.»[163]. En partant, Shérazade transgresse une autre loi de la société et accepte le destin tragique qui l'attend avec Pierrot :

> « On entendit une sirène. Lorsque les gendarmes arrivèrent, Shérazade avait disparu. Ils ne purent identifier le corps. Ils retrouvèrent des débris d'explosifs et d'armes. A quelques mètres vers la Loire, un gendarme qui avait poursuivi ses recherches jusqu'à la barque amarrée depuis des mois découvrit des morceaux de la plaque minéralogique de la voiture volée et un brin de fil rouge. "Il était une femme, pensa le gendarme. Elle a dû cramer. »[164]

Ella assiste figée à ce qui aurait pu être sa fin dans cette voiture cramée, mais elle n'a plus peur de suivre son chemin. Elle s'offre une nouvelle vie et une nouvelle quête. Celle qui cherchait la liberté loin des contraintes liées à sa situation : jeune, belle, beure au nom mythique. Elle commence une nouvelle errance, riche de son expérience dans les rues de Paris et au squat au milieu de tous ces marginaux :

> « Oui, Shérazade est une héroïne, en jeans et en blouson de moto, parce qu'elle est elle-même et parce qu'elle est projetée dans ce rôle par une histoire exigeante, celle des jeunes maghrébines qui rompent avec la tradition familiale et la loi du père. »[165]

Dès lors, il ne s'agit plus de la jeune fugueuse, mais d'une femme qui n'hésite pas à prendre le devant avec son bon sens, son bon cœur et surtout avec un instinct moral acquis auprès de sa famille. C'est, ainsi, qu'elle réussit à échapper aux dangers d'une perversion qui la guettait :

> « Elles devenaient des filles délinquantes chefs de bandes à Paris et en banlieue, des filles malheureuses et cruelles qui faisaient payer à d'autres, garçons et filles, victimes

[163] *Ibid.*, p. 141.
[164] *Ibid.*, p. 250.
[165] Brahimi(D), *Maghrebine. Portraits littéraires*, Op.cit., p. 171.

> comme elle, ce qu'elle avait dégusté depuis l'enfance, et c'était la galère pour tous. Une galère qui ne cesserait qu'avec la dispersion de la bande, la prison, les centres d'accueil pout toxicos, l'hôpital ou le cimetière, ils le savaient mais ça n'avait pas d'importance, ils terrifiaient en bande, ils se terrifiaient aussi, c'était leur jeu, c'était leur vie. »[166]

L'un des atouts e Shérazade est sa grande passion pour les livres, car c'est en lisant qu'elle prend conscience de sa différence. Ici apparait cette nouvelle génération de maghrébines qui ont eu accès à l'école française :

> « C'est grâce à Shérazade et à d'autres lycéennes comme elle que j'ai ces étagères sur l'Afrique du Nord…. Elles ne leur sont pas réservées : de plus en plus de lecteurs d'Aulnay, des français, prennent ces livres qu'ils n'auraient pas eu l'idée de demander avant. »[167]

Shérazade dépasse le stade de la simple curiosité, elle comprend qu'elle peut agir sur son destin et celui des autres. Elle prend ses armes en fouillant dans l'immensité de la culture, elle comble ses lacunes. Elle se cherche et se retrouve :

> « La bibliothécaire, en parcourant la fiche remplie par Shérazade à l'inscription, avait vite vu en elle une lectrice de ces livres que les français ne lisaient jamais, soit parce qu'ils ne les connaissaient pas, soit parce qu'ils n'avaient d'intérêt que pour ce qui touchait au patrimoine. Elle avait dû tenir ses achats bien à jour pour Shérazade qui lisait vite, rendait les livres avec ponctualité et en demandait toujours de nouveaux. »[168]

Ainsi, c'est une jeune femme cultivée qui part en quête de son Algérie. Une quête née d'un besoin grandissant chez elle, de connaître ses origines.

3. Shérazade et Pierrot : fin tragique ou renaissance :

On parle ici, parfois, de Pierrot comme s'il existait, comme s'il avait eu un passé, un inconscient, une âme. Mais ce dont on parle, c'est de sa figure

[166]Shérazade17 ans, pp. 209. 210.
[167]*Ibid.*, p. 125.
[168]*Shérazade 17 ans*, p. 90.

(réseau impersonnel de symboles maniés sous le nom propre Pierrot), non de sa personne (liberté morale donnée de mobiles et un trop-plein de sens) :

> « On développe des connotations, on ne poursuit pas des investigations: on ne cherche pas la vérité du personnage, mais la systématique d'un lieu (transitoire du texte). »[169]

On marque ce lieu (sous le nom de Pierrot) pour qu'il entre dans les alibis de l'opération narrative, en Excipit, dans le réseau des sens, dans le pluriel des codes :

> « En reprenant au discours le nom propre de son héros, on ne fait que suivre la nature économique du Nom: en régime romanesque (ailleurs aussi?), c'est un instrument d'échange: il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme : c'est un artifice de calcul qui fait qu'à prix égal la marchandise condensée est préférable à la marchandise volumineuse. »[170]

Seulement la fonction économique (substitutive, sémantique) du Nom est avec plus au moins de franchise. D'où la variété des noms accentue la fonction structurale du nom. Toute subversion, ou toute soumission romanesque commence donc par le Nom propre. Le personnage de Pierrot est d'abord un produit combinatoire entre une création narrative et une charge sémantique liée à un personnage référentiel : *Pierrot le fou*[171]de Godard :

- Tu connais ?
- Bien sûr je connais, j'ai vu *Pierrot le fou*, t'étais pas née …
- Moi aussi je connais, Julien le regarde souvent.
- C'est qui Julien ?
- Un copain.
- Qu'est-ce qu'il fait ?
- Du cinéma, de l'informatique, de l'arabe…

[169] Barthes(R), S/Z, Op.cit, p. 92.
[170] Ibid., p. 93.
[171] *Pierrot le fou* est un film franco-italien réalisé par Jean-Luc Godard, sorti en 1965. C'est l'histoire de Ferdinand Griffon, un homme qui vit avec sa femme et ses enfants. Il est un peu désabusé car il vient de perdre son emploi à la télévision. Un soir, alors qu'il revient d'une désolante soirée chez ses beaux-parents, il se rend compte que la baby-sitter qui est venue garder ses enfants est une ancienne amie, Marianne. Il décide de tout quitter et de partir avec elle vers le Sud de la France, dans un grand périple où se mêleront trafic d'armes, complots politiques, rencontres incongrues, mais aussi pauses bucoliques et déchirements amoureux. Le scénario de Jean-Luc Godard, et Rémo Ferlani d'après *Obsession*(*Le Démon d'Onze heure*), de Lionel White.

- Et Pierrot le fou, t'as aimé ? Parce que ceux de ta génération ils comprennent rien, ça les emmerde ce film, ils aiment que les polars à la con avec Delon et Belmondo, des vieux ringards encore ceux-là… ».[172]

La combinaison est relativement équilibrée et plus au moins complexe (comportant des traits plus au moins congruents, plus au moins contradictoires); cette complexité détermine la " personnalité" du personnage et y associe le rôle de Shérazade. Pierrot associé à Shérazade dans cette scène finale échappe à Pierrot le fou. Et bien que son geste fou, soit celui d'une désillusion collective, il rappelle celui du personnage de Godard. Ainsi, Pierrot oscille entre deux rôles, sans que cette oscillation n'ait du sens, car elle a lieu hors du temps biographique (hors de la chronologie). La première apparition du personnage référentiel se fait lorsque Julien invite Shérazade à voir le film : Julien regardait Pierrot le fou. Shérazade arriva au moment où la voiture flambe.- Encore ce film ? [173]**.** Ainsi, le lien est solidement établit entre les deux personnages ne laissant aucun doute sur les intentions de l'auteur, et sa détermination à orienter la lecture : la structure symbolique est entièrement réversible ; on peut la lire dans tous les sens.

2.1. Pierrot en sa représentation :

Pierrot représente, ici, l'autre pôle de la fonction actantielle, puisqu'il apparaît seul avec Shérazade. Il réunit autour de lui la quasi-totalité des personnages du roman: les habitants du squat. Les seuls qui n'ont pas de lien direct ou indirect avec lui sont précisément Julien et tous ceux qui partagent la vie parisienne de la jeune fille. Pierrot est un personnage fort complexe, car si l'une de ses faces, celle que nous avons examinée jusqu'à présent(en rapport avec la figure de Pierrot le fou de Godard), il en a d'autres, constituées par ses rapports à d'autres types de personnages. Le premier aspect que la narration donne de lui est celui du révolutionnaire : révélé en quatrième de couverture. Puis sa relation avec Shérazade, en excipit, il aime une femme inaccessible d'abord à cause de Julien puis, quand il l'emmène vers sa quête, à cause du destin tragique qu'il s'est choisi et qu'elle ne partage pas avec lui. Shérazade, liée à une autre culture, une

[172] Shérazade 17ans, P. 240.
[173] Ibid., p. 150.

autre vie, d'autres aspirations, ne sera pas seulement son amour, elle sera une sorte d'aimant qui occultera et qui dirigera obscurément son destin.

> « Shérazade riait. Pierrot appuya sur l'accélérateur, à fond. La Loire était devant eux.Des platanes bordent la petite route sans issue qui longe la Loire, la rue de l'Abbaye. A quelques mètres, une maison aux volets verts. De l'autre côté de la route, un banc au-dessus d'une terrasse qui descend vers le fleuve. Pierrot fonça. La BMW jaillit entre les platanes, heurta le banc, fit plusieurs tonneaux, se redressa sur le terre-plein, roula quelques mètres vers la droite et stoppa. Pierrot, crispé sur le volant, ne bougeait pas. On entendait Verdi à la radio. »[174]

Pierrot le révolutionnaire continue à transgresser les lois. Il n'accepte aucune forme de règle ou d'interdit, faisant tout pour briser ses chaines et franchir les frontières qui le séparent de la liberté. Il vit cette aventure comme un ultime acte de rébellion.

2.2. Pierrot en sa fonction actantielle :

Si l'on essaye de récapituler l'essentiel des caractères du personnage de Pierrot, on remarque un nombre de constantes assez considérable :

1. Il ne fait l'objet d'aucune description qu'elle soit directe (dans le récit) ou indirecte dans le dialogue). Si bien que l'image que le lecteur peut avoir du personnage n'est pas déterminée par le texte : pas de portrait physique. La narration refuse ostensiblement de copier une réalité de référence ; elle fuit la conception du personnage romanesque comme reflet de personnes qui ont existé ou auraient pu exister. Toutefois, le personnage de Pierrot nous renvoie au personnage du film et, donc, les caractéristiques de ce dernier ne peuvent être évitées dans la construction de son image.
2. Son portrait moral est intimement lié à son statut de révolutionnaire anarchiste, le mettant dans un cliché constitué de : le militantisme de l'individu au sein de la collectivité, la mobilité géographique en la reliant à l'esprit de la révolte et le drame individuel, lié à l'exil géographique. La vie de Pierrot est soumise à une grande régularité structurelle et thématique qui suit le déroulement des événements. Le

[174] *Shérazade 17 ans*, pp. 249. 250.

récit de son destin tragique y est un récit de formation de prise de conscience de la condition de classe, qui évoque la famille, le pays, l'exercice de la liberté et ses dérives. C'est un récit de conversion dans lequel la politique occupe une place centrale. Pierrot raconte ensuite les luttes et les répressions que connait cette jeunesse, éventuellement en alternance avec les difficultés de la vie quotidienne. On constate, néanmoins, un discours sous-jacent d'amour, qui valorise l'humanisme dans un contexte de lutte et qui peut faire du révolutionnaire un idéal.

3. L'absence de représentation d'une carrière professionnelle ou syndicale. Totalement dévoué à la cause collective, il s'efface avec modestie et, dans le choix final, il reste sobre, sans intention d'apitoyer. Nous pouvons supposer qu'il répond indirectement à un discours absent qu'il conviendrait d'identifier. Un engagement politique qui peut être lu comme la raison d'être de ce personnage. Il apparaît, donc évident que l'interprétation doit être double : synchronique et diachronique. L'intérêt historique de son récit mérite aussi d'être souligné, notamment sur l'action des groupes anarchistes en France, et les mouvements des jeunes de Mai 1968.

La fonction actancielle, ici, n'est pas tournée vers la production d'une réalité d'une personne réelle ou vraisemblable ; elle met au contraire en œuvre une série de rapports qui construisent une réalité symbolique éminemment généralisable archétypique. La fin de Pierrot et sur une tonalité différente de celle de Shérazade qui peut apparaitre comme une variante, chez l'exilé (exilé politique : Pierrot, exilée sociale : Shérazade), du récit édifiant de l'impossible retour, aussi bien géographique que politique. La porte est définitivement claquée sur le passé et ses utopies. C'est ce que peut suggérer le suicide de Pierrot et la perte d'identité de Shérazade :" Il était avec une femme, pensa le gendarme. Elle a dû cramer".[175]

2.3. Pierrot en sa fonction dramatique :

Cette fonction est prise en charge par l'Excipit en décrivant Pierrot en train de se donner la mort. Elle est ainsi fortement liée à sa représentation, dans la mesure où elle présente le moment le plus important de son récit de vie, ce qui met à sa présence dans la trilogie.

En Excipit, l'action est policière : le protagoniste conçoit et exécute un plan excessivement dangereux, destiné à remporter une dernière victoire sur ce

[175] *Shérazade 17 ans*, p. 250.

système à qui il sait qu'il ne peut plus échapper. Cette entreprise, destinée à maitriser son propre destin, constitue le dernier laps de temps qui lui reste à vivre, en éloignant ainsi l'angoisse de la mort. Il est clair, surtout à partir du moment où Pierrot décide de passer de l'autre côté, que l'intrigue fonctionne aussi à un niveau symbolique, et que la fonction dramatique du personnage doit être aussi interprétée à ce niveau :

> « - Chiche ! Accroche-toi Shérazade, attention, on traverse la Loire, ferme les yeux, on est de l'autre côté…
> Shérazade riait. Pierrot appuya sur l'accélérateur, à fond. La Loire était devant eux. »[176]

Doit-on entendre cette fin comme l'affirmation d'une rupture ou comme la reconnaissance d'un échec en quête d'autojustification: nous avons été de bons militants, mais nous n'avons obtenus ni la victoire de nos idées, ni la reconnaissance de notre différence, et on ne peut pas nous reprocher notre intégration en France et dans ce nouveau système? Ce discours ne s'adresse-t-il pas en priorité aux français? Une demande de reconnaissance, en quelque sorte. Pourtant, s'il est vrai qu'une lecture au niveau symbolique est intéressante, il est vrai aussi qu'il est nécessaire de la compléter par une autre interprétation de la fonction dramatique du protagoniste. Là encore, c'est la maitrise de la mort qui est en jeu: le refus d'une mort dégradante et l'acception d'une mort héroïque qui réalise les aspirations les plus profondes du personnage. En dépit de l'apparente futilité des circonstances qui l'entourent.

2.4. Pierrot en sa fonction phatique :

Le dialogue entre Pierrot et Shérazade est une reproduction d'un langage parlé, pour être crédible, c'est-à-dire esthétiquement efficient. Toutefois, il convient de préciser que si l'écriture romanesque donne l'illusion du langage parlé, cela ne signifie nullement que cet idiolecte soit la copie exacte d'un langage réellement parlé par un certain secteur de la société française. Pour produire cette illusion du langage parlé, l'auteur utilise certains artifices : « choisir », « écarter », « sélectionner », « condenser », « renforcer les éléments du réel », « regarde, Shérazade, regarde bien », « ça va pas disparaitre… », « Qu'est-ce qui te prend? », « J'aime la France… », « Tu

[176] *Ibid.,* p. 249.

délires ou quoi? », « Pas du tout. Je peux comme même dire que j'aime la France, non? A toi … Parce que les copains, ils s'en foutent. Voilà j'aime la France. », « Tu parles comme si on allait mourir. », «Tu crois? ».[177]
Dans cette recherche d'une écriture qui rende compte de la langue parlée, sans pour autant la reproduire, l'exemple de Pierrot est particulièrement édifiant dans la mesure où, appartenant à cette culture française, il lui incombait de rendre compte de cette réalité monolingue : intellectuel et représentant d'une certaine langue française qui évolue dans un milieu plurilingue et multiculturel. On mesure les acquis d'un travail opiniâtre et minutieux sur l'écriture. La gageure consistait à faire passer à travers les paroles de Pierrot la substance même de la langue française chez cette nouvelle génération. Ainsi, la parole du jeune révolutionnaire exprime-t-elle cette possible fusion entre toutes les composantes du tissu social exprimé par les habitants du squat, et dont rêve l'auteur.

Conclusion :

L'Excipit continue son entreprise de séduction entamée dans le paratexte et l'Incipit. On y retrouve Shérazade comme personnage principal. Cependant, on la retrouve avec un autre personnage aux antipodes de Julien. Le ton est celui de l'aventure et l'atmosphère est celle du risque partagé avec Pierrot. Shérazade fait une sortie de scène d'une manière qui intéresse le lecteur en jouant sur ses compétences à deviner l'avenir de cette jeune fugueuse que la police croit morte dans l'incendie.

Shérazade à la beauté et aux origines orientales annoncées dans le titre, la quatrième de couverture et l'incipit est seule avec Pierrot, un anarchiste qui se donne la mort à défaut de sauver le monde. Un fasciné des libertés qu'il cherche à travers son voyage avec cette femme dont il tombe amoureux et qui refuse de le suivre de l'autre côté (la mort). Ainsi, par ce choix narratif, le roman se ferme sur un moment de l'intrigue où Shérazade est face à une nouvelle existence et face à un nouveau destin.
Shérazade qui refuse de mourir reprend sa vie loin de son aïeule. On retrouve la jeune fille moderne dans une nouvelle ville de France : Orléans. Néanmoins son voyage vers l'Algérie n'est pas encore fini, elle doit continuer son chemin seule à la recherche de sa terre d'origine.
L'Excipit déjoue l'horizon d'attente de son lecteur, en s'éloignant de la Sultane des *Nuits* de Julien et de son monde peuplé d'odalisques. La

[177] *Shérazade 17ans*, p. 248.

nouvelle Shérazade est libre dans ses décisions, elle a un nouveau look et peut désormais commencer une nouvelle vie. Shérazade et Pierrot sont les symboles de deux clichés : la femme orientale et le révolutionnaire anarchiste. Deux images déconstruites à la fin de cette narration par la mort de l'un et la disparition de l'autre.

Toutefois, l'excipit laisse des questions en suspens pour inciter le lecteur à poursuivre sa découverte de l'œuvre : Shérazade, va-t-elle retourner auprès de sa famille ? Est-ce qu'elle va continuer son voyage vers l'Algérie ? Où est Julien et auront-ils un avenir ensemble ? Comment va-t-elle poursuivre son voyage ?

Ainsi plusieurs thèmes se profilent, avec la charge de séduction qui leur est propre : « Shérazade et sa quête du pays d'origine », « L'aventure d'une jeune fille présumée morte », « la question de l'identité » et celle de « l'excipit, loin d'être une fin constitue le début d'un nouveau récit à suivre ».

III. Titrologie interne et péritexte :

Le roman s'organise en cinquante-cinq chapitres portant chacun un titre. Tous les titres sont des noms de personnes, de lieux et même de marque d'une moto: Kawa. L'emploi massif de tous ces noms, oriente l'analyse vers la question du choix du nom propre par l'auteur, ainsi que son rôle dans la narration. Ce qui conduit à parler de l'onomastie qui selon Eugene Nicole « a pour tâche de préciser les conditions spécifiques du fonctionnement de son objet dans le champ qui lui est propre »[178]. Celui du texte de fiction. Il ajoute que le nom propre est :

> « Devenu un signe à part entière dans l'étude du texte, et en particulier du texte romanesque. Il est l'élément central de la sémiotique du personnage et de la typologie narrative en général. »[179]

1. L'onomastique dans *Shérazade17ans*, visées et engagements :

L'apparition des noms propres au début de chaque chapitre dénote une volonté de l'auteur de mettre ce critère comme facteur majeur dans l'horizon d'attente d'un éventuel lecteur. Eugène Nicole, pour en revenir à l'analyse

[178] Eugene(N), L'onomastique littéraire, in *Poétique* n° 54,1983, p. 235.
[179] Eugene(N*), L'onomastique littéraire*, Op.cit., p. 233.

du nom propre dans le texte romanesque, voit l'acte de nomination comme un processus d'identification qui "fonde le récit et oriente la lecture dans l'expectative d'un destin".[180]L'écho créé autour du nom propre est là pour rappeler le symbole d'une qualité ou une référence exemplaire.

Il faut rappeler que l'attribution des noms propres aux personnages par des romanciers classiques tels que Balzac, Zola, etc., a fourni une matière abondante aux spécialistes de la critique et de l'analyse littéraire. Le début du vingtième siècle fut caractérisé par une rénovation onomastique introduite par Proust. Les noms de ses personnages n'appartiennent plus comme ceux des romanciers classiques à l'imaginaire ; personnages qui ne trouvent leurs vies et leurs destins que dans l'œuvre elle-même. L'identité du personnage est devenue beaucoup plus réelle. Et pour donner à un personnage une personnalité crédible, rien de tel que d'emprunter un nom véritable à un annuaire, à une enseigne, voire à une personne que l'auteur a pu connaître ou croiser. Pour Vincent Jouve le nom de personnage emprunté de l'annuaire a de plus de force et de crédibilité que le nom fictif :

> « 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. Lucien Leuwen, César Birotteau. David Coperfield doivent d'abord leur densité référentielle à ces noms complets qui miment l'état-civil. »[181]

Donner un nom réel à un personnage engendre un rapport du réel à la fiction :

> « Le Jeune a noté que lorsqu'il y a des noms réels dans un roman, les lecteurs pensent y lire la vérité et non une fiction. La question de la réalité dans les œuvres de fiction. La question de la réalité dans les œuvres de fiction est toutefois trop complexe pour être abordée ici. On peut tout de même penser à l'instar de Bakhtine que le roman n'est pas le reflet direct d'une réalité extérieure, mais sa reconstruction par l'écrivain au moyen des matériaux du langage et de l'esthétique. »[182]

Il apparaît rapidement que ce nom est chargé de transmettre, par son origine, son aspect et les connotations qui vont pouvoir lui être associées, d'autres informations sur le personnage qui le porte et ses rapports avec les

---

[180] Ibid., p. 235.

[181] Jouve (V), *Poétique du roman*, Op.cit., p. 89.

[182] Vaxelaire (J-L), *Les noms propres. Une analyse lexicographique et historique*, Honoré Champion, 2005, p. 675.

autres personnages du roman. Cette perspective nous a imposé de distinguer les noms propres des personnages, et les noms propres référentiels :noms propres référentiels: *Delacroix, Feraoun, Godard, Fromentin, Oum Kaltoum, Chassériau, Verdi, Matisse.* Des noms des personnages de la fiction: *Shérazade, Julien Desrosiers, Pierrot, Djamila, Mériem, Shérazade, Pierrot, Basile, Krim, Driss, Farid, Basile, Olivier, Mériem, Julien Desrosiers, Driss, Djamila, Camille ou Rosa, Eddy, , Julien Desrosiers, Zouzou et France, Véro, Julien, Rachid, Pierrot, Omar, Mériem, Esther, Zina, Yasmine, , Schérazade, Julien, etc.* En ce qui concerne les toponymes tous les noms de ville, de pays, ou de lieux sont réels ;des noms de lieux: *Nedroma, Bouzaréa, Bobigny, Algérie, Orléans, Ritz, Chatelet, Auteuil, Jungle, Zingha,Vanves*.Cet inventaire exhaustif d'une volonté de passer par le nom pour traduire une narration aussi riche que cette diversité, nous oblige à une analyse onomastique.

1.1. Nom propre et onomastique :

1.1.1. L'onomastique :

Du grec "*onoma*", qui signifie nom, est la science de l'étymologie des noms propres[183]. Elle vise, non seulement, à tirer tous les renseignements possibles des noms propres, mais aussi des noms de lieux (toponymie), ou de personnes (anthroponymie).

1.1.2. Le nom propre :

L'étude des noms propres passe par les définitions des linguistes. Le nom comme le définit Roland Barthes :

> « Un instrument d'échange : il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme. »[184]

Ainsi, chaque nom utilisé en titre doit être vu comme l'ensemble des traits qui le composent. Les noms arabes tels que Krim, Djamila, Mériem, Shérazade, etc., portent en eux leur appartenance arabe, mais aussi leur différence par rapport à la langue d'écriture. Pour Barthes aussi, la

[183] Dictionnaire *Larousse Compact*, 2002.
[184] Barthes(R), S/Z, Op.cit, p. 101.

complexité de signification du nom propre réside dans le foisonnement du signe lui-même, contrairement au nom commun qui nécessite une contextualisation dans un syntagme pour être compris :

> « Le nom propre est un signe et un nom bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier (…) comme signe. Le nom propre s'offre à une exploitation, à un déchiffrement : il est à la fois un milieu(au sens biologique du terme)dans lequel il faut plonger, baigner indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte et un nom (on appellera aussi désormais le nom propre) est un signe. C'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de sens par syntagme. ». [185]

Il ne suffit pas de lire ces noms comme simple signe de diversité ethnique au sein de la société française. Ils sont l'expression d'une épaisseur de sens, et donc, ils se donnent à lire à travers cette complexité du signe porteur d'une multitude de significations. Selon Bernard Magne, le nom propre est comme tout autre signe linguistique, arbitraire. Toutefois, il ne doit pas dépasser les limites de la vraisemblance du signe qui reste arbitraire :

> « Dans la fiction, le nom est soumis à deux tendances contradictoires : selon la vraisemblance, il doit obéir à la règle de l'arbitraire, selon la signifiance, il doit obéir à la règle de surdétermination, une trop évidente motivation du nom fiction sape ses effets réels. »[186]

Les noms choisis pour les personnages sont ceux de la vie quotidienne des milieux mixtes, ils ne portent aucun signe d'originalité ou d'extravagance (France, Djamila, Driss, Pierrot, Zouzou, Eddy, Véro) ce qui dénote d'une volonté de créer un effet du réel. Il s'agit d'une jeunesse française qui vit en communauté et ne s'encombre pas de noms trop longs échappant aux contraintes imposées par une charge sémantique lourde à supporter.
Pour Marianne Mulon, le nom est beaucoup plus qu'un signe, c'est une réalité qui s'inscrit dans la réalité de la société et l'histoire commune d'un groupe d'individus :

> « L'onomastique considère le nom propre d'une part comme le fait de langage, c'est-à-

[185] Barthes(R), cité dans Achour(C) et Bekkat(A), Convergences critiques II, Op.cit., p. 81.
[186] Magne(B),cité dans Achour(C) et Bekkat(A), Convergences critiques II, Ibid., p. 84.

> dire relevant de la linguistique et impliquant la prise en compte d'études du vocabulaire commun, de nomenclature, de recherches mythologiques; d'autre part comme désignant d'une réalité qui peut être d'ordre topographique, archéologique, historique ou sociologique. »[187]

Entre noms arabe et français, l'auteur cherche à introduire la problématique identitaire qui passe par l'identification des personnages somme appartenant à l'un ou l'autre des groupes en cohabitation. La topographie permet de faire une première distinction qui sera remise en cause par la narration qui fait de la mixité et du métissage l'un de ses thèmes principaux.

1.1.3. L'anthroponymie définitions et signifiances :

> « Du grec ancien anthropos "homme" et onoma "nom". [188]
> En linguistique est la science qui étudie les noms des personnes. » [189]

Les noms et les prénoms sont en Occident des étiquettes, qui dans la plupart du temps, n'ont pas un sens exact à l'exception des noms de famille, bien qu'ils se soient le plus souvent perdus, car ils sont issus de langues anciennes et hérités de l'antiquité et du moyen âge. En effet, comme nous l'avons déjà signalé, le seul personnage à avoir un nom de famille est Julien Desrosiers :

> « Desrosiers est fréquent dans le centre (18, 37), porté aussi en Seine-et-Marne, désigne celui qui est originaire d'un lieu-dit les Rosiers, toponyme évoquant un lieu où poussent le rosier ou l'églantier, mais parfois aussi un lieu où poussent les roseaux. »[190]

1.2. L'onomastique arabe :

A l'opposé, les noms et les prénoms arabes ont tous une signification. Il n'y a pas en Arabe de distinction entre nom propre et nom commun comme dans les langues latines, seul l'usage des distingue. Les grammairiens arabes proposent deux racines possibles au terme nom (ism) : la première est la

[187] Mulon(Marianne), *L'Onomastique française. Bibliographie des travaux publiés jusqu'en 1960*, La documentation française, sous les auspices des Archives Nationales, Paris, 1977, p. 144.
[188] Dictionnaire *Larousse Compact*, 2002.
[189] Dictionnaire *Larousse en ligne, consulté le 29/05/2015.*
[190] http://www.geneanet.org/nom-de-famille/DESROSIERS, consulté le 18/02/2017.

racine (semw), qui signifie être haut, s'élever. Selon cette racine, le nom est considéré sous son aspect principal, "céleste". Il désignerait alors la réalité essentielle du nommé. La seconde est la racine (wasm), qui signifie mettre une marque ou un signe sur quelque chose, définir, avoir un beau visage. C'est l'aspect formel du nom qui serait ici envisagé, et qui définirait alors la réalité manifestée du nommé :

> « Ces deux étymologies complémentaires mettent en lumière la double dimension de l'être : la première qui relève de l'essence, la seconde de l'apparence. Le terme (ism) dépasse donc de beaucoup le cadre de la simple appellation. »[191]

Les noms arabes dans ce roman peuvent être divisés en deux : les prénoms KRIM *et Driss* à l'origine: Abdelkrim et Idriss, diminués des premières lettres qui leurs donnent leur sonorité arabe, sont ainsi intégrés à la langue française. les prénoms *Djamila, Meriem, Shérazade, Rachid* qui bien qu'ils soient des attributs personnels font partie d'une histoire collective. On doit à Claude Lévi-Strauss, dans son œuvre *La Pensée sauvage*, les premiers travaux sur le nom de personnage. Ce thème a été repris et enrichi par Christian Bromberger qui, dans la revue *Langage,* avait parlé de l'anthroponymie comme un outil heuristique pour l'anthropologie sociale. Le nom est le moi social et le moi relationnel : l'être est reconnu, appelé, dénigré, célébré ou maudit. En arabe le nom d'un individu exprime à la fois le moi social qui se manifeste par le "nom" lui-même, et le moi visible qui est le "corps". De ce fait le rapport est étroit entre le nom et la personne. Dès lors calomnier ou dénigrer le nom, c'est porter atteinte à la personne qu'à son être corporel. A toute cette complexité se mêle l'Histoire. En effet, pour les arabes chaque nom est porteur de toute une histoire et une étymologie derrière lui, et une partie de l'histoire et du dessein de la personne dont il fait référence. Ainsi la signification d'un nom arabe s'appliquant à une personne porte toujours une valeur positive, et même les noms qui semblent ambigus doivent être connotés positivement.

2. L'anthroponymie référentielle ou textuelle :

L'anthroponymie de Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts est tout à fait différente de l'anthroponymie romanesque qu'on avait l'habitude de voir dans les romans, surtoutoccidentaux. Les noms choisis comme titres

[191] Geoffroy, Younes et Néfissa, *le livre des prénoms arabes*, Beyrouth, Al-Bouraq, 2000, p. 17.

aux chapitres sont ceux des personnages dont le destin croise implicitement ou explicitement celui du personnage principal, Shérazade. Cesrelations peuvent être présentées comme suit : Pierrot est amoureux de Shérazade, Shérazade et Julien Desrosiers sont dans un rapport amoureux partagé, Shérazade et Djamila sont des camarades de chambre, Shérazade, Véro et Rachid sont de colocataires, Shérazade, Zouzou et France sont des camarades de travail, Shérazade, Eddy, Krim et Omar sont réunis par le cambriolage et la colocation contrairement à Shérazade et Esther dont la relation au squat est passagère. D'autres personnages ne se retrouvent pas dans ce tableau. En effet, Camille et Rosa sont les deux prénoms que Shérazade auraient pu avoir comme prénom si elle ne s'appelait pas Shérazade :

> « Il avait voulu la revoir, mais elle répondait qu'il fallait croire au hasard, elle ne donnait ni téléphone ni adresse, elle s'inventait un prénom, Camille ou Rosa suivant la personne. »[192]

Elle voulait un prénom qui passe inaperçu et ne suscite aucune curiosité. Un nom sans héritage historique :

> « Pierrot lui avait expliqué qui était Rosa Luxemburg, mais elle avait choisi ce nom avant de savoir qu'on appelait Rosa Lux cette femme révolutionnaire spartakiste," comme la lumière" avait ajouté Pierrot qui savait tout sur toutes les histoires de toutes les révolutions depuis Spartacus le gladiateur, et même avant. »[193]

Shérazade est de plus en plus affrontée à la charge sémantique de son prénom. Elle ne peut plus fuir son ancêtre. Son nom comme tous les noms qui figurent dans la narration est d'abord un signe. Ce fait nous oblige à définir la sémiologie en tant que science de l'interprétation du signe. Et comme nous l'avons avancé, il n'y a pas un signe qui mérite, et nécessite à la fois une interprétation que le nom propre.

2.1. La sémiotique :

[192] *Shérazade 17 ans*, p. 79.
[193] *Ibid.*, p. 79.

Le terme sémiologie a été créé par Ferdinand de Saussure, pour qui la sémiologie est " la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale". Le terme sémiotique, inventé par Charles Sanders Peirce, recouvre la même idée et est utilisé le plus fréquemment en dehors de la France.
La sémiotique est la discipline qui étudie les signes. Un signe se reconnait à la présence de ses parties constitutives, le signifiant qui est le contenant, la forme sensible du signe et le signifié qui est le sens contenu, notion véhiculée par le signifiant. La sémiotique générale permet, à l'aide des mêmes notions, de décrire, tout système de signes : textes, images, productions multimédias, signaux routiers, mode, spectacles, vie quotidienne, etc. Cette discipline permet d'analyser le nom (qui est un mot comme un autre). C'est le signe qui a le plus de significations au sein de la vie sociale et individuelle. Dès lors les grilles qu'elle propose permettent de mieux cerner les représentations socioculturelles qui sont amenées à construire la signification de tout un système de relations entre les signes.

2.2. Les personnages et leur organisation dans le roman.

Un des traits remarquable de ce roman est le nombre extrêmement important des personnages qui interviennent de façon plus ou moins épisodique. Le corollaire de cette abondance de personnages est bien sûr, la brièveté du rôle qu'ils ont à jouer dans le roman: les personnages n'apparaissent dans beaucoup de séquences qu'identifiés par un nom ou une fonction sociale. Toutefois Shérazade reste une constante avec d'un côté Pierrot au squat, de l'autre avec Julien dans sa vie parisienne.

2.3. La bipolarisation actantielle :

Selon les lieux, la fonction actantielle est bipolarisée autour de deux protagonistes : Shérazade et Pierrot et Shérazade et Julien.
Dans chacun des champs narratifs correspondant, s'organisent autour d'eux les personnages secondaires avec lesquels, ils entrent en relation. On s'aperçoit ainsi qu'il y a un nombre réduit de personnages qui sont en relation avec les deux pôles actantiels, et un grand nombre d'autres qui ne sont en relation qu'avec Shérazade. Cette structure de la fonction actancielle n'est pas fortuite ; elle entraîne de considérables effets de sens, que nous allons tacher d'analyser.On remarque tout d'abord, qu'il y a un grand nombre de personnages uniquement reliés à Shérazade : cela n'est pas étonnant dans la mesure où c'est son histoire qui est racontée dans le

roman.Les deux personnages: Pierrot et Julien ne sont pas placés en rapport direct parce qu'ils n'ont pas de rapports réciproques entre eux. Ils sont à mettre en parallèle car ils jouent des rôles importants dans la vie de Shérazade, dans deux lieux différents. Ils sont semblables, dans la mesure où ils sont tous les deux amoureux de Shérazade. Un amour qu'elle partage avec Julien, mais elle part avec Pierrot. Dans cette complexité des relations, la jeune fille partage l'amour avec Julien et le rêve avec Pierrot.

2. 4. Les personnages référentiels :

Les titres des chapitres offrent une autre catégorie de personnages: *Delacroix, Feraoun, Godard, Fromentin, Oum Kaltoum, Chassériau, Verdi, Matisse.* Des personnages réels qui font leur apparition dans cette fiction en jouant leurs propres rôles. Ce sont des personnages référentiels :

> « Ils ne fonctionnent certainement pas de manière intégrale comme ils le feraient dans un rapport ou un document historique. Ils continuent à faire partie d'un récit fictif. Ce fonctionnement non intégral tient à leur double nature : on pourrait dire que la mention de choses réelles dans une œuvre de fiction possède un double rôle : elle réfère à un objet réel et elle contribue au développement du récit. »[194]

Les personnages renvoient à un contenu plein. En effet, les noms précédents relèvent du monde de la culture:

> « . ***Delacroix*** : un peintre français du XIXè siècle, auteur de *Les Femmes d'Alger dans leur appartement ;* l'odalisque à laquelle Julien comparait Shérazade.
> Lorsqu'elle alla au Louvre avec lui pour Les *Femmes d'Alger*, elle remarqua que la femme de gauche, appuyée sur un coude, les jambes repliées sur la fouta rouge et dorée, avait des yeux verts.
> - Mais c'est vrai. Mais oui. Tu as raison. Elle a les yeux verts.
> Il avait regardé fixement Shérazade, la prenant aux épaules :
> -comme toi. »[195]

[194] Montalbetti (Ch), *Le personnage. Textes choisis et présentés par*, Paris, Op.cit., p. 35.
[195] *Shérazade 17 ans*, p. 14.

Matisse : peintre français, auteur de *l'Odalisque à la culotte rouge* qui constitue un objet de fascination pour Shérazade :

> « Elle sent battre son cœur, ça lui est arrivé pour les Femmes d'Alger dans leur appartement, Shérazade revient sur ses pas, essaie de procéder par ordre, n'y parvient pas, recommence, regarde avec soin chaque tableau, à cause de Matisse, sans savoir encore pourquoi Matisse.(…). Elle marche droit devant elle en pensant qu'elle a dû se tromper et, justement droit devant, elle la voit rouge sur fond rouge. Elle s'approche, se demandant comment elle ne l'a pas remarquée avant. Il va être midi. Elle est devant l'odalisque. »[196]

Et c'est devant l'odalisque de Matisse que Shérazade décide de partir en Algérie avec Pierrot.

Chassériau *est un* peintre français, auteur de La Toilette d'Esther, et d'une collection privée que Julien cherche à découvrir. Mais c'est aussi un métisse ; fils d'une créole et d'un français. Une situation qui ne l'empêcha pas de connaitre le succès par son art.

Fromentin est aussi un peintre et écrivain français, auteur de *Un été dans le Sahara* et *Une année dans le Sahel* ; deux livres que Julien a offert à Shérazade. Depuis, ils constituent ses lectures préférées. Il est aussi un orientaliste connu par ses voyages en Algérie d'où il revient avec des croquis, des tableaux dont une deuxième version des *Femmes d'Alger*.

Feraoun est par contre un écrivain algérien dont le récit croise celui du père de Julien ; prétexte pour dire l'engagement de certains colons pour la cause algérienne, mais surtout pour dire l'Histoire de l'Algérie :

> « Plus tard des amis du père de Julien avaient été emprisonnés par les Français, d'autres tués au maquis. Son père apprit, en France où il était retourné dans le village charentais de sa famille, l'assassinat de Mouloud Feraoun et d'autres Algériens par un commando OAS. »[197]

[196] *Shérazade 17 ans*, p. 231.
[197] *Ibid.*, p. 20.

Godard est un cinéaste franco-suisse, réalisateur et auteur de ses films, il apparait occasionnellement, parfois dans de petits rôles, dans ses films, non comme acteur mais comme sujet intervenant. Mais, Il est le cinéaste et réalisateur de *Pierrot le fou*, film préféré de Julien.

Oum Kaltoum est une chanteuse arabe à la voie mythique, la fête organisée en son honneur est un prétexte pour la rencontre de tous les arabes de Paris et l'occasion pour Julien de sortir avec Shérazade :

> « Au concert de musique orientale c'était le délire. Tous les arabes de Paris et jusqu'à cinquante kilomètres autour étaient là, des hommes et des femmes avec leurs bébés dans les bras, des vieux et des jeunes qui se regroupaient par générations et par cité. »[198]

Verdi est un compositeur d'opéras italien, il donne à Shérazade l'envie d'apprendre à chanter. C'est une musique que Julien écoute en travaillant mais c'est celle que Pierrot choisit pour mourir.

En somme, tous ces personnages référentiels jouent leurs propres rôles dans la narration. Renvoyant aux deux cultures occidentale et orientale, leur lecture exige une connaissance des deux :

> « Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). »[199]

Leur présence dans cette fiction sert d'ancrage référentiel en renvoyant à la double culture de l'auteur, en assurant ce que Barthes appelle un effet du réel.

3. La toponymie révélatrice :

Parmi les titres de chapitres figurent aussi des noms de lieux que nous allons approcher grâce à la toponymie :

> « La toponymie (du grec topos, lieu, et onoma, nom) est une science qui a pour objet l'étude de la formation et de l'évolution des

[198] *Shérazade 17 ans*, p. 172.
[199] Montalbetti (Ch.), *Le personnage. Op.cit.*, p. 102.

> noms de lieux, ou toponymes. C'est également l'ensemble des noms de lieux d'un pays ou d'une région, d'une carte ou d'une nomenclature. »[200]

De France ou d'Algérie, tous les lieux cités en titres sont des lieux réels, sauf *Jungle* ; une jungle créée pour une séance photo où Shérazade et ses amies Zouzou et France devaient jouer les rôles d'amazones. Mais, fidèle à elle-même Shérazade refusa l'image de la femme exotique que le photographe a voulu donner d'elle :

> « Il avait en termes déguisés de photos osées qui se payaient très cher, "surtout de trois beautés exotiques ensemble". Ce serait un jeu pour elles, et elles gagneraient de l'argent à ne rien faire ou presque. »[201]

Shérazade et ses copines n'hésitèrent pas à mobiliser le photographe et lui prendre leur argent. Elles furent plus fortes que lui et le destin qu'il leur préservait :

> « Dans les fêtes, par la suite, elles n'entendirent plus parler du célèbre photographe, mais une histoire semblable à la leur circulait : des filles armées d'une bombe anti-viol, pas d'un pistolet, avaient immobilisé un professionnel du porno et lui avaient donné une raclée. »[202]

Ainsi, le seul espace fictif se situe à Paris. Les autres lieux cités en titres sont : de l'Algérie*: Nedroma, Bouzaréa, Algérie* et de la France*: Bobigny, Vanves, Ritz, Chatelet, Auteuil*, *Orléans*. Bien que le roman se déroule presque exclusivement à Paris, la scène finale se déroule à Orléans. Tous les dangers liés à la vie parisienne n'ont pas réussi à venir à bout du rêve de ces jeunes.

3.1. Paris comme signifiant socio-économique :

Dans *Shérazade 17 ans*, Paris est une présence de tout premier plan. L'histoire de Shérazade et de ses amis se situe à des endroits différents de cette grande ville, non pas dans des lieux anonymes de la capitale française mais, au contraire, dans des lieux extrêmement précis et désignés avec détails. Cette manière de traiter l'espace urbain est une constante de la

[200] *Le petit Larousse Compact*, 2002
[201] *Shérazade 17 ans*, p. 145.
[202] *Ibid.,* p. 149.

trilogie. La localisation spatiale a, dans ce roman, différentes fonctions. L'une des plus évidentes apparait dans ces titres : elle tient à la signification sociale des lieux cités pour Shérazade, la jeune beure en errance dans la grande ville.

Paris apparait, globalement et dans les parties choisies, comme un signifiant privilégié de la société qu'elle enferme. C'est l'aspect le plus évident, le plus ostensible : la ville exhibe les énormes distorsions économiques de la société parisienne. Du luxueux et mythique hôtel le *Ritz*, à la banlieue parisienne Bobigny s'étale une extraordinaire variété d'habitats urbains qui correspondent aux diverses couches de la hiérarchie sociale, mais aussi deux mondes différents. Le luxe et la criminalité se côtoient dans la grande ville. Ainsi, la banlieue où réside la population émigrée connait, en plus de la criminalité la montée de l'extrémisme islamiste :

> « Il lui arrivait de plus en plus souvent de discuter avec d'anciens copains de la zone qui étaient soudain devenus musulmans. Ils disaient qu'ils avaient la foi, qu'ils étaient heureux comme ça, ils dégageaient maintenant une telle sérénité, une telle joie de vivre, que Mouloud s'étonnait et s'inquiétait pour lui. Est-ce- qu'ils allaient le convertir ? Il résistait mais cherchait à les rencontrer, ça lui faisait du bien de les entendre, ils lui apprenaient beaucoup. On lui parlait pour la première fois du Coran, on lui expliquait, on lui racontait l'histoire des Arabes, de l'Islam…Il n'était plus humilié parce que son père ramassait la merde des Français ou quand ses frères et lui avaient été vus dans la cité menottes aux poignets. »[203]

L'autre Paris, celui des riches et des touristes, Shérazade le découvrit à travers un inconnu venu du Moyen-Orient.

> « Il était en voyage d'affaires, de passage à Paris, il est arrivé du Moyen-Orient et voulait connaitre des Français, des Françaises, des Parisiennes, il aimait beaucoup ce pays, cette ville, il se ferait un plaisir de l'inviter à dîner où elle voulait, il connaissait quelques bons restaurants, si elle acceptait il passerait une agréable soirée et surtout il parlerait cette langue si belle, Shérazade se laissa inviter. »[204]

[203] *Shérazade 17 ans*, p. 1O1.
[204] *Ibid.*, p. 177.

A travers cette aventure d'un soir, la jeune femme apprit que l'autre facette de la ville avait son lot de dangers pour les gens comme elle. Les étrangers ne sont pas toujours aussi généreux et compréhensifs que son riche inconnu qui lui offrit une chambre au Ritz :

> « Shérazade avait entendu parler par France et Zouzou de princesses arabes qui se faisaient déposer en Rolls par leur chauffeur devant le Katmandou où elles draguaient des minettes à de somptueux cadeaux, en plus des billets qu'elles laissaient toujours avec une générosité légendaire. Et ces minettes prenaient gout aux pétrodollars, sinon aux princesses arabes dont France avait dit qu'elle trouvait très laides mais elle exagérait toujours. »[205]

Il est vrai qu'un lecteur ignorant ces lieux: *Bobigny, Ritz, Vanves, Auteuil* n'interprétera pas immédiatement ce code, mais d'autres codes, beaucoup plus universels viennent corroborer et expliciter celui-là qui, du coup, devient intelligible même pour le lecteur qui ne le connaissait pas, mais qui ne pouvait percevoir que quelque chose voulait être signifié à travers ces noms de lieux et de quartiers. L'analyse montre, de façon assez claire, le caractère symbolique et exemplaire de l'aventure de Shérazade dans cette grande ville.

Ce n'est pas la vraisemblance des faits recherchée par ces lieux, ni par conséquent, celle des personnages qui sont en cause, c'est que la narration vise une réalité plus générale et plus importante : l'activité répressive de la société dans ses différents groupes sociaux, dans ses institutions, dans ses mœurs. Ainsi, ce que l'espace fictionnel représente dans *Shérazade 17 ans*, c'est un espace urbain minutieusement vraisemblable, qui est, non pas l'image d'une ville, mais au-delà, d'une société répressive et aliénante. C'est pourquoi l'espace urbain est avant tout ici une figure socio-topographique, un organisme social complexe dont les différents *codes* sont éminemment contraignants. On aura remarqué qu'il y a dans *Shérazade 17 ans*, des lieux-clés, particulièrement significatifs de certaines fonctions sociales :*Bobigny* d'abord où se concentre la population beure dont on a analysé le rôle de ghetto, un rôle répressif qui conduit vers la marginalisation. Ensuite, le *Ritz* qui prend la relève comme lieu de tentation et d'asservissement pour cette génération. Enfin, le squat qui n'apparait pas en titre, mais qui reste seul lieu de liberté car il échappe à toute catégorisation, toutefois aucun des personnages ne s'y installe.

[205] *Shérazade 17 ans*, p. 178.

S'il restait un doute sur le caractère éminemment symbolique de l'espace romanesque, il serait levé par le rappel du lieu que choisit Pierrot pour se donner la mort : *Orléans* en référence à Jeanne d'Arc surnommée la pucelle d'Orléans :

> « Pierrot stoppa devant la statue de Jeanne d'Arc. Il l'attendait à Orléans, il la voit à Beaugency, debout, l'étendard à la main. L'épée n'a plus sa lame mais le fourreau bat le flanc de Jeanne, la cotte de maille par-dessus les plis de sa jupe qui découvre les genouillères à pointe. Jeanne guerrière ressemble à une femme, hanches rondes, croupe saillante… pour une fois, se dit Pierrot. »[206]

Ville de la plus légendaire des révolutionnaires, une marginale au destin tragique, Orléans, c'est donc l'espace, vraisemblable, mais bien espace de fiction qui se donne comme tel, décrit avec minutie, dépouillé de toute tentation ornementale, il donne à lire son symbolisme en reliant les deux destins tragiques.

3.2. L'Algérie, lieu de rêve et de nostalgie :

Paris que décrit *Shérazade 17 ans* est dur, mais tolérable à ceux qui se plient au modèle, qui acceptent les règles imposées, mais malheur à celui qui, par accident ou inadaptation, refuse de prendre part au jeu! Shérazade et ses amis marginaux sont ce corps étranger que la société peu à peu écarte, repousse, met en marge et finalement élimine. Conscients de leur destin dans cette ville, la plupart des habitants du squat se fixent comme quête un autre espace de vie. Pour Shérazade ça sera l'Algérie.
L'idée, assez curieuse, de Shérazade, d'aller en Algérie, va être le prétexte à l'instauration d'une nouvelle quête, un nouveau projet qui va être en quelque sorte le pont entre son origine et sa vie actuelle. Pour y arriver, elle sacrifie son amour, refusant que Julien l'accompagne :

> « Mais toi, où tu vas ?
> - En Algérie ? Pourquoi tu ne me l'as pas dit ? On serait allés ensemble. C'est avec toi que j'ai envie d'aller là-bas, tu le sais, je te l'ai dit une fois, et tu sais que je suis né à Nedroma en plus…
> - En plus de quoi ?
> - En plus, en plus…de rien. Mais là… si tu veux on part tout de suite. Je largue tout, je

[206] *Shérazade 17 ans*, pp. 248.

pars avec toi, on va à Orly, on prend l'avion, tu veux ? Shérazade…

- Je veux aller en Algérie seule, *seule*, tu entends ? »[207]

Elle renonça à la Floride et aux Caraïbes :

- « Si vous êtes patiente, d'ici cinq jours je pars une semaine pour la Floride, au bord de la mer, ou pour une ile des Caraïbes, je ne sais pas encore. Je vous emmène ? J'ai besoin de vacances, vous aussi peut-être ? Qu'est-ce que vous en dites ?
- Je veux aller en Algérie.
- En Algérie ? Mais là-bas on ne s'amuse pas du tout, c'est sinistre, personne n'aurait l'idée de partir en vacances dans ce pays ! Vous une Parisienne, vous vous ennuierez à mourir en Algérie. »[208]

Elle accepta les dangers et prit le risque de partir avec Pierrot :

« Sa décision est prise. Shérazade ira en Algérie. Elle n'hésite plus. Elle partira dès ce soir avec Pierrot s'il va vers Orléans, sans Pierrot s'il reste à Paris. Il est midi. »[209]

L'Algérie devient pour la jeune fille sa raison d'être, le motif justifiant sa fugue et son errance. Son voyage devient une quête que seuls les exilés pouvaient comprendre :

« Shérazade dit qu'elle ne voulait aller ni au casino ni au bord de la mer, qu'elle aurait une moto et qu'elle irait en Algérie.

- Tiens, toi aussi ?
- Pourquoi, moi aussi ?
- Tu veux aller là-bas ? Tu sais, y a pas de flippers dans les bleds, même dans les villes je crois qu'on en trouve pas, tu te rends compte !
- J'en ai rien à foutre, moi, des flippers, je ne vais pas là-bas pour ça.
- Alors pour quoi ?
- Je sais pas, je sais que j'irai, c'est tout. »[210]

Toutefois, l'Algérie rêvée par Shérazade, constitue le passé de Julien qui a passé son enfance à Nedroma qu'il évoque avec nostalgie. Elle constitue

[207] *Ibid.*, pp. 220/221.
[208] *Shérazade 17 ans*, pp. 178/179.
[209] *Ibid.*, p. 232.
[210] *Ibid.*, pp. 174/175.

l'engagement de son père pour la cause algérienne et son témoignage d'enfant d'instituteur :

> « Son père ne lui interdisait pas la salle de classe, Julien comprenait sans qu'on le lui dise qu'il avait à jouer le rôle du guetteur. Ensuite son père et ses amis passaient à la maison d'école pour le café ou le thé, les gâteaux que sa mère avait préparés, elle savait faire aussi bien la cuisine arabe que la cuisine française. »[211]

Toutefois, si Shérazade prépare son retour en Algérie et entreprend le voyage, Julien évoque l'impossible retour :

> « Leurs morts étaient bien là. Elles tenaient à les y laisser en sécurité, protégés par la solide pierre tombale ou le caveau. Ils étaient morts sur le sol natal, pour tous ceux qui avaient dû s'expatrier et qui ne reviendraient plus jamais vivre et mourir ici. Certaines femmes avaient refusé de retourner en Algérie. Elles attendaient la mort dans l'exil, en terre étrangère, dans le froid et la bruine, en se plaignant doucement. »[212]

La quête de l'Algérie serait une activité qui exige l'exil, au sens propre et figuré : départ, arrachement, solitude, errance, épreuves. A l'image de la figure de la jeune fugueuse, du pied noir ou du révolutionnaire, qui structure la narration, l'espace fictionnel figure dans ce premier volet de la trilogie le voyage initiatique de l'écriture. Mais comment se fait-il alors que l'on aille de Paris en Algérie, de l'exil vers la patrie ? Tout naturellement, dans un schéma complexe pris en charge par une narration qui raconte ce voyage et qu'elle ne peut être que remontée, retours vers les origines, à partir du lieu de l'exil où l'on est arrivé et ou l'écriture devient possible.

[211] *Ibid.*, pp. 15/16.
[212] *Shérazade 17 ans*, p. 21.

Conclusion :

Entre incipit, excipit et titres des chapitres, l'auteur met en action une démarche destinée à dévoiler un peu plus une Shérazade qui avait accroché le lecteur par son portrait de belle orientale. Déjà attiré par un paratexte accrocheur, la séduction continue. Une Shérazade la fugueuse se trouve rattrapée par son histoire et son origine. Elle se rend vite compte qu'elle ne pourra jamais échapper à son image. Elle est présente dans toutes les odalisques qui ornent les musées parisiens. Shérazade à la beauté exotique annoncée dans le titre n'est plus seule, elle mène une double vie. D'un côté, elle vit avec Julien, un pied noir fasciné par les odalisques et l'art orientaliste. Un amoureux que la jeune fille ne tarde pas à quitter pour retrouver un pays qui la fascine : l'Algérie. D'un autre côté, elle vit dans un squat, qu'elle partage avec d'autres jeunes venus d'horizons et de cultures aussi variés que différentes. Il s'agit d'un véritable métissage culturel, idéologique et culturel. Des filles et des garçons que seule la liberté réunit. Une cohabitation que Shérazade va aussi quitter pour entreprendre son voyage vers sa terre d'origine. L'errance de Shérazade continue à travers sa quête d'une nouvelle vie. L'aventurière est définitivement loin de la Sultane des *Nuits*. Ainsi, elle déjoue l'horizon d'attente du lecteur attiré par les récits arabes et la beauté exotique de la protagoniste. Elle change de look et prend son destin en main, elle accompagne Pierrot, mais refuse de mourir avec lui. Une fin qui pose de nouvelles questions et ouvre de nouveaux horizons au lecteur.

Chapitre III : *Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts* : une première réactualisation

Introduction

Un nouvel avatar de la Sultane voit le jour dans un contexte nouveau. Une jeune femme ni arabe, ni française, une beure qui porte le lourd fardeau de son héritage ancestral et de son image de belle orientale que tout le monde compare aux odalisques qui ornent les musées français. Une fugueuse qui quitte sa banlieue devenue lieu de tous les dangers à la découverte d'une nouvelle vie dans le Paris des intellectuels et des marginaux. Mais peut-elle fuir son image ? Et comment va-t-elle réussir à déconstruire le stéréotype de la Shéhérazade au pied du sultan lui racontant des récits érotiques et qui ne doit sa survie qu'à la naissance de son enfant. La Shérazade de Leila Sebbar serait une rébellion du féminisme moderne contre toutes les représentations de la femme orientale dans l'art orientaliste. Alors comment va-t-elle rétablir la vérité sur cette femme qui essaie de trouver son chemin ? Peut-elle donner naissance à une Shérazade qui vaincrait le stéréotype et les préjugés ?

I. Shéhérazade de la figure mythique au stéréotype :

Shérazade, en tant que personnage référentiel a de tout temps nourri des phénomènes de reprises et de métamorphoses. Et par la fortune que le jeu de ses réactualisations lui assure, il favorise sa reprise stéréotypée, surtout dans une littérature colonialiste qui n'a gardé de son scénario initial qu'une image aussi superficielle que péjorative.

1. Shéhérazade, de la figure mythique à Shérazade de Leila Sebbar :

Des confusions sont souvent commises entre figure mythique et personnage source de cette figure. C'est l'amalgame fait entre l'ensemble des motifs qui forment le scénario mythique et le personnage héros de ce scénario :

> « Lorsque l'on parle de telle ou telle figure mythique (la figure d'Œdipe, la figure de Caïn, la figure de l'ogre…), l'emploi du singulier et de l'article défini borne la figure, met l'accent sur ses contours et ses

> contraintes fonctionnelles (c'est-à-dire sur ses éléments structurels*)*. » [213]

La figure mythique, objet de notre étude, à savoir Shéhérazade « La sultane des Nuits » met l'accent sur les éléments constitutifs de cette figure qui ne se limite pas à la présence du prénom qui pourrait être purement décoratif mais tend à ses éléments constitutifs. En effet, le passage de Shéhérazade, personnage des Nuits, au mythe se fait comme nous l'avons expliqué au premier chapitre par l'ensemble des avatars qui représentent son scénario mythique. Dans ce chapitre, nous allons montrer le cheminement inverse. C'est-à-dire la Shéhérazade mythique qui redevient un personnage littéraire en échappant à son modèle.

3. Shéhérazade, figure mythique et personnage :

Bien que le nom fixe la référence Shéhérazade et fonctionne alors comme « un désignateur rigide »[214], c'est-à-dire une expression qui renvoie dans tous les cas à la sultane des *Nuits*, les avatars du personnage initial, tout en référent à lui, s'en distinguent. Et la figure mythique est en fait l'ensemble ouvert de ses incarnations. Il s'agit de toutes les reprises faites des thèmes constitutifs de cette figure :

> « Car, quoique susceptible de connaitre des périodes de latence, d'éclipse ou d'usure, par le phénomène de reconnaissance collective qu'elle suscite, elle relie les générations, les siècles et parfois même les civilisations. Comme les mythes, comme les héros de conte ou de légende et même les types, les figures mythiques sont donc au cœur des phénomènes d'intertextualité, non sans pouvoir être réinvesties dans des champs extra-artistiques. »[215]

La question de la figure mythique dans la littérature consiste en « la manière dont le mythe est repris, réécrit, réinvesti à différentes époques dans différentes sociétés », « chaque période culturelle donnée » est l'occasion d'une « redistribution des mythèmes », d'une réorganisation en fonction d'un imaginaire précisément daté :

> « On peut alors voir comment certains éléments du mythe, secondaires à une certaine époque, viennent alors au premier plan et comment inversement, d'autres qui

[213] Véronique Léonard-Roques., op.cit., p. 13.
[214] Saul Skripke, *La logique des noms propres (Naming and necessary*), 1972-, 1980, Paris, Editions de Minuit, 1982, p. 83
[215] Léonard-Roques, Figures mythiques, mythes, personnages, quelques éléments de démarcation. In Figures mythiques fabrique et Métamorphoses, Op.cit., P. 25.

> semblaient essentiels s'effacent provisoirement.[216]

A chacune de ses apparitions, Shérazade suscite l'intérêt par son prénom qui sort de l'ordinaire occidental. Son refus de l'amalgame viendrait de son refus de toute aliénation. Il s'agit cette fois de voir comment le personnage s'insurge contre la figure dont il porte le "nom" et les raisons de cette rébellion. Sachant que dans le syntagme" figure mythique", l'adjectif renvoie à cette configuration narrative de type symbolique qu'est le mythe, modèle exemplaire par lequel l'homme se pense et pense à son rapport au monde. Le mythe "raconte", "explique", "révèle» : telles sont selon Pierre Brunel[217], les trois fonctions principales qui le définissent. La question de la figure comme forme de représentation variée (visuelle, langagière, didactique, etc.) est tout aussi riche. Les éléments constitutifs de ce concept peuvent aider à circonscrire la figure mythique, permettent aussi d'interpréter les écarts vis-à-vis d'elle. "Figure" provient du latin figura, lui-même formé sur *fingere* (modeler sur l'argile). Polysémique et doté d'une large extension, le terme signifie tant "forme", "aspect" que "mode d'expression" ou "manière d'être". Le terme français hérite de la plupart des significations de *figura*. Dans son acception la plus ancienne et la plus générale en vigueur depuis le IXe siècle, "figure" a le sens de " forme" et de" représentation d'une forme". Au XIIe siècle intervient une spécialisation, le mot désignant le "portrait", avant d'être plus spécialement utilisé au sens de "visage" à partir du XVIe siècle. Egalement employé dans son acception de "cas exemplaire", le terme se voit dès lors mis en relation avec un personnage ou une personnalité mémorable ("individu célèbre, remarquable"). Le syntagme "figure mythique" peut être entendu dans le sens général de forme et dans celui plus spécialisé de personnage, tout en renvoyant à l'idée de caractère marquant. Il désigne alors :

> « Une longue série de dieux et de déesses, héros et héroïnes, hommes et femmes du passé dont l'histoire et le comportement sont devenus exemplaires par le biais d'une modélisation. »[218]

Il s'agit de déterminer la relation entre figure mythique et personnage, en précisant que ce dernier est pris en son double sens: Image de la personne humaine et

[216] Montandon Alain (dir),(Avant-propos),*Mythe de la décadence*, Clermont-Ferrand, PUBP, *Littérature*, 2001, p. 7.
[217] Brunel (P), (Préface), Dictionnaire des mythes littéraires, Monaco, éd. Rocher, 1988, pp. 8/9.
[218] Véronique Gély, cité par Léonard- Roques Véronique, Figures mythiques, fabrique et métamorphoses, Op.cit., p. 12.

Construction textuelle d'un rôle actanciel. La Shéhérazade des *Nuits* est une force agissante dotée d'une épaisseur psychologique, à la fois intelligente et courageuse, dont les actes se succèdent sur le modèle de la solution, de la continuité : condamnée à mourir au lendemain de ses noces, c'est-à-dire condamnée au destin de toutes les jeunes filles du royaume. Le personnage commence sa ruse et débute ses contes salvateurs. Il pourrait relever d'un mythe littérarisée dans la mesure où le texte qui le met en scène n'est pas littéraire et reprend une création collective orale archaïque décantée par le temps. Mais dans la mesure où son entrée en Europe s'est faite à travers des traductions d'une première version des éditions de Bulaq. Et bien qu'il s'agisse, dans tous les cas d'une réactualisation d'un scénario mythique resté inchangé. Le texte "fondateur" est donc une œuvre individuelle (de Mardrus ou d'Antoine Galland) et historiquement datée[219].

Toutefois, "existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?[220]". En effet, si l'on pose la narration comme élément constitutif du mythe, tout mythe, dans la mesure où il porte la trace d'un agencement narratif, n'est-il pas littéraire (c'est-à-dire élaboré mis en forme) ? En outre tradition orale et littérature sont loin de s'exclure :

> « La transmission orale aussi induit une élaboration, un séquençage, des règles de mise en récit, une organisation formelle. Les mythes ne sont ni antérieurs ni extérieurs à la littérature. Ce sont les situations pragmatiques, les conditions d'énonciation et de réception qui peuvent les tirer dans le sens du rite. »[221]

Ainsi définie Shéhérazade est un personnage littéraire dans la mesure où elle apparait dans un agencement narratif.

3. Shéhérazade, Stéréotypage et cliché :

Le stéréotype partage avec le cliché son origine typographique. Larousse, 1875, définit le substantif (ouvrage: stéréotype) par référence à l'adjectif**:** « imprimé avec des planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on converse pour de nouveaux tirages. ». Il sera employé de façon métaphorique par F. Davin dans *l'Introduction aux études de mœurs du XIXème siècle de Balzac (1835)* à propos des écrivains il dit: « en haine des formules, des généralités et de la froide stéréotypie de l'ancienne

[219] Voir préambule.
[220] Régis Boyer,*" Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire* ?", in : Léonard- Roques Véronique, *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, Op.cit., p. 32.
[221] Ibid., p. 33.

école. ». Le stéréotype au sens de *schème* de formule figée n'apparait qu'au XXème siècle et devient un centre d'intérêt pour les sciences sociales **:**

> « Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante. Ces images sont indispensables à la vie en société. Sans elles, l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure ; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui. »[222]

L'identification du stéréotype permettrait à l'individu de se situer dans sa société. Il lui permet d'examiner chaque être, chaque objet dans sa particularité en le ramenant à un type ou une généralité :

> « N'ayant ni le temps ni la possibilité de se connaitre intimement, chacun note à propos de l'autre est un trait qui caractérise un type bien connu et remplit le reste au moyen des stéréotypes qu'il a en tête: l'ouvrier, le propriétaire, l'institutrice, le noir. »[223]

Ainsi s'établit la relation entre l'énonciateur et le lecteur avec lequel il partage un certain nombre de stéréotypes qui expriment un imaginaire commun. C'est dans ce sens que vont, jusqu'à nos jours, de nombreuses tentatives de définitions. Selon Johada, 1964:694,

> Croyances concernant des classes d'individus, des groupes ou des objets qui sont préconçues, c'est-à-dire qui ne relèvent pas d'une appréciation neuve de chaque phénomène mais d'habitudes de jugement et d'attentes routinières(…). Un stéréotype est une croyance qui ne se donne pas comme une hypothèse confirmée par des preuves mais est plutôt considérée, entièrement ou partiellement à tort, comme un fait établi (Jahoda 1964: 694)"[224]

Selon Morfaux 1980: 34,

> « Clichés, images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social (famille, entourage, étude, profession fréquentation, médias de masse, etc.) et qui déterminent à un plus ou moins

[222] Stéréotype, p. 26.
[223] Ibid., p. 26.
[224] Ibid., p. 27.

> grand degré nos manières de penser, de sentir et d'agir (Morfaux 1980: 34) ».[225]

Selon Fisher 1996: 133,

> « Manière de penser par clichés, qui désigne les catégories descriptives simplifiées basées sur des croyances et des images réductrices par lesquelles nous qualifions d'autres personnes ou d'autres groupes sociaux, objets de préjugés. »[226]

Selon ces définitions, le stéréotype serait une image figée basée sur des croyances réductrices considérées comme des faits établis; il s'agit de préjugés non de critiques. Mais qu'elles le prennent dans un sens péjoratif ou neutre, les sciences sociales font du stéréotype un concept bien défini qui permet d'analyser le rapport de l'individu à l'autre et à soi, ou les relations entre les individus et leurs groupes sociaux. Dans les sciences du langage, il est une représentation simplifiée associée à un mot **:**

> « Dans l'usage courant, le terme de stéréotype continue généralement à désigner une image collective figée considérée sous l'angle de la péjoration : le vieux juif avare, la jeune fille pure et innocente, le savant distrait. Il est souvent assimilé au cliché lorsqu'on insiste sur sa banalité, son caractère d'automatisme réducteur. »[227]

4. Shérazade, type et Stéréotype :

Shéhérazade est devenue une image collective figée par l'usage. La jeune femme au costume oriental, assise au pied d'un despote qu'elle séduit au cours de mille et une nuits de contes. Une image érotique de la femme orientale que l'on retrouve dans les odalisques. Elle est reconnue, grâce à sa multiplication infinie. Elle est un signe, un stéréotype :

> « Les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent, le signe est suiviste, grégaire; en chaque signe dort ce monstre: un stéréotype:

[225] Ibid., Op. Cit., p. 27.
[226] Amossy, R et Herschberg Pierrot, A, *Stéréotypes et Clichés*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 27.
[227] Ibid., p. 28.

> je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traine dans la langue. »[228]

La charge sémantique du stéréotype nous met devant la difficulté de son énonciation et de sa réénonciation, entre reprise d'un déjà connu et création d'un nouvel angle de vision dans un mouvement infini :

> « Formations réactives : une doxa (une opinion courante) est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concréation nouvelle, nouvelle doxa, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe. ».[229]

R. Barthes signale ainsi la difficulté de créer en bouleversant le rapport préétablit entre signifié et signifiant. Il remet en cause la possibilité de créer à partir d'un déjà existant :

> « Le seul pouvoir de l'écrivain sur le vertige stéréotypique (ce vertige est aussi celui de la "bêtise", de la "vulgarité") c'est d'y entrer sans guillemets en opérant un texte, non une parodie. ».[230]

Une mission à laquelle s'est vouée Leila Sebbar en dotant son personnage d'un prénom référentiel et d'un portrait signifiant, afin de s'en éloigner à travers un destin aussi différent qu'atypique. En effet, la beauté exotique et le jeune âge de Shérazade laissent présager toutes sortes de convoitises que l'on va retrouver tout au long de la trilogie. Elle sera toujours répertoriée, classée dans un type bien déterminé fixé par toutes les formes d'art qui font allusion à la femme orientale : la Shérazade.

> « Or, quelles que soient ses reprises, le type présente, au théâtre, en poésie ou dans le roman, des traits conventionnels fixes et immuables (*typus* signifie "modèle" en latin et provient du grec typos : "marque", "empreinte") qui le rapprochent de l'allégorie. Incarnant une idée précise(le père Goriot comme type du sacrifice paternel), un trait de caractère bon ou mauvais (Harpagon ou le père Grandet comme types de l'avare; Arlequin comme type du glouton), une catégorie ou une classe sociale (Joseph Prudhomme comme type du bourgeois matérialiste), il ne connait pas d'évolution. Représentant d'une seule catégorie

[228] Barthes(R), in *Stéréotypes et clichés*, Ibid., p. 62.
[229] Amossy, R et Herschberg Pierrot, A, *Stéréotypes et Clichés*, Op.cit. p. 63.
[230] Ibid, p. 65.

d'individus, il est souvent au service d'une perspective satirique. »[231]

Bien que le trait qui constitue le type soit entier, il peut en être privé : Shérazade n'a rien de la femme orientale. Des confusions, ainsi Shérazade s'éloigne de son type

II. Shérazade, déconstruction du stéréotype :

L'effet-personnage par le portrait qu'on retrouve dans le titre du premier roman. Sa fonction narrative et sémantique est ici déterminante, car il porte en lui des traits différentiels et participe donc à la constitution du personnage dans la mémoire et l'horizon d'attente du lecteur. Un conditionnement programmé par le prénom Shérazade qui porte en lui un déjà vu, qui prend l'énonciateur, malgré lui, dans les contraintes du stéréotype et de l'idée reçue.

1. Shéhérazade en ses métamorphoses :

Depuis la traduction d'Antoine Galland, la diffusion des *Mille et Une Nuits*, souleva immédiatement, en France et dans toute l'Europe des Lumières, un grand enthousiasme. Elle provoqua l'éclosion de toute une culture de l'exotisme dont l'originalité fut tout naturellement attribuée au génie de Shéhérazade, qui inspira toutes les formes d'art et d'écriture : poésie, roman, théâtre, calligraphie, orfèvrerie, peinture, sculpture, chorégraphie, opéra, cinéma. Devenue la meilleure ambassadrice de l'Orient, autour de son talent, se sont découverts des dons de conteurs pour lesquels on a imaginé des vêtements, crées des bijoux et des parfums. La survie de l'œuvre est tributaire du génie créateur, du talent de la conteuse et de cette immense ruse qui prolonge la vie et guérit le tyran. Ainsi, vertu, intelligence et beauté sont les constantes de ce personnage de référence. Toutefois Shéhérazade s'est vue attribuée une autre image, celle d'un Orient révélé certes par les *Mille et une Nuits*, mais rattrapé par toute une littérature de l'exotisme oriental.

[231] Léonard- Roques Véronique, *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, Op.cit., p. 37.

1.1. Réification de Shéhérazade dans les textes orientalistes :

La littérature exotique telle qu'elle est définit par Jean-Marc Moura **:**

> « La littérature exotique, l'ensemble des textes littéraires tentant de répondre à des problèmes particuliers posés soit par des préoccupations d'ordre différents mais pour lesquelles le recours aux autres cultures apparait comme pertinent. »[232]

Ainsi, deux Orients se côtoient en Occident, celui des dictionnaires et des encyclopédies et celui qui sert de décor aux Cabinets (''turqueries'' de Versailles à ceux d'aujourd'hui), aux salons pour les fêtes galantes, au théâtre, etc. L'Orient de légende suscite l'émerveillement et dessine les courbes d'une terre peuplée d'arabes, de persans, de turcs et autres peuples de l'Asie :

> « L'exploitation du nom de Shéhérazade par des fabricants de papier peint, des hôteliers ou des propriétaires de cabarets qui sont censés offrir à leurs clients des divertissements nocturnes dans un décor rappelant « les splendeurs de l'orient », est peut-être déjà l'indice d'une symbolique à la fois inconsciente et rudimentaire. » [233]

Ce vaste Orient peut être connu grâce à la fiction du conte qui ouvre les portes de l'imaginaire et fait passer la connaissance de l'Orient par la lecture des *Mille et une Nuits* : « Orient, orientalisme, exotisme, ces mots font partie ensemble de l'histoire des Mille et une Nuits en Occident. »[234]
L'Orient porte de nouvelles images de nouveaux rêves. Il est exotique, mystérieux. Le merveilleux oriental rêvé par les élites était devenu plus accessible. *Les Nuits* ont l'attrait de la nouveauté, la fraîcheur et le charme d'un ailleurs qui se livre à travers le destin d'une femme. Dès lors, cette rencontre avec un ailleurs fantasmé n'a eu de cesse de confronter l'Occident dans cette vision qui n'a eu de cesse de s'engouffrer dans l'imaginaire pour y retrouver l'autre si différent de soi :

> « L'usage fait dans la littérature et l'art européen des images de l'orient pour créer

[232] Moura (J-M), La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 14.
[233] Aboul-Hussein Hiam et Pellat Charles, *Cheherazade. Personnage littéraire*, Op.cit., p. 8.
[234] Margaret Sironval, *Les Nuits en images* in Quantara, *op.cit*., p. 47.

> l'idée d'un « autre », servant à renforcer une image de soi spécifique. *Les Mille et une Nuits,* ou plutôt les traductions des Mille et une Nuits, avec leur répertoire de stéréotypes orientaux, ont certainement contribué à ce processus. » [235]

1.2. Réification de Shéhérazade dans les textes coloniaux :

Les rapports Orients/Occident sont ternis par une Histoire coloniale sanglante basée sur une relation de domination qui cherchait sa légitimité dans le déni de l'autre. La littérature coloniale a contribué à l'installation de cette légitimité en construisant une image négative de l'arabe qui devient au fil des lectures le sauvage infréquentable, le non-civilisé à l'antipode de la culture occidentale. En effet chez Fromentin **:**

> « L'arabe est le plus incapable des agriculteurs : il n'est bon qu'à gaspiller et détruire les richesses naturelles de ce Tell, la terre par excellence, sur laquelle il trouve difficilement à vivre ; et on peut dire du reste que c'est un résultat inséparable du régime de barbarie patriarcale dans lequel il complait. Qui ignore la fécondité proverbiale de l'Afrique du Nord avant qu'il en fit la conquête ? C'était un des greniers de l'Empire romain. Qu'avons-nous retrouvé quand nos soldats sont venus châtier les pirates ? Le maquis et le palmier envahisseurs et toute la terre à reconquérir par le défrichement ; et s'il existe actuellement de vrais champs de culture, c'est au colon européen que le doit l'Algérie. »[236]

Ainsi, les écrivains se rangent du côté des militaires dont l'entreprise était d'installer l'idéologie coloniale sur plus d'espace possible et le plus vite possible. La mission civilisatrice avancée par les tenants de la thèse colonialiste est remise en cause par ces mêmes écrivains qui la soutiennent. Il est difficile de décrire les pratiques de ce régime sans jamais s'arrêter devant ses débordements. Ainsi, même un écrivain tel que Maupassant, fervent défenseur de cet ordre, se trouve rattrapé par la vérité qui l'entraine dans son sillage pour de brefs instants **:**

[235] Chraibi Aboubakr, *Les Mille et une Nuits en partage*, Arles, Actes Sud Sindbad, 2004, p.140.
[236] Pomel (A), Des Races indigènes de l'Algérie et du rôle que leur réservent leurs aptitudes, Imp. La Typo-litho, veuve Dagon, Oran, 1971, p. 70.

> « On exproprie l'arabe(…) à moins de …chasser l'indigène. Ce qu'on fait(…). Or, le colon ne voit dans l'arabe que l'ennemi à qui il faut disputer la terre. Il hait instinctivement, le poursuit sans cesse et le dépouille quand il peut. »[237]

Des agissements que l'auteur justifie ainsi : « L'hostilité guerroyante des arabes et des colons empêche donc que ces derniers aient aucune action civilisatrice sur les premiers. »[238]

Il s'agit de ternir l'image de l'indigène et de le présenter comme celui qui appauvrit et stérilise la terre d'Algérie. Il est inapte à l'agriculture et au travail ; une inaptitude congénitale sans espoir, fatale« c'est un vice inhérent à son organisation sociale, à ses mœurs, à l'arrêt de développement de son intellect. ». [239]

Un héritage inévitable pour toutes les générations à venir : « Vice qu'il tient de ses pères et qu'il transmettra fatalement à ses descendants pour des générations nombreuses encore. ».[240]

A la différence des récits des orientalistes premiers, les voyageurs des missions colonialistes souscrivant au dicton" Séparer le grain de l'ivraie" réduisent la différence avec l'autre en ressemblances/ dissemblances. A partir de là, sa différence lui conteste toute identité **:**

> « L'Algérie est habitée par des populations indigènes très diverses qui se haïssent mutuellement et dans lesquelles l'idée de nationalité, avec l'idée du patriotisme qui en découle, n'existent pas. »[241]

Une dépossession identitaire du colonisé s'accompagne de la naissance d'une identité mensongère : le stéréotype. Et pour arriver à l'installer comme vérité scientifique, il fallait mobiliser tous les secteurs de la société, historiens, géographes, médecins, physiciens et archéologues avaient pour tâche d'étudier l'autochtone et son milieu. Ainsi conditionnés par les besoins du colonat, un savoir et une production juridique instituent l'occidentalisation de ces pays lointains.

Le colonisateur légitime son statut en soutenant la thèse de la barbarie de l'autre, sa sauvagerie : « Arabes à moitié nus(…) avec des cris

[237] Maupassant(G), Mes voyages en Algérie, Paris, Lumières libres, 2012, pp. 114. 115.
[238] Ibid., p. 119.
[239] Maupassant(G), Mes voyages en Algérie, Op.cit., p. 119.
[240] Ibid., p. 120.
[241] Giraud(A), Principe de colonisation et de législation coloniale, Sirey, 1907, p. 71.

sauvages. »[242], des êtres dénoués de sensibilité, des êtres hypocrites que la littérature française avait aussi tendance à animaliser. Ainsi Victor Hugo décrivant l'Emir Abdelkader dit :

> « Lui, l'homme fauve du désert,
> [...] Le compagnon des lions roux
> [...] Bondissant, ivre de carnage.
> [...] Le tigre aux narines froncées.
> Flairait ce loup avec dédain ».[243]

Une stratégie coloniale que F. Fanon décrit **:**

> « Le monde colonial est un monde manichéiste. Il ne suffit pas au colon de limiter physiquement c'est-à-dire à l'aide de sa police et de sa gendarmerie, l'espace du colonisé, comme pour illustrer le caractère totalitaire de l'exploitation coloniale, le colon fait du colonisé une sorte de quintessence du mal. La société colonisée n'est pas seulement décrite comme une société sans valeurs. Il ne suffit pas au colon d'affirmer que les valeurs ont déserté ou mieux n'ont jamais habité le monde colonisé. L'indigène est déclaré imperméable à l'éthique, absence de valeurs, mais aussi négation de valeurs ; en ce sens il est le mal absolu. Elément corrosif, détruisant tout ce qui l'approche, élément déformant, défigurant tout ce qui atteint à l'esthétique ou à la morale, dépositaire de forces maléfiques, instrument inconscient et incomparable de forces aveugles. (…) Parfois ce manichéisme va jusqu'au bout de sa logique et déshumanise le colonisé. »[244]

L'isotopie du barbarisme de l'arabe fut poussée par le colonialisme jusqu'à la criminalité :

> « Avant 1954, les magistrats, les policiers, les avocats, les journalistes, les médecins légistes convenaient de façon unanime que la criminalité de l'algérien faisait problème. L'algérien, affirmait-on, est un criminel-né. Une théorie fut élaborée, des preuves scientifiques apportées. Cette théorie fut l'objet pendant plus de vingt ans d'un enseignement universitaire. Des algériens étudiants en médecine, reçurent cet enseignement et petit à petit, imperceptiblement après s'être accommodés

[242] Giraud(A), Op.cit, p. 71.
[243] Hugo(V), Librairie du Victor Hugo illustré, orientale, 1862, p. 68.
[244] Fanon(F), Les damnés de la terre, 1961, rééd. La Découverte, 2002, p. 53.

> du colonialisme les élites s'accommodèrent des tares naturelles du peuple algérien, fainéants-nés, criminels-nés. ».[245]

La criminalité de l'arabe serait aussi une conséquence de son refus de toute civilisation et de toute discipline : « leurs coutumes sont restées rudimentaires, notre civilisation glisse sur eux sans jamais les effleurer.».[246]

L'arabe est aussi primitif qu'enfantin : « Peuple étrange, enfantin, demeuré primitif comme à la naissance des races. »[247]

Des jugements subjectifs qui n'ont d'autres raisons que de défendre la stratégie coloniale. L'intérêt majeur est de poser les fondements d'une législation absolument raciale à travers un code spécifique dit : code de l'indigénat, selon lequel le colonisé en vertu de tous ses défauts, qui font son infériorité affirmée et prouvée par ce même code**:**

> « Dans la civilisation mahométane, la religion et le droit sont trop intimement confondus pour que la condition juridique des musulmans puisse être identique à celle des français ou des européens : il a fallu leur créer une situation propre, combinaison de la loi du vainqueur et de celle du vaincu(…) si bien qu'au point de vue juridique, la classification n'est plus la même qu'au point de vue éthique. »[248]

Il faut encore distinguer deux groupes, mais de compréhension tout autre : les français et les étrangers. Et les français eux-mêmes se divisent en citoyens et sujets :

> « C'est surtout en législation algérienne qu'apparait l'utilité de la distinction entre deux notions qui sont souvent confondues : celle de citoyens et celle de sujets. (…) Les Français d'origine ou les naturalisés sont seuls citoyens. Les indigènes musulmans sont sujets(…).Les Français sont aujourd'hui en Algérie dans les conditions semblables à celles où se trouvèrent les Francs en Gaule : une race victorieuse impose son joug à une race vaincue ; il y a donc des maitres et des sujets, des privilégiés et des non privilégiés: il ne peut y avoir égalité. »[249]

---

[245] Ibid., p. 55.
[246] Servier(A), L'islam et la psychologie du musulman, Challamel, 1923, PP. 347. 348.
[247] Maupassant(G), Op.cit., p. 84.
[248] Larcher (E), *Traité élémentaire de législation algérienne*, Rousseau, Paris, 1903, vol. I, pp. 108 et 109.
[249] Ibid., pp. 108 et 109.

On retrouve dans cette caractérisation négative de l'Arabe le père des théories racistes, Gobineau, qui même lui, ne concevait pas l'inégalité des races humaines de manière qualitative mais quantitative, parlant de lui Claude Lévi-Strauss dit :

> « Pour lui, les grandes races primitives qui formaient l'humanité à ses débuts-blanche, jaune, noire n'étaient pas tellement inégales en valeur absolue que diverses dans leurs aptitudes particulières. La tare de la dégénérescence s'attachait pour lui au phénomène du métissage plutôt qu'à la position de chaque race dans une échelle de valeur commune à toutes; elle était donc destinée à frapper l'humanité toute entière, condamnée, sans distinction de race, à un métissage de plus en plus poussé. ». [250]

La différence se développe et prend une ampleur profondément discriminatoire. Cette discrimination est bien installée à travers une imagerie négativiste taillée sur mesure afin de véhiculer cette topique du sujet défini comme incompatible avec la civilisation. Une différence animée, cultivée et maintenue par tout un courant de pensée. Une attitude que Claude Lévi-Strauss explique**:**

> « L'attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaitre chez chacun de nous placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles: morales, religieuses, sociales, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions(habitudes de sauvages), (cela n'est pas de chez nous),(on ne devrait pas permettre cela),etc., cette même répulsion, en présence de manière de vivre, de croire ou de penser qui nous sont étrangères. »[251]

Ce rejet de l'autre procure au système colonial un sentiment de légitimité et réconforte son ego vis-à-vis d'une civilisation inexistante à ses yeux.

2. Shéhérazade et Shérazade entre reprise et métamorphose :

[250] Lévi-Strauss (C), *Races et Histoires*, Folio, 2013, p. 9.
[251] Ibid., Lévi-Strauss, Op.cit., pp. 19 et 20.

La figure mythique Shéhérazade étant l'ensemble de ses avatars, Shérazade de Leila Sebbar se trouve dans l'ensemble des œuvres qui font de Shéhérazade l'hypotexte auquel se relient toutes les reprises de la Sultane. Un contrat d'hypertextualité affiché explicitement dans le titre par la reprise du nom Shérazade :

> « Chacun des avatars reprend tout ou en partie les traits et les motifs attachés à son "modèle" hypertextuel, mais fait l'objet d'une nouvelle actualisation voire une transposition spatio-temporelle, donc subit un certain nombre de procédés transformationnels. L'avatar a sa place et sa spécificité dans un ensemble autre. »[252]

Si Shérazade garde certaines des caractéristiques de son modèle : l'âge, le sexe, le nom. Elle s'en éloigne dans le cadre spatio-temporel: Paris des années quatre-vingt. Elle a d'autres motivations liées à sa condition de jeune beure et pour cela, elle a choisi d'autres moyens de lutte. En cela, Shérazade apparait comme un exemple particulièrement intéressant de valorisation. Elle témoigne d'une réhabilitation du personnage des *Nuits*, caractérisé en Occident par une image stéréotypée de la femme orientale.

Sous la plume de Leïla Sebbar, l'intelligence, la culture et la liberté de la femme sont envisagées dans une société qui ne voit en elle qu'une odalisque. Son personnage représente une idéaliste, une aventurière et un libre-penseur. En effet, elle est libre de choisir sa vie, sa quête et ses ambitions. L'auteur en a fait une héroïne avide de culture, une lectrice acharnée, une rebelle. Shérazade devient alors symbole de l'insoumise qui fuit toutes les attaches: elle quitte sa famille et ses lois, l'amour et ses contraintes.

La Shérazade parisienne connait un anoblissement par rapport aux autres femmes orientales dans les littératures occidentales : exotiques et coloniales. Engagée par Leïla Sebbar dans une quête d'idéal et de justice, elle est le support d'un mouvement de valorisation qui la dote d'une conduite (refus de la prostitution, des photos de charme), de mobiles (retrouver sa terre d'origine) et d'une valeur symbolique (la jeune fugueuse) noble. Elle est une représentante de la révolte beure.

Dans ce travail de reprise et de métamorphose, la question du "nom" réservé à l'avatar par rapport à son modèle semble liée à une volonté de garder la version dite première comme repère afin de mesurer le degré de transformation, ainsi qu'au désir d'affichage de la relation intertextuelle.

[252] Léonard- Roques Véronique, *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, Op.cit., p. 32.

Lorsque la réécriture reprend le cadre spatio-temporel du monde oriental, le nom propre est inchangé, une manière de déjouer l'horizon d'attente. Car l'identité du nom n'induit pas pour autant la conformité au programme narratif attaché au personnage source. Ainsi, si le prénom Shérazade renvoie clairement à la sultane des *Nuits*, ce n'est pas moins une jeune fille qui refuse tout lien avec elle et n'en représente aucune similitude. De condition sociale inférieure, et d'une culture autre. Elle choisit le mouvement comme moyen de lutte, contrairement à son aïeule qui choisit sa prison.

3. L'œuvre iconoclaste :

Shérazade est une image que les autres cherchent à fixer par la photo ou le cinéma. Une image qu'elle n'acceptera qu'après son long voyage vers les origines, puisqu'elle retourne pour faire le film que Julien a écrit pour elle. Cette réconciliation avec son apparence et son "exotisme" corporel est prémisse non pas de la soumission au cliché, mais bien au contraire de l'appropriation et de la subversion.

Par son refus de la photo, Shérazade refuse le cliché et donc le stéréotype lié à son apparence: « il est très difficile de regarder le cliché sans dépasser le simple niveau de l'unité discursive de la phrase »[253]. « Car bien qu'une des caractéristiques premières de la photographie soit son objectivité, elle n'est pas simple dénotation » :

> « C'est la pose même du sujet qui prépare la lecture des signifiés de connotation(…). La photographie n'est évidemment signifiante que parce qu'il existe une réserve d'attitudes stéréotypées qui constituent des éléments tout fait de signification. »[254]

C'est surtout la passivité liée au corps de la femme arabe qui est fuipar Shérazade et dénoncé par Leïla Sebbar, ce qui nous renvoie au travail de l'auteure autour des cartes postales coloniales[255]ou des photos d'identité de Garanger (qui donne le thème de la nouvelle *La photo d'identité* dans *Jeune fille au balcon*). Cette violence faite aux femmes pour les trainer malgré elles face au photographe, passé sous silence dans le texte de Marc

[253] Yee (J), Op.cit, p. 70.
[254] Barthes cité par Chaulet Achour (C), *Ecritures algériennes. La règle du genre*, p. 64.
[255] Sebbar(L) et Belorgey (J-M), *Femmes d'Afriquedu Nord. Cartes postales (1885-1930)*, Saint Pourcin sur Sioule, Bleu autour, 2002, p. 30.

Garanger, est contestée par l'auteure, qui y voit une autre forme d'humiliation pour ces femmes habituellement voilées :

> « Chaque voile rejeté découvre aux colonialistes des horizons jusqu'alors interdits, et leur montre, morceau par morceau, la chair algérienne aux systèmes de défense en voie de dislocation, ouverte et défoncée. Chaque voile qui tombe, chaque corps qui se libère de l'étreinte traditionnelle du haïk, chaque visage qui s'offre au regard hardi et impatient de l'occupant, exprime en négatif que l'Algérie commence à se renier et accepter le viol du colonisateur. »[256]

Ainsi l'accent est mis sur la déconstruction du discours érotique : d'objet sexuel à la disposition de l'homme, la femme devient objet de ses désirs. Shérazade, n'est nullement dominée sexuellement, elle peut refuser les avances, et avoir le dernier mot quand il s'agit de son corps :

> « Shérazade elle aussi avait eu des propositions à peine déguisées, plus d'une fois elle avait dû quitter la table ou la boite avant le piège. Elle avait appris à sentir très exactement le moment décisif. Ceux qui l'invitaient ne l'auraient pas crue capable d'une telle détermination, ils s'étonnaient de la voir se durcir tout à coup, elle dont le visage juvénile et rieur leur avait tout de suite plu. Alors qu'on n'en était seulement qu'à la salade ou au deuxième whisky qu'elle faisait semblant de boire, pourquoi soudain devenait-elle méchante, grossière, vulgaire ? C'était mal pour une jeune fille… Elle entendait susurrer ces moralités. »[257]

Shérazade développa lors de son aventure toutes sortes de stratégies de défenses afin de se préserver, elle utilise des insultes :

> « Elle se levait, traitait l'homme de vieux porc dégoutant, de vipère lubrique (c'est Basile qui lui avait appris cette injure de la Chine populaire maoïste). »[258]

Elle s'invente d'autres identités:

[256] Fanon(F) cité par Chaulet Achour(C), *Ecritures algérienne*, PP. 57-58.
[257] Shérazade 17 ans, p. 78.
[258] Ibid., p. 78.

> « Il avait voulu la revoir, mais elle répondait qu'il fallait croire au hasard, elle ne donnait ni téléphone, ni adresse, elle s'inventait un prénom, Camille ou Rosa suivant la personne. »[259]

Elle détourne l'attention de Gilles grâce aux récits de ses aventures :

> « Elle se dit que c'était foutu, qu'il se moquerait d'elle et de ses histoires, qu'elle aurait dû trouver autre chose, pleurer, se plaindre, lui faire pitié…Mais non, elle avait dit qu'elle lui raconterait des histoires, comme ça, sans réfléchir. »[260]

Elle échappe au viol grâce aux versets coraniques qu'elle apprit lors de sa captivité :

> « On ne la fouille plus depuis qu'elle lit le Coran. On la nourrit normalement, elle se lave plus souvent, le jeune geôlier n'a pas cherché à la violer, comme l'autre. »[261]

Shérazade vit une sexualité autonome non orientée vers la reproduction et qui ne s'inscrit pas dans le cadre d'une relation légitime, celle du mariage. Ainsi elle manifeste une résistance indéniable aux rôles traditionnels de la femme (épouse et mère). En décidant de voyager toute seule, elle instaure de nouvelles règles au sein du couple :

> « Shérazade, apaisée, est partie. Elle ne dit jamais où. Elle laisse un mot, perdu dans les pages d'un livre qu'il n'ouvrira que des semaines ou des mois plus tard, elle lui dit qu'elle l'aime. Il la croit, mais il n'est pas sûr qu'il doit la croire. Il ne demande pas de preuve, elle non plus. »[262]

Shérazade n'accepte aucune attache, elle s'éloigne de Julien, malgré son amour pour lui, comme elle s'est éloignée de sa mère et de sa famille. Elle récuse tout ce qui peut ressembler à de la soumission et elle croit savoir déjà que c'est un des sens du mot amour :

> « Elle est avant tout une rebelle, parce que adolescente et parce que maghrébine, ou

[259] Ibid., p. 79.
[260] Sebbar, L., *Les Carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1986, p. 20. A partir de cette note, l'ouvrage sera référencé" *Les Carnets*"
[261] Le Fou, p. 74.
[262] *Le Fou*, p. 116.

> plutôt néo-maghrébine, c'est-à-dire de la génération qui prend le contre-pied de la tradition à laquelle les mères ont été soumises. »[263]

Si le point d'appui de Shérazade est dans une certaine image du Maghreb, présentée par les odalisques, elle n'a rien de ces femmes, avec son jean délavé, ses Adidas, sa casquette et son blouson de cuir. Et surtout c'est un personnage mobile :

> « Elle n'a rien des caractéristiques orientalistes qui font de ces odalisques ce qu'elles sont : ni abandon, ni langueur, ni passivité, ni regard vide où ne se lit que l'absence à soi et le déni du temps. Shérazade est une odalisque debout et toujours en marche, une fille d'Alger définitivement échappée de son appartement. »[264]

Mais dans le dernier volet, cette apparence -qui était le propre de Shérazade dans les deux premiers volets de la trilogie- est partagée avec la soldate juive :

> « (…) Il a vu venir vers lui une fille inconnue, habillée en soldate, jupe et blouson kaki, calot sur les cheveux roux frisés, fusil en bandoulière, chemise kaki ouverte jusqu'à la naissance des seins, une étoile de David autour du cou…A cause des yeux verts, le vert des yeux d'Aziyadé, et du rire si clair, si joyeux, celui de Shérazade quand elle rit, elle ne rit pas souvent…Il ne s'est pas trompé. Cette fille déguisée à peine, la soldate n'est pas Shérazade, il le sait, tout les sépare et il pense à cette fille comme une sœur de Shérazade. »[265]

Une victoire emportée sur le stéréotype, puisque le type oriental, qui était une référence aux femmes arabes présentes dans les odalisques, notamment celles de Delacroix, est partagé par les juives :

> « Julien qui regarde Yaël assise à la terrasse, le visage incliné vers le rayon de soleil, malgré les cheveux roux, pense à la femme d'Alger, une juive marocaine qui a dû poser pour Delacroix, dans une chambre orientale au Maroc, peut-être à Alger, mais une juive

[263] Brahimi Denise, *Maghrébines*, Op.cit., p. 169.
[264] Ibid., p. 174.
[265] *Shérazade 17 ans*, p. 61.

> pas une musulmane, quel algérois aurait exhibé ainsi ses femmes ? »[266]

Leïla Sebbar rétablit donc une autre vérité historique à travers cette confusion entre musulmanes et juives ; elle démontre que les modèles qui posaient dans les odalisques étaient des juives et non des musulmanes.
Ainsi ce "look" de beauté orientale attire Julien Desrosiers, passionné par l'Histoire de l'Algérie, l'art orientaliste qui voit en elle la réincarnation des tableaux des peintres français du XIXème siècle :

> « Elle nouait une dernière fois son foulard, et Julien pensa seulement alors au tableau devant lequel il aimait rester debout longtemps. A *l'Odalisque couchée* ou au *Bain turc*, lui préférait les *Femmes d'Alger*. »[267]

Pour Clara, la directrice de l'agence de mannequins, elle est la révélation : « à la peau brune, à la beauté exotique et dont les américains sont fous"[268]. Pour le cinéaste, elle incarnerait le personnage de Zina : « Une chef de bande, une rebelle et poète, une insoumise habile au couteau, efficace en karaté. »[269].

2.2. La fugue ou le mouvement salvateur :

Shéhérazade se constitue otage pour libérer celles de sa race alors que la jeune beurette fuit la cité des 4000 à Courneuve, la violence de son père et la surveillance de ses frères. Elle fuit donc un double enfermement entre un espace d'exclusion, partagé avec ses frères, et une identité beure faite des contraintes familiales parfois très rigoureuses de surveillance et d'enfermement. Une position doublement marginale de la jeune beure que Tahar Benjelloun décrit comme :

> « Au centre de plusieurs cercles concentriques constituant des murailles qui l'isolent, la préservent en la tenant prisonnière, otage d'une situation impossible. » [270]

La fugue est venue remédier à cette situation, un mouvement dynamique qui exprime un refus, un besoin de changement et une envie de rencontre :

---

[266] Ibid., p. 62.
[267] Ibid., p. 13.
[268] Ibid., p. 104.
[269] Shérazade 17ans, p. 47.
[270] Benjelloun Tahar, cité par Huughe Laurence, *Ecrits sous le voile. Romancières Algériennes francophones. Écrits et identité*, op.cit., p. 66.

> « Ce n'est pas par hasard si tous les héros que je choisis et que j'aime sont des fugueuses, « fuguer », cela veut dire sortir du ghetto, cela veut dire rencontrer. Fuguer, c'est aller vers l'autre, l'autre est très important. » [271]

La fugue est donc une stratégie que Leïla Sebbar a utilisée pour dénoncer un état de fait, et qui a commencé avec son premier roman, *Fatima ou les algériennes au square* où Dalila, un personnage de fugueuse, laisse derrière elle l'atmosphère étouffante du foyer familial et la violence du père **:**

> « La violence contre elle, qui ne lui obéissait pas lorsqu'elle rentrait tard dans la nuit, après minuit, raccompagnée par des garçons…Il l'attendait…Elle avait seulement vu le geste de la main qui tenait la ceinture prête, et cette fois-là, les coups qu'elle avait reçus, les premiers avec la ceinture, ne lui avaient pas touché le visage. Son père …tapait en tous sens sans bien savoir ou les coups portaient. » [272]

L'année suivante L. Sebbar publie *Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts (*1982), le premier volet de la trilogie où on découvre un personnage en constante mobilité sous-entendue par le mouvement de la fugue qui s'impose comme un thème privilégié et dominant chez l'auteur :

> « Les mères et les filles en parlent encore entre elles. Shérazade, c'est sa cité, elle est presque née dans les blocs et un jour elle est partie sans rien dire .Sa mère l'attend, Meriem sa sœur aussi .Ses frères l'ont cherchée partout où on cherche les fugueuses. En vain. » [273]

La fugue de la jeune fille n'est pas un acte isolé émanant d'une détresse personnelle mais vient dans un mouvement général que d'autres de ses semblables ont choisi avant elle. C'est l'un des aspects que revêt la révolte féminine. Elle est considérée, en effet, comme une rupture essentielle et une étape fondamentale dans la quête de l'émancipation. Elle traduit l'espoir de perspectives nouvelles et l'affranchissement de conventions sociales que les personnages ne se sentent aucunement tenus de respecter. Leïla Sebbar, dans l'un de ses essais, *On tue les petites filles*, l'explique ainsi :

> « La fugue, c'est une forme de désobéissance civile. Elle déserte la maison tout d'un coup,

[271] *Ibid,* p. 92.
[272] Sebbar Leila, *Fatima ou Algériennes au square*, Paris, Stock, 1981, p. 20.
[273] *Shérazade 17ans*, p. 12.

> comme ça…sur un coup de tête …sans avertir personne, sans dire pourquoi, comme si elle n'avait plus de comptes à rendre, comme si elle n'était pas mineure et soumise à l'autorité parentale. » [274]

La fugue doit également être comprise à la fois comme l'expression du refus de toute domination, et comme soif d'aventure et d'évasion. Dans *Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts*, la nécessité de la fugue que l'on retrouve dans tous les textes de Leïla Sebbar est conçue comme le moyen de se créer son propre espace qui reste cependant limité à la grande ville qu'elle découvre à travers d'autres fugueurs venus d'horizons aussi divers que riches en métissage. A travers sa fugue, Shérazade fuit aussi cette image qui la cloisonne dans l'idée préfabriquée par les photographes et les peintres coloniaux qui se sont forgé une image de l'Orient qui s'inspire de l'imagination exotique plutôt que de faits réels. Pour Jean-Marc Moura :

> « Toute image est étudiée dans un triple sens : image d'un référent étranger, image provenant d'une nation ou d'une culture, image crée par la sensibilité particulière d'un auteur. » [275]

Leila Sebbar fait la distinction entre les photos prises à vif et celles pour qui on pose et on se déguise. Si les premières sont chargées d'émotions, les secondes sont porteuses du regard voyeuriste du photographe :

> « On voyait un visage de femme arabe ou berbère, ça s'appelait « Femmes d'Alger 1960 ».Elle le feuilletait .Les visages de femmes dévoilées devant l'appareil photographique que manipulait le français soldat-photographe…ces visages avaient la dureté et la violence de ceux qui subissent l'arbitraire sachant qu'ils trouveront en eux la force de résistance. Ces Algériennes avaient toutes devant l'objectif mitrailleur le même regard intense, farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer. » [276]

Un refus de l'image que l'on retrouve chez la jeune fugueuse qui détruit toutes les photos que Julien avait faites d'elle. De même qu'elle s'attaque au matériel du photographe professionnel qui a essayé de la mettre en scène pour ses photos érotiques. Son refus de la photo est l'expression du refus de

[274] Sebbar Leila, *On tue les petites filles*, Paris, Stock, 1978, p. 241.
[275] Moura Jean-Marc, *L'imagologie,* Paris, L'Harmathan, p. 184.
[276] *Shérazade 17 ans*, p. 220.

cette image de femme orientale que Julien cherche dans les odalisques. En effet, pour son départ vers son pays d'origine c'est-à-dire vers sa nouvelle vie, elle n'hésite pas à prendre un nouveau look : elle se coupe les cheveux, cache ses yeux derrière des lunettes de soleil et met un blouson en cuir. Ainsi déguisée, Shérazade choisit d'échapper à son image et son corps que tout le monde croyait cramé dans la voiture de Pierrot.

Conclusion

La Sultane a choisi sa prison, alors que Shérazade de Leïla Sebbar est une fugueuse, une héroïne fuyante. Les deux personnages effectuent un mouvement contradictoire (entrée/sortie, enfermement/liberté) qui traduit un acte de révolte émanant de la volonté de changer une situation préétablie. En effet, Shérazade fuit la cité HLM de Courneuve ; lieu caractérisé par la pauvreté, la violence, et le racisme :

> « La cité est en effet souvent présentée avant tout comme un espace anomique, incontrôlable. Ses habitants sont décrits comme des groupes à part, que la précarité a éloignés des normes de comportements et des règles de conduites acceptées. Dans cette représentation dominante, le manque et la déviance sont étroitement associés, les populations de la banlieue sont vues sous l'angle double de la misère qu'elles subissent et, pour partie d'entre elles tout au moins, du danger qu'elles représentent pour l'ordre social. »[277]

Tous ces problèmes sont le quotidien de tous les banlieusards, toutes origines confondues. Toutefois, Shérazade souffre d'un problème supplémentaire à savoir son image, notamment son assimilation aux odalisques. Elle se plaint de cette catégorisation vexatoire, se voit lésée et estime qu'elle vaut plus qu'une image fixée à un mur, même si c'est celui du Louvre.

La jeune beure est donc le bouc émissaire de toutes les souffrances et de toutes les convoitises, elle est toujours assimilée à ces femmes soumises qu'on observe dans les musées. Mais ce faisant, ce sentiment de

[277] Villechaise-Dupont Agnès, *Amère banlieue, les gens des grands ensembles*, Paris, Grasset et Fasquelle, Le Monde de l'éducation, 2000, p. 49.

marginalisation à cause d'un stéréotypage dévalorisant, elle va le partager avec tous les habitants du squat. Des jeunes en lutte contre un monde qui leur est hostile et qui ne cesse de les agresser. Ils sont des révolutionnaires qui voient dans leur action une forme de représailles contre le dialogue rompu entre les couches de la société. Ainsi, Shérzade n'est plus la belle fugueuse, mais une personne à la recherche s'une liberté qui pourrait être une quête nouvelle : celle de sa terre d'origine : son Algérie.

Conclusion

Comme nous l'avons ion de cette première partie intitulée *Réactualisation de la Sultane des Nuits dans Shérzade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, la littérature beure est riche de ses mythes et de son oralité qui n'ont pas cessé d'alimenter la texture même de ses récits et par conséquent de susciter du même coup l'intérêt des études universitaires et des critiques littéraires et journalistique.

Sur le plan strictement littéraire, Shéhérazade, après avoir simplement inspiré par son art de conteuse, est transformée peu à peu en symbole ; non seulement en symbole des merveilles prêtées à un Orient fabuleux mais aussi en expression de la féminité, et du pouvoir de la connaissance pour devenir au terme de l'évolution, un personnage mythique qui se métamorphose dans l'imagination d'auteurs en de multiples variations et ce, en dehors des conditions temporelles et spatiales des *Mille et une Nuits.* Ainsi notre héroïne se retrouve en dehors du temps dans les lieux les plus inattendus, tel le roman *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, de Leïla Sebbar, objet de notre étude, dans cette première partie de notre thèse.
En effet, la Sultane des *Nuits* quitte son palais et se retrouve réactualisée dans la peau d'une beure ; une fugueuse qui tente de signifier le refus de l'inertie et de la soumission aveugle à une condition féminine venue d'ailleurs. En effet, la fugue qui est à l'origine de l'exclusion demeure l'unique moyen d'éviter la condition de la femme arabe en banlieue française. Elle est un élément essentiel de l'action fictionnelle et de l'accomplissement du personnage. Elle témoigne du traumatisme lié à une double appartenance culturelle : celle de la culture d'origine dévalorisée, déracinée de son contexte spatio-temporel, et celle du pays d'accueil, de la société où les personnages sont nés et où ils vivent.
La fugue est une façon de briser les chaines tissées par le message contradictoire émanant de cultures antinomiques, la culture arabo-musulmane profondément traditionnelle et communautaire et une culture occidentale ; celle du milieu dans lequel ils évoluent, moderne, individuelle et laïque. Cet écart entre les modèles familiaux et les modèles extérieurs aboutit à un conflit entre les modèles familiaux de représentation et à une remise en cause de la condition de toute une génération de jeunes qui ne connaissent de la France des droits, que sa banlieue.
La jeune fille qui porte ce prénom mythique, et ce regard d'une odalisque n'est ni l'une ni l'autre, et bien qu'elle ait le courage de la reine conteuse et la

beauté des belles orientales qui ornent les musés parisiens, elle réussit à surmonter cette image stéréotypée qui la réduit à un objet.
La jeune fille avait déjà entamé sa fugue dans ses lectures, à travers les bibliothèques et sous les draps à la lampe électrique. Et c'est la tête pleine de toute cette culture qu'elle va à la découverte du monde. Grâce à ce mouvement et à cette mobilité entre vie parisienne, squat et appartement de son amoureux, qu'elle découvre d'autres marginaux, en lutte contre un stéréotypage dévalorisant et un monde qui a du mal à accepter leur métissage culturel et ethnique comme composante essentielle de la France actuelle.
En effet, Shérazade déjoue l'horizon d'attente du lecteur et devient le support d'une stratégie déceptive entre effet de surprise et effet de complexité à travers d'abord la perte de la syllabe "hé" qui l'éloigne de la Sultane des Nuits, puis par sa prise de conscience de sa différence et enfin, la fugue qui lui permet d'adopter les personnages révolutionnaires en dehors de toute appartenance et de toute contrainte.
L'errance de Shérazade continue surtout dans la recherche de son pays d'origine. L'aventurière est définitivement loin de la Sultane des *Nuits*. Elle change de look et prend son destin en main, elle accompagne Pierrot, laissant Julien son amoureux, comme elle avait déjà quitté sa mère et sa famille.
Une fin qui pose de nouvelles questions sur le devenir de cette nouvelle Shérazade.

Partie II :
Réactualisation de la Sultane des *Nuits* dans *Les Carnets de Shérazade*

Introduction

Dans cette deuxième partie de notre thèse, intitulée *Réactualisation de la Sultane des Nuits dans Les Carnets de Shérazade,* nous retrouvons la Shérazade de Leïla Sebbar qui s'est éloignée de la Sultane par la déconstruction de ses éléments constitutifs à travers une première réactualisation. En effet, Shérazade qui s'était insurgée contre une image fixée par un imaginaire lié aux *Mille et Une Nuits* retrouve un nouveau statut et une nouvelle cohérence nés dans le mouvement et l'instabilité.

Une démarche qui se poursuit dans un voyage de retour vers Paris (en suivant le chemin emprunté par la Marche des Beurs), dans le camion de Gilles, le routier qui lui apporte aide et protection, et auquel elle restitue la culture assimilée avec Julien et dans ses lectures ; elle affirme, ainsi, sa différence et son étrangeté dans cet espace qu'elle découvre en même temps qu'elle se l'approprie. Ainsi et après avoir renoncé à son rêve de retourner en Algérie, elle continue son errance en France.

Différentes aventures et rencontres antérieures au temps du récit ou qui lui sont concomitantes tissent la dynamique de la narration et font surgir le personnage héros d'une nouvelle vie. En effet, il s'agit d'une renaissance symbolique après l'incendie de la voiture de Pierrot. Le feu salvateur a purifié la jeune fille de ses tourments. Après une première naissance dans un milieu en difficulté dans une cité HLM, d'une famille d'émigrés de sept enfants. Un destin qui la vouait à un avenir sous une double domination : du genre et de la différence. Elle a pris sa vie en main pour se retrouver en face d'un passé qu'elle n'assumait que par des souvenirs toujours vivaces. Il faut dire que Shérazade de Leïla Sebbar n'est pas une odalisque moderne, ni une princesse des *Mille et Une Nuits.* Elle est une algérienne, d'une banlieue française qui part à la découverte de son passé et de son Histoire de métisse. Dans cette seconde partie, la réactualisons de la Sultane des *Nuits* par Leïla Sebbar dans *Les Carnets de Shérazade*, nous examinerons l'ensemble des éléments révélateurs de cette nouvelle réactualisation et ceci en rapport étroit avec la première réactualisation.

Chapitre I *:*
Les Carnets de Shérazade Paratexte et présentation de l'œuvre

I. La première de couverture, un paratexte révélateur :

La première page de couverture se lit à travers ses deux segments : un titre et une image.

1. *Les Carnets de Shérazade*, approche titrologique :

Les Carnets de Shérazade est un titre qui non seulement remplit ses quatre fonctions que nous avons déjà signalés dans le premier chapitre de la première partie, mais attire aussi le lecteur du premier volet de la trilogie. En effet, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* a laissé le lecteur sur sa faim. Une jeune fille seule, au destin improbable veut rejoindre son pays d'origine. Elle est seule à Orléans et vient de perdre son compagnon de route. Elle a changé de look et les policiers la croient morte avec lui. Ce titre se compose de deux parties :

1.1. Shérazade, la fugueuse rebelle :

Comme nous l'avons déjà démontré dans l'analyse du premier volet de la trilogie, Shérazade renvoie à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés. Et sa lisibilité dépend en grande partie de la connaissance du lecteur de cette culture. Ainsi diffèrent les réactions des interlocuteurs de la jeune fille en sachant son nom. Cependant, c'est un prénom qui ne laisse personne indifférent même ceux qui n'ont aucune idée de sa charge sémantique :

- Shérazade, répéta la jeune fille. Et devant l'air interloqué du routier,-appelez-moi Camille, si vous voulez.
- C'est Camille, ou Shé…
- Shérazade. Camille, c'est un faux nom. Mais i vous préférez… je m'appelle Shérazade.
- Moi, dit l'homme, c'est Gilles. C'est plus facile… Et vous ?
- Shé-ra-za-de, dit-elle en criant presque. »[278]

Toutefois, Shéhérazade est une figure mythique universelle. Elle finit toujours par surgir. Et même Gilles le routier en a entendu parler :

[278] *Les Carnets*, p. 29.

> « Ce prénom bizarre, il ne connaissait pas de fille qui s'appelait comme ça; il avait vaguement entendu parler un prénom semblable compliqué à propos de contes très anciens, mais d'où, de quel pays, de quelle langue? Il ne se souvenait pas. La fille parlait le français aussi bien que lui, elle était peut-être française après tout, il existait des français qui n'ont pas forcément l'air de Français. »[279]

Shérazade reste un prénom insolite qui nécessite une explication, à chacune de ses apparitions. Il est ne laisse personne indifférent ; il suscite la curiosité et l'admiration :

> « Elle a un nom pas possible, tu ne croiras pas qu'une fille de dix-sept ans s'appelle comme ça, aujourd'hui en France… ça me bouleverse chaque fois que j'y pense et je pense à elle tout le temps… Elle s'appelle Shérazade. »[280]

Toutefois, la question du nom, que nous avons largement développé en première partie, est dépassée par le personnage et son nouveau rôle. En effet, Shérazade a détruit, en même temps que le stéréotype lié à son image, tout lien avec la reine conteuse. La jeune fille se voit dotée d'une mission, celle de trouver sa terre, et la fugue n'était qu'un premier pas à franchir. C'est ce qu'elle confie à Gilles :

> « Et tu crois que pour moi tout est facile? Tu crois que si on part à dix-sept ans, si on coupe tout alors qu'on aime son père, sa mère, ses frères, ses sœurs, tu crois qu'on pleure pas, tu crois qu'il faut pas se battre, tu crois qu'on a pas envie de rester couché…peut-être pour toujours ou simplement de plus se lever le matin, tu crois que si on vit comme moi depuis des mois et des mois on risque pas le tapin, la drogue, la prison, l'asile. Qu'est-ce que tu crois? »[281]

Alors peut-on appliquer à Shérazade la notion de "héros"? Pour cela nous allons d'abord définir le "héros" ?

1.1.1. Shérazade, personnage héros :

[279] Les Carnets, p. 47.
[280] Ibid., p. 42.
[281] Ibid., p. 72.

Tel qu'il est défini dans le dictionnaire de la langue française, Le Littré : Héros est un :

> « Nom donné dans Homère aux hommes d'un courage et d'un mérite supérieurs, favoris, particuliers des dieux, et dans Hésiode à ceux qu'on disait fils de dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel. Fig. ceux qui se distinguent par une valeur extraordinaire ou des succès éclatants à la guerre. Tout homme qui se distingue par la force du caractère, la grandeur d'âme, une haute vertu. Terme de littérature. Personnage principal d'un poème, d'un roman, d'une pièce de théâtre. Le héros d'une chose, celui qui y brille d'une manière excellente en bien ou en mal… Le héros du jour, l'homme qui, en un certain moment, attire sur soi toute l'attention du public. »[282]

Shérazade n'est pas le fruit d'une union entre dieux et humain, c'est le personnage principal d'un roman, elle se distingue par sa force de caractère, sa grandeur d'âme ; en effet, elle vient en aide à tous les gens qu'elle croise lors de son voyage. Elle brille d'une manière excellente et devient l'objet de toutes les convoitises. Elle attire sur elle toute l'attention. Le "héros" se distingue aussi par sa fin, puisque contrairement aux autres humains, la mort ne l'effraie pas. Ainsi Shérazade s'embarque avec Pierrot dans son projet fou. Sa mort renferme en réalité une symbolique particulière puisque le héros ne meurt jamais car son trépas n'est rien d'autre que le repos du guerrier. En effet, Shérazade que tout le monde croyait morte est retrouvée dans un camion à Marseille :

> « L'analyse des épopées ou des fragments épiques que nous possédons conduit à discerner sous les variations un thème fondamental : la manifestation de plus en plus éclatante du héros par des naissances successives, jusqu'à sa naissance immortelle. La séquence est rythmée par l'alternance naissance-mort-renaissance. »[283]

Gilles trouve la jeune fille endormie dans son camion, le visage baigné par les rayons du soleil. Il s'agit d'une renaissance symbolique après une première naissance dans un milieu en difficulté. Shérazade est née dans une

[282] Sellier(Ph), *Dictionnaire de la langue française de Littré*, cité in *Le Mythe du Héros*, Paris, Bordas, 1970, p. 13.
[283] Ibid., p. 15.

cité HLM, d'une famille émigrée de sept enfants. Un destin qui la destinait à un avenir sous une double domination : du genre et de la différence.

1.1.2. Shérazade et l'héroïsme féminin :

Bien que le héros soit presque toujours une figure masculine, puisque l'homme a la force physique et n'est pas entravé par certains aspects de la condition féminine. Il arrive que la geste héroïque soit accomplie par une femme. Shérazade est une héroïne des temps modernes. Le dernier lieu qu'elle a visité avec Pierrot est la statue de Jeanne D'arc; signe du rôle que va jouer la jeune fille :

> « Il est un cas où la réalité a dépassé la fiction, c'est l'histoire de Jeanne d'Arc. Avec une déconcertante exactitude, les faits ont réalisé ce que l'imagination n'avait pu concevoir : la geste héroïque la plus pure qu'une femme ait vécue. Née d'une famille obscure, gardeuse de bêtes (comme David), Jeanne est choisie par Dieu. Apres la vie cachée commence la vie publique ; elle est "reconnue" par le roi à un signe demeuré secret. Ses victoires constituent son épiphanie héroïque. Elle est vierge. Elle est rayonnante. Un jour, elle est trahie (ainsi périssent bien des héros : Héraclès, Roland). Mais son bucher, comme celui d'Héraclès, est le lieu de son apothéose. »[284]

Certes Shérazade n'est pas une Jeanne d'Arc, cependant, elle partage sa naissance modeste, son jeune âge (17ans), son courage, son rayonnement. Et bien qu'elle ne meurt pas au bucher, l'incendie de la voiture de Pierrot constitue l'apothéose de son aventure qui donnera naissance à la nouvelle Shérazade. Shérazade est une héroïne qui possède toutes les qualités d'une femme libre, capable d'accomplir ses projets et d'atteindre ses rêves :

> « Il arrive que la geste héroïque soit accomplie par une femme. Evidemment l'imagination doit alors modeler un certain type féminin : souvent il s'agit d'une vierge insaisissable, d'une fille svelte, aigue-tout le contraire de l'opulence,

[284] Sellier(Ph), *Le Mythe du Héros*, Op.cit., p. 23.

de la lourdeur ou des merveilleuses courbes qui enivrent le héros. »[285]

Ainsi Shérazade, "exposée "dès sa fugue à Paris, fut reçue au squat par une bande de marginaux puis accueillie par un amoureux. Insaisissable, elle cassa le matériel du photographe, qui avait tenté de prendre d'elle des photos de charme. Elle participa à des soirées privées sans terminer la nuit dans le lit d'un inconnu, elle eut une relation avec Julien, mais le quitta dès qu'elle sentit le besoin de partir. Le récit de Shérazade projette quelques lumières sur les difficultés de l'héroïsme féminin. Elle devait se couper les cheveux, pour qu'elle ne soit pas gênée en conduisant la moto de Krim. D'autre part, sa condition lui joua plus d'un tour en faisant d'elle l'objet de toutes les convoitises. Elle était amenée à participer à un hold up avec ses amis du squat, mais ne prit du butin que le cadeau qu'on lui offrit.

1.1.3. Shérazade et la quête du héros :

Partie de chez elle, Shérazade entreprend son errance dans la grande ville, une aventure qui la conduira aux lieux les plus improbables, où elle sera confrontée à toutes sortes d'épreuves. Un voyage qui finira près de l'incendie où on la croit morte. Ainsi, le départ qui devait se terminer par un retour est un nouveau départ pour une nouvelle errance. Ce voyage à la forme renouvelée et aux aspects missionnaires se déroule en quatre étapes : le départ, l'initiation, l'apothéose, nouveau départ :

« Le départ : il débute avec la fugue de la jeune fille. Elle quitte, sa famille, sa cité, sa communauté. Elle met fin à un mode de vie régit par la mémoire, la tradition et la religion. Pour entreprendre ce voyage, la protagoniste prend conscience de l'intérêt du savoir, elle lisait tous les livres de la littérature maghrébine que la bibliothécaire mettait à sa disposition. Ainsi, elle devient une" traversière» ; terme que Leila Sebbar explique comme suit : traversière, ça veut dire : elle va de l'un à l'autre et elle est entre deux espaces étrangers l'un à l'autre. Et la fugue –par exemple pour Shérazade, pour le Chinois vert d'Afrique, pour plusieurs personnages comme ça, c'est cet espace de conquête entre la maison maternelle et la maison France(…)Donc, c'est l'espace de ce

[285] Ibid., p. 22.

> carrefour, de ce croisement…de tout ce qui se passe là. »[286]

Par sa fugue, la jeune fille renonce à l'effacement, elle entame un mouvement de révolte pour donner place à une parole forte et libérée :

> « L'initiation : dès que la fugueuse pénètre ce nouveau monde, elle est confrontée à des obstacles et des épreuves qu'elle doit surmonter. Là commence une lutte de survie où elle est aidée par des personnages accompagnateurs. D'abord, les habitants du squat avec qui elle partage le métissage ethnique et idéologique. Ses collègues du travail avec qui elle partage les misères du travail, mais aussi les aventures nocturnes dans la grande ville. Enfin Julien, son amoureux avec qui elle partage la mémoire collective, l'amour de l'art et la découverte des odalisques.
> **L'apothéose :** les épreuves surmontées ont transformé la jeune femme. Elle n'est plus une forme vide qui reproduit les spécificités de la Sultane. Le premier volet de la trilogie lui attribue plus d'épaisseur à travers la déconstruction du stéréotype. Nous assistons à un effort de créativité. Une réactualisation du personnage dont l'ancrage est le monde moderne. Shérazade revêt une forme physique particulière évoquée à plusieurs reprises. En effet, ses yeux verts déterminent le caractère pluriethnique de son pays d'origine. La couleur verte est aussi un clin d'œil à sa culture d'origine ; si nous prenons en considération la signification symbolique de cette couleur pour le pays d'origine : " Le vert disaient les femmes entre elles, c'est la couleur de l'Algérie"[287]. De plus c'est la couleur de l'Islam
> Le drapeau de l'Islam est vert ; cette couleur constitue pour le musulman l'emblème du salut, et le symbole de toutes les plus hautes richesses, matérielles et spirituelles(…) Dans l'Islam, le vert est encore la couleur de la connaissance, comme celle du prophète. »[288]

Cependant, cette couleur est aussi importante pour la religion chrétienne, elle est la couleur de la raison" Le vert est la couleur de l'équilibre et du milieu"[289]"La couleur de l'espoir et des élus (…) le vert est symbole du

[286] Sebbar(L), *Je les appelle "Traversières"*. In : Arabies, Janvier 199, n°145, contre champ, p. 35.
[287] Shérazade 17ans, p. 176.
[288] Jean Chevalier. (S. de la dir. De), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 796.
[289] Ibid., p. 796.

Paradis et du Saint-Esprit "[290]. Shérazade qui apparait dans le texte comme porteuse de signes positifs liés aux deux cultures. A travers son prénom amputé de la syllabe "hé" qui renvoie à la Sultane des Nuits, elle s'est affranchie de l'héritage de son ancêtre pour se choisir d'autres noms liés à des héroïnes des temps modernes. Des prénoms qui lui correspondent :

> « Il lui avait écrit une longue lettre qu'il avait déposée en évidence sur sa couverture rouge, mais chaque matin en jetant un coup d'œil par la porte entrouverte, il apercevait l'enveloppe au nom de Shérazade. Il en avait écrit plusieurs, une par jour, avec un nom différent chaque fois: Rosa, Kahina, Olympia, Suzanna, Leila, Roxelane, mélangeant ainsi, à l'insu de Shérazade qui ne connaissait aucune de ces femmes célèbres, révolutionnaires, prophétesse et chef de guerre, odalisque, brigadiste italienne, poétesse arabe, sultane turque… »[291]

Shérazade s'est réinventée à travers une déconstruction de tous les éléments constitutifs du stéréotype :

> « **Nouveau départ** : la fugue a permis à la jeune fille de forger sa personnalité. Consciente de sa double culture, elle part à la découverte de son pays d'origine. Face à une double référence culturelle, elle choisit de retrouver ses repère dans un ailleurs lié à des parents qu'elle a quitté à la découverte de son monde.
> Pour son premier départ, la jeune fille avait pris ce que ses parents avaient de plus précieux : les bijoux de sa mère :
> Ma mère cachait ses bijoux dans un double-fond, je le savais, ceux qu'elle a rapportés d'Algérie, d'autres que mon père lui a achetés ici. Les Arabes aiment l'or, les femmes aiment les bijoux. Quand je suis partie j'ai pris les bijoux de ma mère, si j'avais besoin d'argent. Je les ai encore, je les garde, je les mets pas, je les vends pas, peut-être un jour… »[292]

Le burnous de son père :

> « Shérazade avait emporté le burnous en laine blanche et épaisse envoyé d'Algérie par une cousine pour l'ainé des fils qui ne le mettrait jamais. »[293]

[290] Ibid., p. 796.
[291] Shérazade 17 ans, p. 48.
[292] Ibid., p. 92.
[293] Ibid., p. 120.

Pour ce nouveau départ, Shérazade emporta ses carnets, mais laissa les bijoux de sa mère et le burnous à Julien qui devait les garder pour elle. La fugue devient le début d'un autre voyage ; celui du retour vers le lieu des souvenirs d'enfance.

1.2. Les carnets ou l'écriture de soi :

Carnets précédé d'un article défini "les" réfère à un "déjà-lu» et signale l'importance du travail sur l'écriture. Ce segment de phrase apparemment anodin est d'une importance capitale parce qu'il réfère à toute une écriture de soi qui passerait par le récit de vie porté sur un journal intime. Le journal intime est un mot qui n'apparait qu'en 1882 dans l'édition Scherer. Le premier cas typique est celui de Benjamin Constant. Il s'agit d'une écriture autobiographique ; une forme de littérarisation de existence de son auteur qui vise à dénoncer une injustice, à rétablir une vérité, à "justifier sa vie". C'est une manière de transcender son expérience par le discours et de faire de son quotidien un récit. Cette forme d'écriture libre et fragmentaire est écrite au fil des jours, servant de mémoire et renforçant l'attention sur un moment donné du vécu :

> « On voit une fille paumée dans des docks sinistres entre la Loire et l'Atlantique, au bout de la France, toute seule…peut-être au bord du suicide ou presque et quelques heures plus tard, elle conduit un tracteur sur un chemin de village en chantant à tue-tête… »[294]

Il s'agit d'une écriture pour soi pour fixer des impressions fugitives, de recueillir des souvenirs, pour se chercher et se construire :

> « Il ne voit pas de date dans le carnet. Elle écrit n'importe comment, n'importe où, n'importe quoi aussi c'est sûr. Ce n'est même pas un journal. On écrit le jour précis, l'année, l'heure exacte ; il a remarqué qu'elle ne porte pas de montre, elle travaille pas, elle fait rien ; alors bien sûr quand on se promène, l'heure,… Gilles feuillette le carnet sans le lire. »[295]

Riche d'une expérience qu'elle garde jalousement dans ses carnets. La jeune fille les protège jalousement :

> « Gilles ouvre le carnet.

[294] *Les Carnets*, p. 104.
[295] *Ibid.*, p. 90.

A la première page il lit : *Les Carnets de Shérazade*, il tourne la page. Il a à peine le temps de lire –depuis sept jours…la fille s'est levée d'un bond et lui arrache le carnet des mains.
Elle hurle, à genoux sur le siège, le carnet serré contre sa chemise kaki sale. Elle le traite de voleur, de voyeur…
- Pourquoi pas violeur ? dit Gilles
- Oui, justement, violeur, j'allais le dire. C'est pareil… »[296]

Shérazade adopte de multiples stratégies pour protéger ses écrits :

« C'est écrit dans tous les sens. Si on lit, on comprend. Elle n'utilise pas un code strict qui rendrait le carnet illisible. Parfois Gilles s'arrête, regarde des signes bizarres sur une ou deux lignes. Il ne cherche pas à déchiffrer. Il saute des pages… »[297]

Les carnets de Shérazade ont fait leur apparition dans le premier volet. Shérazade les prit avec elle lors de sa fugue" Shérazade avait emporté ses carnets secrets"[298]; censés contenir les secrets de l'adolescente, ses projets et son itinéraire. Elle les garda chez Julien et refusa qu'il les lise. Elle s'en sert plus tard pour détourner l'attention de Gilles :

« Elle se dit que c'était foutu, qu'il se moquerait d'elle et de ses histoires, qu'elle aurait dû trouver autre chose, pleurer, se plaindre, lui faire pitié…Mais non, elle avait dit qu'elle lui raconterait des histoires, comme ça, sans réfléchir. »[299]

Les carnets de Shérazade, comme les récits de la Sultane, devaient la sauver lors de son voyage dans le camion de cet étranger. Néanmoins lors du voyage, comme lors des Nuits, la relation a changé et les carnets ont perdu leu rôle salvateur :

« Après un silence, Gilles reprit :
- Alors tu veux plus raconter d'histoires ? Tes violeurs, tu les as perdus pour toujours ?
- Oui, dit Shérazade. »[300]

[296] *Ibid.,* p. 18.
[297] *Les Carnets,* p. 90.
[298] Shérazade 17 ans, p. 123.
[299] Les Carnets, p. 20.
[300] Ibid., p. 226.

Dans sa démarche d'une restauration d'une mémoire individuelle par la tenue d'un journal intime et d'une mémoire collective par les références historique, la jeune fille préfère adopter plusieurs formes d'écritures : roman, poésie, etc.

> « Il avait retenu le titre : Le Roman de Rimbaud d'Afrique(…) ce titre prétentieux. Gilles se répétait le titre des carnets de Shérazade. A la fin, il le trouva beau. Il se dit qu'il avait perdu une poétesse, une conteuse… »[301]

Ses textes, elle les compose non seulement en fonction de ce qu'elle voit mais également de ce qui a été vu puis rapporté soit par un ou plusieurs témoins : ses amis du squat, Julien, des anonymes rencontrés pendant son errance, etc., soit à travers ses nombreuses lectures : Rimbaud, Fromentin, etc., il s'agit d'une écriture du Moi dans l'histoire à savoir une insertion de personnage individualisé, doublée d'une insertion de l'histoire dans le parcours ou la destinée individuelle.
Il s'agit pour la jeune fille de signifier, par une affirmation de soi qui s'opère dans ses carnets, et de revendiquer sa place et sa part dans un processus historique, social ou culturel dans lequel elle a pleinement conscience de pouvoir s'inscrire en tant que Beure, en tant que membre d'un groupe socioculturel déterminé, et surtout en tant que femme à la double culture.

2. Image de couverture : l'odalisque à la culotte rouge :

Il s'agit de l'odalisque à la culotte rouge, une peinture d'Henri Matisse (dont nous avons parlé en Ière partie). Elle se situe durant sa période niçoise après la guerre de 1914. Matisse y montre une prédilection pour les femmes dans un intérieur. Cette odalisque révèle à quel point l'Orient le fascinait, il mêle les accessoires propres à l'orientalisme romantique et ses souvenirs du Maroc. Panneau à décor d'azulejos, tissu à rayures, coussin fleuri, vêtement brodé. Ce n'est pas pour autant l'exactitude conventionnelle du corps ou du décor qui intéresse le peintre, mais l'orchestration des couleurs. Le rouge lumineux étalé sur le sol, le mur et le costume avec en contre-point des harmonies froides de bleu et de blanc, donnant à cette œuvre un caractère intime et chaleureux.

[301] Ibid., pp. 87/88.

Cette image représente les gouts de l'école orientaliste dans le traitement des corps féminins : jeunes filles potelés, regards malicieux, poses alanguies représentent ici les séduisantes odalisques sensuelles, belles un peu sauvages, mais libres de disposer de leurs charmes, des femmes qui font rêver les voyageurs et les artistes. En bref, cette peinture orientaliste semble davantage s'inspirer d'un Orient de rêve que beaucoup puisent dans la lecture des *Mille et une Nuits*, plutôt que dans l'Orient lui-même. Cependant, il est certain que si les *Nuits* ont été une source d'inspiration indirecte pour les peintres orientalistes, elles n'ont pas donné lieu à une traduction picturale réelle. Le cas est différent pour Matisse qui exécute en 1950 une œuvre découpée qu'il nomme les *Mille et Une Nuits* et qui évoque pour lui à la fois l'enchantement aérien et le confinement qui l'emprisonne dans sa chambre. Il s'agit pour le peintre comme pour Shéhérazade de déjouer la menace nocturne[302].Il faut noter que le peintre avait collaboré aussi avec Marc Chagall en 1931-1932 pour l'illustration des *Poésies* de Mallarmé. D'où son intérêt pour l'orientalisme. Bien que ces peintures aient contribué à l'élaboration et au maintien du Stéréotype de la femme arabe, comme nous l'avons démontré dans la première partie de cette thèse, Shéhérazade a besoin de toutes ses reprises pour rester en vie. Toutes ces odalisques ont une part de la sultane des *Nuits*, et il n'est pas étonnant que le lecteur des *Carnets* identifie Shérazade à *l'Odalisque à la culotte rouge*. Dans Shérazade 17ans, la découverte de l'altérité et de la mémoire culturelle s'opère à travers le regard occidental sur le monde oriental. La jeune fille, dont les origines sont berbères, essaie de se raconter l'Histoire de son pays par les odalisques de l'époque orientaliste. Elle prend conscience de sa différence en se voyant dans le visage de ces femmes. En effet, cette prise de conscience entraine chez elle un attachement profond pour cette culture qu'elle a toujours connue sous ses traits de femme orientale. Par conséquent, elle se trouve face à son passé, ses origines et sa culture originelle.

L'image de la femme orientale est perçue, dans le roman, par les yeux des orientalistes et les nostalgiques de l'époque où ce monde leur appartenait ; c'est le cas de Julien. La manière dont il contemple les odalisques, la manière dont il savoure tous les détails de leur aspect physique et vestimentaire constituent des moments clés de la narration. Une passion à l'origine de son coup de foudre pour Shérazade. Il affectionne tout ce qu'elle

[302] Sironval(M), *Album Mille et Une Nuits*, Op.cit., p. 231.

fait, ses retours, ses départs, la façon dont elle noue son foulard rouge, ses boucles d'oreilles, sa passion pour les odalisques et la littérature maghrébine, ses silences et sa curiosité.

II. La quatrième de couverture, l'œuvre en paratexte :

La lecture de la quatrième de couverture se fait à travers le repérage de ses fonctions, que nous avons définies en première partie : informative et séductrice.

1. La quatrième de couverture en ses fonctions :

1.1. La quatrième de couverture en sa fonction informative :

Les carnets de Shérazade est le deuxième volet de la trilogie, et donc informer, pour la quatrième page de couverture, est de faire le lien entre un titre et un "déjà lu" pour le lecteur. Il s'agit en outre de renseigner sur le devenir d'une Shérazade qui constitue le seul point commun entre les deux œuvres du même auteur. Enfin, apporter des renseignements sur cette nouvelle intrigue : temps, lieu, personnages, thèmes.

En effet, on y trouve Shérazade, en première position, signalant ainsi son rôle d'héroïne de ce roman : "Elle : Shérazade, fugueuse, fume des Camels"[303], son amoureux qu'elle a quitté sans aucune information sur son voyage est aussi présent : "Lui : Julien Desrosiers, orientaliste, ne fume pas"[304]. Et d'autres personnages font leur apparition dans la vie de Shérazade, selon leur importance dans le roman, nous avons :" Lui : Gilles Rivière, routier, fume des Gitanes" [305]et puis les autres :" Les autres : Omar, un Beur. Basile : un dandy tropical. Michel Salomon, un aventurier"[306].

Deux espaces se côtoient dans le roman : «

- celui de son voyage en sept jours :" pendant sept jours, d'un relais à l'autre, elle vagabonde avec

[303] *Les Carnets*, Quatrième de couverture.
[304] *Ibid*.
[305] *Ibid.*
[306] *Ibid.*

Gilles "[307]. Sur les pas des Beurs, dans leur marche pour la liberté et l'égalité des droits.

- Celui des récits de ses carnets, un temps qui correspond à son voyage à pieds dans l'Ouest de la France jusqu'à Narbonne.
  Ainsi Shérazade trace dans la France contemporaine sa géographie lyrique et amoureuse et invente une nouvelle terre à la croisée entre l'Orient et l'Occident. »[308]

Deux lieux se côtoient dans le roman : «

- Lieu du voyage avec Gilles qui commence à Marseille, puis toute la France
  A Marseille, Shérazade s'endort dans la maison bleu-gauloise d'un routier(…) elle vagabonde avec Gilles à travers la France de l'Est et du Nord. Dans la cabine du poids lourd. »[309]
  « Lieu du déroulement de ses récits :" Elle lui parle de son voyage à pieds dans l'Ouest de la France jusqu'à Narbonne. »[310]

Ainsi, le roman se lit, entre un présent et un passé ; une structure à double voies :

- Un présent qui s'écrit au quotidien du couple : « Dans la cabine du poids lourd, ils écoutent la radio, ils parlent, se disputent, se séparent, se retrouvent"[311]
- Un passé qu'elle a écrit sur ses carnets et qu'elle lui raconte :" Shérazade écrit dans ses carnets, et raconte à Gilles des histoires sordides, cocasses et merveilleuses. »[312]

1.2. La quatrième de couverture en sa fonction séductrice :

La structure du récit qui se dévoile dans ce résumé suscite la curiosité du lecteur, provoque des questions, laisse présager un conflit et annoncer une thématique. Ainsi, elle suscite la curiosité du lecteur en employant les procédés destinés à accrocher un lecteur déjà conquis par une première aventure de la jeune fille.

[307] *Ibid*.
[308] *Ibid.*
[309] *L Ibid.*
[310] *Les Carnets*, Quatrième de couverture.
[311] *Ibid*.
[312] *Ibid*.

1. L'œuvre dans la quatrième de couverture :

1.1. Le récit à double voies :

Le voyage de Shérazade avec le camionneur. Elle entretient avec lui une relation d'un couple ordinaire : ils parlent, se disputent, se quittent, se retrouvent et écoutent de la musique ensemble. Toutefois, elle lui raconte des histoires de son passé sans lui. Le rapprochement est vite fait avec un autre texte où Shéhérazade raconte des récits cocasses et merveilleux pour échapper à la mort.

1.2. Les questions en suspens :

Quel genre de relation unit Shérazade au camionneur ? Qu'en est-il de son amour pour Julien ? Pourquoi raconte-t-elle des histoires à Gilles ? Pourquoi a-t-elle renoncé à sa terre d'origine ? Pourquoi a-t-elle choisi cet itinéraire sachant qu'il s'agit du chemin pris pour la marche des beurs ? Que fait-elle dans ce camion ? Et où va-t-elle ?

1.3. Les thèmes annoncés :

Plusieurs thèmes se profilent : voyage et errance en compagnie d'un étranger, les dangers liés à l'inconnu, les récits qui empêchent le viol, les Mille et une Nuits des temps modernes :

> « Ainsi Shérazade trace dans la France contemporaine, sa géographie lyrique et amoureuse, et invente une nouvelle terre à la croisée entre l'Orient et de l'Occident. »[313]

L'orient est présent avec le prénom Shérazade, Julien l'orientaliste mais aussi à travers la structure du récit. La quête de liberté est un thème majeur qui se dévoile dans le parcours de la jeune Beure. Shérazade se trouve partagée entre un "ici" hostile et un ailleurs mythifié : une société qui n'est pas celle où ses parents ont grandi, et où ils se sentent étrangers, mais dans laquelle elle vit et une autre société qui bien que très lointaine et inaccessible, elle la porte dans son corps (ses traits de femme orientale), dans ses souvenirs, dans sa culture.

[313] *Les Carnets*, Quatrième de couverture.

1.4. Le pacte de lecture :

Il s'agit d'un texte fragmenté qui se donne à lire à travers le récit réel de Shérazade avec Gilles le routier et les récits qu'elle lui raconte et où elle figure comme personnage principal. Des personnages aussi différents que leurs quêtes : Julien l'amoureux à la recherche de sa belle orientale. Shérazade, la rebelle à la recherche de liberté et Gilles le routier à la recherche du repos.

Conclusion :

Shérazade, personnage hyponyme de cette œuvre, associée aux *Carnets* oriente la lecture vers l'héritage ancestral de la jeune fille. La structure narrative à double voies rappelle celle des Mille et Une Nuits. En effet, ce paratexte laisse entrevoir les deux histoires qui se tissent, la première est celle vécue par Shérazade en compagnie de Gilles le camionneur. Elle raconte l'errance de Shérazade sur la trace des Beurs dans leur marche pour l'égalité des droits. La deuxième est celle contenue dans ses carnets et qu'elle raconte à son compagnon pour le distraire. Dans les Carnets de Shérazade, le personnage est associé à l'odalisque de Matisse. Ainsi, la jeune fille qui s'était affranchie de cette ressemblance en changeant de "look", se retrouve rattrapée par l'histoire de son pays racontée par les odalisques de l'époque orientaliste. En effet, sa rencontre avec les odalisques est un moment crucial de la narration. Il constitue une prise de conscience de sa différence, mais aussi un prétexte pour revenir à l'image comme enjeu majeur dans les rapports colonisateur/colonisé. Une domination qui passe en premier lieu par l'image de l'Autre.

La présence de l'odalisque et la référence aux contes de la Sultane renvoient le lecteur dans cet univers orientaliste. Il nous importe à présent d'approcher le texte sous l'aspect du rapprochement et de la réconciliation entre les deux cultures de la protagoniste. Le deuxième chapitre portera essentiellement sur les signes de cette double culture de l'héroïne.

Chapitre II :
Présentation de l'œuvre et péritexte

Introduction :

Après avoir étudié le paratext couverture et quatrième de couverture. Ayant reçu une pr ous cherchons un réconfort dans nos hypothèses à traver ıan, la fin du roman et les titres des chapitres. Un travail de recherche motivé par des questions laissées en suspens et une curiosité attisée par l'association de la jeune fugueuse du premier volet, *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* aux récits salvateurs et à l'odalisque de Matisse. L'écriture de Leïla Sebbar présente un choix discursif qui révèle la réalité d'une nouvelle génération d'émigrés en France. Une écriture à la structure éclatée qui exprime la complexité des relations au sein d'une société française marquée par le métissage, l'exil et l'exclusion. Le roman présente donc, une structure complexe due à la complexité de la fonction narratrice. Nous appellerons fonction narratrice la fonction organisatrice de la narration. Comme toute fonction, celle-ci est complexe et ne saurait se réduire à la question du narrateur qui en est l'aspect le plus évident à étudier. Toutefois, les titres des chapitres orientent la lecture vers une chronologie déclarée : le voyage en sept jours. Seulement l'association du voyage avec ce chiffre symbolique laisse entrevoir un temps mythique pour cette errance de la nouvelle Shérazade.

I. Incipit et excipit, le texte en ses limites :

L'observation de l'incipit et de l'excipit nous permet de remarquer la diversité de l'organisation du texte. L'aspect le plus évident de cette diversité est le découpage du texte en unité narratives variées : l'incipit composé de deux phrases est coupé du texte. L'Excipit est le dernier chapitre du roman. Et en composant le début du roman (l'incipit) et sa fin (la clausule), nous pouvons évaluer ce qui s'est modifié, le chemin parcouru par les personnages du texte.

1. L'incipit :

C'est la première partie du roman, composée de deux phrases : *« Il la regarde et la trouva belle, jeune, intrépide. Elle le regarda et le trouva jeune, pas vraiment, beau pas vraiment… »*[314]

[314] *Les Carnets*, p. 7.

Le texte est donc inscrit dans un genre particulier qui trace un horizon d'attente sur le fond duquel s'établit la communication avec le lecteur. Informer serait donc pour l'incipit, répondre aux trois questions que se pose tout lecteur lorsqu'il aborde une histoire : Qui ? Où ? Quand ?
Une première réponse apportée par le titre et la quatrième de couverture : Elle : Shérazade. Lui : Julien. Lui : Gilles[315]. Un segment narratif qui apporte plus de suspens, sachant qu'il peut s'agir de l'un ou l'autre des deux personnages masculins. Les personnages apparaissent dans ce passage sans nom propre. Mais cette ambigüité est vite relevée grâce au rôle de chacun d'eux dans la narration. Il s'agit de Gilles qui la découvre en train de dormir dans son camion : *"Gilles se tenait debout, à l'intérieur de la portière qu'il venait d'ouvrir. Il répéta –Merde alors ! Moins fort et se remit à siffler, doucement cette fois".*[316]
Toutefois, l'accent est encore une fois mis sur le personnage central : Shérazade et pose la question du héros et son apport à l'intrigue. Une question qui peut être abordée dans les termes du développement narratif ?

1.1. Statut sémiologique du personnage :

Parmi les éléments constitutifs de la narration, deux éléments que nous désignons comme les coordonnées de la narration et qui sont le temps et l'espace ; les personnages, quant à eux, ont un statut sémiotique plus complexe, car ils se manifestent dans la narration sous divers aspects.

1.1.1. Le nom :

Les deux personnages masculins, bien que porteurs de patronymes : Desrosiers et Ravières, sont toujours appelés par leur prénom. Or, on sait que le patronyme est un signe d'appartenance à une famille. Le prénom est ici le signe d'une appartenance plus large, il nous met dans la distinction : oriental/occidental. Shérazade, l'orientale, est en relation avec deux occidentaux.

Ainsi, la thématique du métissage et des rapports Orient/Occident est ici soulevée à travers les relations que la jeune fille entretient avec ces deux hommes : amour et amitié. Sachant que le métissage est l'un des thèmes constant de Leïla Sebbar.

[315] *Les Carnets*, quatrième de couverture.
[316] *Les Carnets*, p. 12.

1.1.2. La représentation

L'ouverture du roman se fait par la scène d'admiration que Shérazade suscite autour d'elle : jeune, belle et intrépide. Elle est réconfortée dans son rôle d'héroïne par un autre personnage qui reste avec elle jusqu'à la fin. Un compagnon de route, mais pas seulement.

1.2. Gilles et le compagnonnage héroïque :

Dans sa quête et son errance, Shérazade n'est pas solitaire. Elle est accompagnée de Gilles, qui lui offre un soutien et un refuge à chaque épreuve :

> « C'est le fameux thème du "double» : Gilgamesh et Enkidou, Achille et Patrocle, Roland et Olivier, Tète d'Or et Cébès, Jean Christophe et Olivier, etc. De même, dans le roman policier, ou le western, le héros est fréquemment assisté d'un ami fidèle : Sherlock Holmes n'est pas seul. » [317]

Cette amitié virile confère un nouvel attrait à Shérazade, lui permet de parler de ses projets et d'accomplir son voyage : il est impossible d'imaginer la jeune adolescente dans tous ces endroits, sans courir de risques. Grâce à Gilles, son voyage est devenu possible. Mais surtout, ce couple errant de par la France est bien plus attachant qu'une Shérazade solitaire ; il permet d'avoir une vision double sur les évènements et associe à la marche de la jeune fille, un autre regard différent celui de l'homme, français, habitué à ce trajet qu'il effectue pour son travail plusieurs fois durant l'année.

1.3. Gilles et Shérazade, fonctions et représentation :

1.3.1. La représentation :

Les traits représentatifs de Shérazade sont réitérés et ont acquis une sorte de fonction de reconnaissance : ainsi ses traits caractéristiques de femme orientale aux yeux verts reviennent de manière obsessionnelle.
La sélection de ces traits significatifs, leur grossissement et leur réitération constituent en somme les caractéristiques essentielles de la représentation

[317] Philippe Sellier, *Le Mythe du Héros*, Op. Cit, p. 23.

du personnage dans les trois romans analysés. Cela implique corrélativement que le personnage se définit et se caractérise fondamentalement à travers ce qu'il dit, ce qu'il fait et surtout ce qu'il représente.

Ainsi l'absence du portrait pour Gilles (ou le peu de renseignements le concernant) l'inscrit, à travers son seul nom, dans un groupe : il s'agit d'un homme français marqué par une identification à une nation ; une identification à la figure occidentale a cette vertu de donner une vision multiple et nuancée de cette figure, plus ou moins archétypique. Ce travail de regroupement des personnages (oriental/ occidental) est fort important, il permet de simplifier la multiplicité des personnages, leur foisonnement, et aussi de voir l'organisation de l'ensemble. Mais il est certain que les romans analysés ne permettent pas de parvenir à une schématisation aussi simple.

Cette identification totale à l'une ou l'autre des deux cultures est mise à l'épreuve par une écriture du métissage qui passerait par une intertextualité explicite avec *les Mille et une Nuits* et ceci à travers le personnage féminin : Shérazade et les contes salvateurs qui se transforment en carnets de route dans un paratexte révélateur de cette intertextualité. Ainsi, tel que nous l'avons démontré dans la première partie de cette thèse. C'est ainsi que le texte s'adapte à son contexte :

> « Les textes sont écrits pour une lecture en tel et tel lieu, culturel, sociologique, géographique. Ils sont également reçus, lus, interprétés dans une diversité de lieux et d'espace tout aussi grande, et parfois imprévus. Ils entrent, enfin, dans un contexte où ils ne sont pas le seul discours proposé au public : ils ne sont en fait qu'un élément dans un concert plus vaste où chaque voix répond à l'autre et l'informe. On ne peut donc pas s'interroger sur une parole littéraire sans décrire les conditions dans lesquelles elle acquiert une signification. »[318]

Ainsi, les personnages seraient la représentation de ce métissage. En effet, elle lui apprend à la connaître, à connaître son histoire et à découvrir cette autre facette de la France :

[318] Bonn(Ch), *Problématiques spatiales du roman algérien*, E. N. L., 1986, p. 61.

« Il ne savait rien d'elle. Ce prénom bizarre, il ne connaissait pas de fille qui s'appelait comme ça ; il avait vaguement entendu un prénom semblable compliqué à propos de contes très anciens, mais d'où, de quel pays, de quelle langue ? Il ne se souvenait pas. La fille parlait français aussi bien que lui, elle était peut-être française après tout, il existait des français qui n'ont pas forcément l'air de français. »[319]

Leur complicité devient le prétexte de faire connaître les deux cultures, tout en admettant le "vivre ensemble" : Il lui offre un sandwich-rillettes :

« Il lui tendit le sandwich-rillettes en disant que c'était des rillettes en disant que c'était des rillettes de chez lui. Sa mère tuait le cochon et lui gardait toujours des pâtés, des rillettes, du jambon. Sa mère savait tout faire, tout ce qu'il aimait. Son père s'occupait du vin. Il avait son carré de vigne. Parfois le vin était bon. Il en prenait plusieurs bouteilles pour lui, pour les copains aussi, quand c'était pas de la piquette. »[320]

Elle lui parle de ses traditions :

« Chez moi non plus, on ne jette pas le pain. C'est sacré. Si on voit une croute par terre, on la prend, on l'embrasse et on la pose à hauteur d'homme, pour les oiseaux. »[321]

Elle lui fait suivre la marche des Beurs :

« Elle ne lui dirait pas qu'elle suivait à distance l'itinéraire de la marche des Beurs qui avait lieu de Marseille à Paris par Lyon, Strasbourg, Lille. Il faudrait expliquer s'il posait des questions. Pourquoi il connaitrait ce mot bizarre qu'il n'avait peut-être jamais entendu : Beur… C'était pas son histoire ou bien il s'en foutait complètement. »[322]

Il lui parle de ses lectures et de son histoire :

« Chez moi, il n'y avait pas de livres, sauf des volumes du dictionnaire Larousse. Jules Verne était de Nantes, c'est pas loin de chez moi ; je connaissais sa vie par cœur, j'ai lu

[319] *Les Carnets*, p. 47.
[320] *Ibid., p. 47.*
[321] *Ibid., p. 49.*
[322] *Ibid*., p. 21.

tous ses livres. Vous saviez qu'il a fugué à onze ans. »[323]

Ainsi, Shérazade, Gilles et Julien sont les porteurs d'un message. Ils désignent les trois pôles de la narration. Ils apportent chacun une vision propre sur la culture de l'autre.

1.3.2. La fonction dramatique :

Les trois personnages principaux ont des fonctions différentes dans le texte. Des fonctions intimement liées à leurs représentations. En effet, Shérazade est un personnage hybride, partagé entre deux cultures : celle de son pays d'origine et celle du pays où elle reçoit son éducation. Un déchirement à l'origine de cette mobilité qui lui permet de révéler les maux nés du tiraillement entre l'envie d'appartenir à cette société occidentale et celle de garder un héritage transmis par sa famille.

La jeune fille incarne la position de toute une génération qui vit entre les deux rives de la méditerranée et n'appartenant ni à l'une ni à l'autre mais au deux tout en même temps. Elle voit à partir de sa banlieue l'autre société à laquelle elle aspire. Et un monde paradisiaque attaché aux souvenirs des vacances passées chez les grands parents dans un pays du soleil. En effet, dans un récit non linéaire, l'errance de Shérazade permet de faire un double travail :

- « rejeter le discours dominant. Réviser les idéologies en place afin de rendre compte de la réalité du "ghetto" où vivent les "Beurs". Il s'agit d'une quête de justice.
- Réécrire une histoire commune aux deux rives. Rétablir la vérité sur l'échange culturel et civilisationnel entre Orient et Occident. »

L'incipit nous met dans une atmosphère de première rencontre. Shérazade fait son entrée en scène par le biais de ses caractéristiques physiques et mentales : jeune, belle et courageuse. Le texte postule son rôle de "héros" du récit. Et comme tout héros, elle bénéficie de l'aide d'un compagnon qui sera toujours présent pour l'écouter, l'attendre et l'aider à poursuivre son voyage à la trace de la marche des Beurs.

1.3.3. La fonction phatique : fonction de pouvoir :

[323] *Ibid*., p. 40.

Le personnage de fiction, de par son statut sémiologique, est une *instance de la narration* puisqu'une de ses fonctions -et non pas la moindre- est de produire du discours. Cette faculté de produire du discours pourrait être appelée *fonction phatique du personnage* en adaptant un terme utilisé en linguistique par R. Jakobson[324]pour désigner l'une des fonctions du langage consistant à établir ou à maintenir une communication. La fonction phatique apparente le personnage à l'instance narratrice qui se définit comme productrice et organisatrice du discours narratif. De la précisément la possibilité de construire une instance double, à la fois narratrice et actantielle, qui se manifeste comme narrateur-personnage sous la première personne verbale. Or, il est clair que la production du discours représente, dans l'acte narratif, l'exercice du pouvoir. Donc, plus une fonction sera dotée de l'apanage de produire du discours, plus elle condensera en elle une impression de pouvoir. Nous distinguons deux fonctions du pouvoir : la fonction narratrice, fonction productrice et organisatrice du discours narratif (fonction totalement régissante) et la fonction actantielle, assumée par les personnages. C'est à la fois une fonction régie, puisqu'elle est produite et manipulée par l'instance narratrice, et une fonction régissante puisque productrice de discours.

L'un ou l'autre de ces caractères peuvent être accentués, provoquant des effets de sens divers, et modifiant les significations idéologiques du personnage, en dehors même de toute considération sur ce qu'il représente. Ainsi, dans *Les Carnets*, Shérazade, en s'appropriant une fonction du narrateur, prend un pouvoir auquel son prénom la destinait, retournant ainsi en sa faveur une situation d'infériorité, et acquérant du même coup un pouvoir de séduction sur son compagnon. La fonction de l'acte narratif, sous les espèces de récits de voyages, apparaît explicitement : il s'agit de garder sa place dans le camion et éviter de se faire violer. C'est-à-dire d'écarter l'angoisse de voir son voyage interrompu. Que le narrateur-personnage soit une jeune fille, seule, paumée, au physique attractif, ne rend que plus manifeste le retournement opéré par la narration qui, en faisant affleurer à la conscience, ses peurs, ses expériences, ses rencontres, ses souvenirs et sa culture, lui permet de les maîtriser et de les canaliser dans le sens de sa quête.

[324] Jakobson(R), *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, coll. Points 17, 1963, p. 217.

1.3.4. La fonction actantielle

La fonction actantielle est complexe parce qu'elle intègre de multiples séries de rapports : non seulement les rapports des personnages avec les coordonnées structurales de la narration mais aussi le temps, l'espace et les rapports des personnages avec l'instance narratrice. En résumant toutes ces remarques, nous pouvons résumer le statut sémiologique du personnage comme suit:

- La caractérisation composée du nom et de la représentation.
- Les fonctions : dramatique, phatique et actantielle.

Quant à la fonction actantielle, elle peut se représenter comme un ensemble de rapports reliant le personnage (P) au temps, à l'espace, aux autres personnages et à l'instance narratrice.

Si nous convenons d'appeler fonction actantielle la fonction dévolue à l'ensemble des personnages dans l'économie générale de la narration, on pourra dire que dans *Les Carnets* la fonction actantielle se caractérise par une considérable autonomie vis-à-vis de la fonction régissante par excellence : la fonction narratrice. Elle acquiert l'apanage d'une fonction de pouvoir, dans la mesure où elle est éminemment productrice de discours. La fonction actantielle n'est pas tournée vers la reproduction d'une réalité référentielle (personne réelle ou vraisemblable) ; elle met en au contraire en œuvre une série de rapports qui construisent une réalité symbolique éminemment généralisable. En effet, les deux protagonistes de l'incipit ont une sorte de densité que leur confère l'exercice souverain de la parole.

2. L'excipit

La jeune orientale a déjoué l'horizon d'attente du lecteur, en s'éloignant de sa quête de l'Algérie. Elle devait retrouver le village de son grand-père dans son pays d'origine. Sur les traces des premiers émigrés, elle a accompagné Pierrot qui devait l'emmener jusqu'au port de Marseille. Cependant, dans ce deuxième volet, et à travers l'analyse du paratexte et de l'incipit, nous retrouvons une nouvelle Shérazade avec une nouvelle quête et un nouveau compagnon de route. Ainsi, le lecteur est mis face à une nouvelle problématique ; celle de trouver une cohérence au parcours de la jeune fille.

1.3. Excipit *Les Carnets de Shérazade* :

L'excipit des *Carnets* conclut le roman en mettant en scène les deux personnages principaux : Shérazade et Gilles. Le voyage touche à sa fin. La jeune fille qui avait tracé son chemin sur une carte routière vient de boucler la boucle qu'elle avait commencée à tracer un lundi après-midi.

1.4. Shérazade, autre statut, autre quête :

L'excipit des Carnets conclut le roman avec la réussite de Shérazade à visiter tous les lieux indiqués sur ses Carnets. Elle a pu convaincre le camionneur de la conduire à son but. Une entreprise aussi incertaine que risquée au début du roman :

> « Shérzade ignorait où se rendait le camionneur et si c'était sa route à elle. Au prochain arrêt, s'il ne décidait pas brusquement de l'abandonner, elle lui montrerait sur la carte par où elle souhaitait passer, avec ou sans lui, elle lui dirait les noms précis des villages et des villes qu'elle ne connaissait pas et qu'elle voulait voir à cause de leur noms justement. Il la prenait pour une folle ou une fille capricieuse et inconsciente. Elle insisterait. » [325]

Suivant la marche des "Beurs", elle arriva enfin à Paris *:" Gilles dit – voilà, on est à Paris. Tu vas où ? Moi, Paris, je veux pas y rester. J'aime pas cette ville"* [326]; de retour dans la ville qu'elle a quittée pour rejoindre l'Algérie, Shérazade y retourne avec comme seul bagage un grand sac : *"Accoudé à la portière, il la regardait, debout qui tenait son sac très lourd"*[327]. Un sac lourd de ses carnets, et donc de ses souvenirs. Le récit est ponctué des allés et retours de la jeune fille, seulement à chacune de ses apparitions c'est une nouvelle personne qui fait son entrée en scène.

En effet, la fugueuse n'est pas une instable, elle est à la recherche d'un autre lieu fixe, dans l'espace et dans sa construction affective. Elle choisit

[325] Les Carnets, p. 21.
[326] *Ibid*., p. 281.
[327] *Ibid.*, p. 281.

d'évoluer d'abord dans la périphérie du foyer familial au risque de se faire rattraper par les membres de sa famille ou par la police. Puis, elle élargit ses déplacements de la capitale au reste de la France en courant tous les risques qu'une jeune fille de sa condition peut subir :

> « En attendant, elle ne connait que le désir renouvelé de partir le chercher ailleurs, comme s'il était évident, quel que soit le lieu où elle est, que ce n'est pas le bon, qu'elle ne peut pas en rester là. Si peu qu'on la connaisse, il serait difficile de ne pas lui donner raison. »[328]

Comme tous la maghrébins, elle est très attachée à sa famille, partir de la famille est une amputation. Une mutilation qui lui rappellera toujours ses origines. En partant, elle transgresse les lois imposées par le père et l'éducation maghrébine. Mais ce geste a un sens assez différent de ce qu'on croirait d'abord : elle vivait dans une complicité parfaite avec sa mère et sa sœur, promue à un avenir brillant grâce à ses études :

> « Donc Julien et sa mère, comme objet d'amour, sont dans sa vie au même niveau, et cependant elle les abandonne l'un et l'autre. Elle les aime mais n'a pas sa place auprès d'eux, sa vrai vie est ailleurs, même si l'on ne peut donner que des noms provisoires à cet ailleurs-là. »[329].

Son mouvement est une révolte qui se fait à travers un déplacement du "ghetto" vers le lieu du pouvoir central pour y transposer les maux de cette génération qui n'a connu que la cité comme espace de vie. Maintenant**,** elle a en elle suffisamment de courage et d'enthousiasme pour surmonter sa faiblesse et ses peurs et revenir à la grande ville. Il faut bien comprendre quel effort il lui faut pour retourner à ce lieu après avoir suivi la marche pour la liberté et contre le racisme. L'Excipit continue son entreprise de séduction entamée dans le paratexte et l'Incipit. On y retrouve la Shérazade qui assume son choix de rester en France :

> « Je suis montée dans le bateau en courant, dit Shérazade, j'étais en retard et, quand j'ai entendu la première sirène, je suis sortie en courant, de justesse, on allait couper les ponts. Je n'avais pas dormi de la nuit. Ton camion était ouvert. Je n'ai pas réfléchi. Je

[328] Brahimi(D), *Maghrébines. Portraits littéraires*, Op.cit., p. 167.
[329] Brahimi(D), *Maghrébines. Portraits littéraires*, Op.cit., p. 167.

> n'ai pas pensé à l'homme qui pouvait le conduire, je n'ai pas eu le temps, je me suis endormie aussitôt. Quand j'ai ouvert les yeux, c'était toi, ni vraiment jeune, ni vraiment beau… »[330]

Le ton est celui des confidences : elle avoue que sa quête de l'Algérie n'était pas un échec, mais le choix de ne pas couper les ponts avec la France. Ainsi, elle a choisi de rester et de mener son combat au lieu de fuir vers les souvenirs. L'atmosphère est celle des adieux fait à Gilles et à Pierrot :

> « Gilles déposa Shérazade à la porte d'Italie. Elle mit la casquette française de Gilles, et Gilles la casquette américaine de Shérazade. Avant de lui dire au revoir, il écrase sa cigarette dans le cendrier du camion bleu Gauloise. (…). Il tendit à Shérazade une rose arrachée au bouquet de la mère de Pierrot. Shérazade la mit dans la poche de poitrine de son bleu de Chine et dit – salut ! – Gilles dit – salut ! Elle tourna le dos et s'en alla sous les arbres, vers le métro. » [331]

La beauté exotique de la jeune fille, qui attirait toutes les convoitises, est devenue son signe distinctif. Ainsi, l'excipit déjoue l'horizon d'attente de son lecteur, en s'éloignant du destin de débauche qui l'attendait dans un monde peuplé des odalisques représentants des femmes soumises aux fantasmes masculins. Shérazade et Gilles détruisent un autre cliché : la femme qui voyage seule et le camionneur qui mène une vie de débauche lors de ses longs voyages en solitaire. Toutefois, l'excipit laisse des questions en suspens pour inciter le lecteur à poursuivre sa découverte de l'œuvre :

- « Shérazade, va-t-elle retourner auprès de sa famille? Où va-t-elle dans ce métro ? Où est Julien et auront-ils un avenir ensemble ? Comment va-t-elle poursuivre son voyage ? »

Ainsi plusieurs thèmes se profilent, avec la charge de séduction qui leur est propre :

- « La jeune beure et de droit à l'égalité et à la justice.
- L'identité retrouvée à travers la France. »

[330] Les Carnets, pp. 280.281.
[331] *Les Carnets*, p. 281.

L'excipit, loin d'être une fin constitue plutôt le début d'un nouveau récit à venir.

III. Titrologie interne.

Le roman s'organise en sept chapitres correspondant chacun à un jour de la semaine. Il s'agit du voyage de Shérazade en sept jours de Marseille à Paris en passant par Lyon et Lille, suivant l'itinéraire de la marche des beurs. L'analyse des titres de chapitres doit passer par ces trois notions clés : le chiffre sept et sa symbolique, la marche des beurs et le temps de ce voyage.

1. La Marche des Beurs, entre symbole et réalité.

Un surnom donné par le journal " Libération" à la marche pour l'égalité et contre le racisme. Une marche qui s'est déroulée en France du quinze octobre au trois décembre 1983 (dix-huit jours). Il s'agit de la première manifestation nationale du genre en France. Survenue, dans un climat de haine, de violence et de racisme, après les rudes affrontements qui ont opposés policiers et jeunes dans le quartier des Minguettes à Vénissieux dans la banlieue lyonnaise, et l'assassinat de cinq maghrébins pour des motifs racistes.

Le contexte politique était marqué par la percée du FN pour la première fois et avec lui la montée des idées nationalistes et une certaine idée de l'identité qui excluait toutes les autres : noirs et émigrés. Il est vrai qu'à seulement vingt ans de la guerre d'Algérie, on est dans une vision nostalgique et orpheline de ses conquêtes coloniales. Surtout, que depuis 1973, la crise économique grandit et la société française vit difficilement les immigrations magrébines. Le FN en profite pour placarder des affiches titrant*" un million de chômeurs c'est un million d'immigrés en trop".*
Dans cette atmosphère chargée de haine, où beaucoup de crimes racistes pour lesquels les criminels ne sont pas ou peu punis par la justice, le père Christian Delorme[332]et le pasteur Jean Costil[333]de la Cimade[334] appellent les

[332] Le père Christian Delorme : né à Lyon le 30 juillet 1950, surnommé" le curé des Minguettes", est un prêtre français de l'archidiocèse de Lyon, très impliqué dans le dialogue inter-religieux, particulièrement avec les musulmans. Il est aussi un des disciples de Gandhi, il aide la

jeunes de Minguettes à une longue marche, qui s'inspirerait des marches pacifistes de Martin Luther King et de Gandhi :" Ces jeunes qui étaient pour la plupart actifs de la violence dans leur quartier vont s'approprier les mots pour le dire"[335]. Ils marchaient convaincus qu'un combat non-violent était la meilleure des solutions pour réclamer justice. Et pour revendiquer une carte de séjour de dix ans et le droit de vote pour les étrangers. Et bien que beaucoup de militants lyonnais des banlieues soient défavorables à une initiative dominée par des gens qui n'étaient pas issus de l'immigration, neuf des dix-sept personnes qui prennent le départ, ce quinze octobre, étaient issus du quartier de Minguettes.

La Marche prend comme point de départ le quartier de la Cayotte à Marseille, lieu qui a connu le meurtre raciste d'un enfant de treize ans. Petit à petit, le cortège s'étoffe au point que le tente et un octobre à Grenoble, il est décidé d'arrêter le nombre des marcheurs à trente-deux. Ils seront plus de mille à Lyon et atteindront les cent mille à leur arrivée à Paris. Tous ont répondu à l'appel qui affirme d'une manière définitive la volonté des concepteurs d'aller jusqu'au bout :

> « Au jour qu'il est, nous ne savons pas encore combien nous serons à marcher. De Marseille à Paris, du début octobre à la fin novembre 183. Habitants de la France, d'origines diverses, nous traverserons ce pays qui est le nôtre pour dire à tous ceux que nous rencontrons que nous voulons former ensemble une nation solidaire liée par la fraternité. Nous le traverserons pour retrouver toutes celles et tous ceux qui veulent, avec nous, que l'égalité des droits et des chances l'emporte sur la ségrégation, que l'amitié ait raison du racisme, et que la paix sociale fasse taire le 22 Long Rifle. Le but de notre marche, ce sera d'abord celui-ci : manifester qu'il y a en France un peuple nombreux qui veut que la vie ensemble des communautés

---

communauté tibétaine en France et défend les droits des hommes au Tibet. En 1981, il fait une grève de la faim durant 29 jours contre d'importantes expulsions de jeunes algériens.

[333]Le pasteur Jean Costil : né en 1962, nommé pasteur au quartier de Monmousseau aux Minguettes, il fut très choqué par les conditions de vie au quartier qui ne contenait presque aucune infrastructure. Il prend part à la grève de la faim du prêtre Delorme et participe à son combat pacifique contre le racisme.

[334] La Cimade : **c**omité **i**nter **m**ouvements **a**uprès **d**es **é**vacués, un service œcuménique d'entre-aides. Une association (loi de 1901) de solidarité active avec les migrants, les réfugiés et les demandeurs d'asile, membre de la Fédération protestante de France.

[335] Costil Jean, *En 30 ans j'ai compris comment se fabriquait l'Histoire*, http://www.presseetcite.info/journal-officiel-des-banlieues/memoire, consulté le 03/27/2017.

> d'origines différentes soit possible dans la paix et la justice, pour le bonheur de tous. Ce sera aussi de demander au Président François Mitterrand un grand discours historique, clamant haut et fort que ce pays est vraiment celui de tous ceux qui l'habitent, et qu'aucune ségrégation (à l'école, dans le logement, dans le travail, au plan culturel ou religieux…) n'est acceptable à l'encontre de qui que ce soit ». [336]

Ainsi, une jeunesse multicolore vient de faire entendre sa voix et de faire voir sa différence à toute la France.

2. Le chiffre sept, entre symbole et croyance.

Le chiffre sept est sacré dans presque toutes et les cultures. Ainsi en est-il chez les Chrétiens et les Musulmans : les deux religions des personnages de nos trois romans et de l'auteur qui est de mère française et de père algérien.
Chez les Chrétiens, il est d'abord somme des chiffres trois et quatre : symbole d'universalité, conçu dans le sens ciel-terre, il est aussi la somme de trois et quatre : les trois vertus théologales (foi, espérance, charité), et les quatre vertus cardinales (prudence, tempérance, justice, force). Il évoque ainsi la transcendance. Chez les Musulmans, il est le nombre de versets dans la sourate al-Fatiha[337], le nombre de cieux visités par le prophète lors de son voyage nocturne (l'isra et le Miraj[338]). Il est aussi le nombre de circumambulations (tawaf[339]) autour de la Kaaba[340] **,** et le nombre d'allers-retours effectués entre les collines d'As-Safâ et Al-Marwah[341] par les

[336] *Appel pour la Marche*, http://www.lavigiemarocaine.com/2016/01/la-marche-pour-legalite-de-1983-par.html, consulté le 03/27/2017.
[337] Al-Fatiha (arabe : الفاتحة) est la sourate d'ouverture du Coran, le livre sacré des musulmans, composée de sept versets, elle met l'accent sur la souveraineté et la miséricorde d'Allah.
[338] L'isra (en arabe اسراء "voyage nocturne", venant du verbe سرى,"voyager la nuit") est pour les musulmans, le voyage nocturne du prophète Mahomet de la Mecque à Jérusalem. Il est suivi par le mi' Raj (معراج, "échelle, ascension"), moment où Mahomet serait monté aux cieux puis descendu aux enfers en compagnie de l'ange Gabriel sur une monture appelée Bouraq (براق) après être allé sur le mur du temps à Jérusalem. La tradition situe cet événement le 27 rajab de l'an 2 avant l'hégire, soit autour de l'année 620 de l'ère chrétienne ; l'anniversaire de l'événement est célébré durant la "nuit de l'ascension".
[339] Tawaf : circumambulation (du latin : circum ambulatio, c'est-à-dire "marche autour") consiste à tourner autour d'un symbole ou à l'intérieur de celui-ci. C'est un rite que l'on retrouve dans de nombreuses religions et croyances.
[340] Kaaba : construction cubique au sein de la Grande mosquée de la Mecque. C'est vers elle que les musulmans se tournent pour faire leurs prières quotidiennes (ainsi lorsqu'ils se trouvent à la Mecque les prières se concentrent vers la Ka'ba).
[341] Safa et Marwa (arabe : Al-Marwah- المروة ; As-Safa-الصفا) sont deux petites collines situées près de la Kaaba au sein de Mosquée Sainte de la Mecque, Marwah se trouvant à 100 mètres dès la

pèlerins durant le Haj et la Omra. Le chiffre sept a été repris dans toutes les formes d'art : cinéma, théâtre, musique, opéra, peinture, bandes dessinées et mangas, et surtout en littérature où il est le titre de nombreuses œuvres et contes. En effet, il est le nombre des voyages de Sindbad le marin des *Nuits*. En choisissant ce nombre de jours pour le voyage de Shérazade et le nombre de ses carnets, l'auteure donne toute sa symbolique à cette quête devenue presque mystique puisqu'elle dépasse celle du personnage pour être celle de toute une population opprimée. Et si le déplacement physique représente la conquête d'un nouveau territoire, il est aussi le chemin pour acquérir la connaissance.

3. Le voyage en sept jours.

Le temps a, dans les Carnets, une importance primordiale : on peut dire qu'il y a une véritable hypertrophie de la dimension temporelle de la réalité romanesque, par la remarquable richesse des procédés d'écriture mis en œuvre dans son fonctionnement et, par la multiplicité des effets de sens qui s'en dégagent. Une telle hypertrophie n'est évidemment ni fortuite ni insignifiante, et nous aurons à revenir sur sa signification.
Il s'agit de la subversion du temps comme coordonnée structurale de la réalité romanesque qui est une constante des trois romans analysés, encore qu'elle se manifeste selon des modalités très diverses.

4. La remise en cause du temps comme processus de reconstruction :

La subversion de la notion de temps se présente parfois comme une remise en cause totale de son fonctionnement "normal". La fonction transformatrice du temps est, dans la trilogie, radicalement affirmée : le temps ne s'écoule pas en vain, l'histoire est productrice de sens. Chaque aspect de la diachronie -passé, présent, futur- n'est pas une strate inerte, mais la composante d'une dynamique puissante : les multiples rapports qui le tissent sont efficients aussi bien de l'avant vers l'après que de l'après vers l'avant.

Kaaba. Parcourir sept fois le trajet entre ces deux points est l'un des rituels obligatoires du pèlerinage mecquois (hadj) après la circumambulation.

Ainsi, tandis que l'errance de Shérazade, dans *Shérazade 17ans*, est un perpétuel aller-retour dans les récits de vies de ses colocataires du Squat et dans son passé à la cité et ses souvenirs en Algérie. *Les Carnets* est divisé en sept parties qui ont toutes, du point de vue chronologique, une structure similaire. On y distingue deux niveaux chronologiques différents qui s'étendent chacun de façon très inégale. Le premier, celui où le lecteur se trouve situé en commençant le roman, a un rapport direct avec la fonction narratrice qui s'exprime, dès la première phrase, en se situant dans l'actualité de Shérazade avec Gilles le routier qui l'accompagne dans son voyage de sept jours :

> « Lundi après-midi : Gilles avait garé son camion dans les docks[342]
> Mardi : Gilles prit un grand bol de café noir.[343]
> Mercredi : Gilles s'arrêta à Romans vers cinq heures du matin.[344]
> Jeudi : Gilles réveilla Shérazade à cinq heures du matin[345]
> Vendredi : Shérazade s'est habillée.[346]
> Samedi : Shérazade se réveille en sursaut.[347]
> Dimanche matin : Ils roulaient vers Bruay-en-Artois. » [348]

On appellera ce niveau le temps du Narrateur. On retrouve ce temps du Narrateur au début de chacune des sept parties du roman et s'étend sur un nombre de pages très réduit. Au bout de quelques phrases, le lecteur s'aperçoit que le récit ne se déroule plus au même niveau chronologique et que l'on est passé du récit du voyage, à celui des aventures de Shérazade avant de monter dans le camion de Gilles, et la vie de ce dernier avant sa rencontre avec cette voyageuse qui a bouleversé sa vie. On appellera ce niveau chronologique, le temps du récit. Il est à remarquer tout d'abord que les temps verbaux utilisés ne permettent pas de distinguer ces deux niveaux puisque, dans les deux, le récit est fait aux temps de la narration. Il y a donc, aux deux niveaux chronologiques une vision rétrospective. Et le temps du Narrateur ne correspond pas au présent du narrateur, que l'on peut reconstituer en mettant bout à bout les pages initiales de chacune des sept

[342] *Les Carnets*, p.7.
[343] *Ibid*., p.37.
[344] *Les Carnets*, p.77.
[345] *Ibid*., p.123.
[346] *Ibid*., p.179.
[347] *Ibid*., p.199.
[348] *Ibid*., p.263.

parties, il représente une durée très réduite si l'on considère que le voyage commence à la montée de Shérazade dans le camion le lundi matin et que le roman se termine sur l'arrivée à Paris et la séparation avec Gilles le dimanche matin. La situation de cette durée qui délimite le temps du Narrateur est présentée au début comme très précise, une limite vite contredite puisque le récit commence le matin avec l'arrivée de Gilles aux docks *:" Il n'était pas venu si tôt le matin pour charger comme d'autres"*[349]*, " Ainsi, ce matin-là, tôt, Gilles cherchait l'homme de Mayotte dans les docks"*[350].

Cependant ces repères temporels, donnés, comme définis (le, ce) ne se définiront en fait tout au long du roman que par rapport à un événement (le voyage de Shérazade) qui n'est situé historiquement que par rapport à quelques évènements qui ont marqué le parcours de Shérazade: *«Elle ne dirait pas qu'elle suivait à distance l'itinéraire de la marche des Beurs qui avait eu lieu de Marseille à Paris par Lyon, Strasbourg, Lille"*[351]

Bien au contraire, l'évènement est englobé dans une temporalité spécifique que nous tâcherons de caractériser plus loin et en rapport avec l'errance de Shérazade à travers les trois romans. Dans le temps du Narrateur vient s'encastrer le temps du récit. Dès la première lecture, on s'aperçoit que la durée qu'embrasse le temps du récit est sans commune mesure avec celle du Narrateur : le récit rapporte en effet une grande part de l'Histoire commune des deux pays :

> « Plus tard des amis du père de Julien avaient été emprisonnés par les Français, d'autres tués au maquis. Son père apprit, en France où il était retourné dans le village charentais de sa famille, l'assassinat de Mouloud Feraoun et d'autres Algériens par un commando OAS. »[352]

Il est donc patent que l'on a à faire à deux temporalités totalement hétérogènes, encore qu'elles aient entre elles des liens très évidents. Or, il est clair que ces deux temporalités appartiennent exclusivement à la fiction romanesque dont elles sont des éléments structurels. Il faudra déterminer si ces temps de la fiction ont des rapports avec le temps historique, mais l'on peut d'ores et déjà avancer que le temps de la fiction n'est pas homogène,

[349] *Ibid*., P. 7.
[350] *Ibid*., p. 8.
[351] *Les Carnets*, p. 21.
[352] *Shérazade 17ans*, P. 20.

qu'il n'offre pas au lecteur une trame continue : on verra plus avant comment cette particularité fonctionne dans l'économie générale de l'œuvre. Le temps du récit, présente, lui aussi, une vision rétrospective qui l'est doublement puis qu'elle est rétrospective par rapport au temps du Narrateur (les souvenirs de Shérazade, la vie des autres personnages, le passé de Julien dans l'Algérie colonisé, etc.) et, par rapport au temps de l'écriture, non représenté dans la fiction, pour lequel ce voyage se situe dans le passé. L'évocation de la vie de Shérazade n'est pas faite à la manière linéaire d'une biographie, mais, si l'on ne tient pas compte du détail, le récit va du début de la fugue au retour à la cité. Ainsi, à la fin de la trilogie, s'opère la jonction entre les deux niveaux chronologiques de la narration, le départ et le retour. Ce refus de la chronologie est aussi une façon de démarquer nettement les deux temporalités étroitement liées dans l'histoire de Shérazade : le temps individuel et le temps historique. L'Histoire apparaît, dans l'errance de Shérazade, par l'introduction, à côté des noms de personnages de fiction, des noms de personnages historiques. Ainsi, le parcours du père de Julien croise celui de Mouloud Feraoun sans jamais le rencontrer :

> « Il avait rencontré des instituteurs, français pour la plupart, pour quelques-uns algériens "indigènes" formés à l'école normale d'instituteurs de Bouzaréa à Alger. C'est ainsi qu'il avait entendu parler de Mouloud Feraoun, un fils de pauvres comme beaucoup de ceux qui avaient été poussés par leur instituteur de village pour arriver jusqu'à cette école normale d'Alger, mirage et miracle. »[353]

Ainsi, le père de Julien, un personnage fictif, est-il mis en rapport avec l'écrivain Mouloud Feraoun mais aussi avec Emmanuel Roblès :

> « L'école normale d'Alger était la deuxième école normale de France, pour cent quatre-vingts élèves-maitres français il y avait vingt Algériens. Emmanuel Roblès était alors en deuxième année, il dirigeait le journal de l'école normale qui s'appelait *Le Profane*. »[354]

Tout au long de la trilogie, la réalité historique côtoie la fiction à travers la mise en relation des personnages historiques avec les personnages fictifs.

[353] *Shérazade 17ans*, P. 15.
[354] *Ibid*., P. 19.

Conclusion

L'analyse du péritexte : incipit, excipit et titres des chapitres, dévoile un peu plus la nouvelle Shérazade libérée des contraintes familiales, loin de sa banlieue. Mais engagée dans un autre combat, celui de tous ceux de sa race. La jeune fugueuse, consciente de son appartenance à cette nouvelle génération de "Beurs" continue son errance sur la trace de leur marche pour la liberté et contre le racisme. Un voyage symbolique de sept jours, un temps sacré, celui de la création du monde pour toutes les religions. Une chronologie, qui bien que clairement annoncée dans les titres des chapitres, est vite déconstruite dans la narration. La nouvelle Shérazade est la porte-parole de deux combats : celui de la féminité dans un monde dominé par les hommes et celui des beurs dominé par les autochtones. Une situation encore plus problématique s'agissant d'une jeune arabe de la banlieue ; ce qui constitue le motif de la fugue et celui de la "Beure", une situation qu'elle partage avec toute une génération de jeunes issus de l'immigration ; et qui constitue le motif de son voyage en France. Nous allons voir dans le prochain chapitre comment cette réactualisation de Shérazade, peut-elle-être une écriture de l'engagement de l'auteur, donc une écriture de soi.

Chapitre III :
Les Carnets de Shérazade
Une deuxième réactualisation

Introduction

Un nouvelle Shérazade voit le jour dans un contexte nouveau. Une jeune femme seule, une arabe, une beure qui envahit la cabine du camion gauloise de Gilles ; un français qui n'a jamais rien compris, ni à l'art orientaliste, ni à la culture arabe. Une nouvelle errance commence pour la jeune fugueuse qui a quitté Paris en quête de son Algérie.

Shérazade avait quitté sa banlieue pour échapper à la domination de son père, de ses frères, des traditions, de sa communauté. Elle découvre une nouvelle vie à Paris, celle des intellectuels avec Julien et celle des marginaux au squat. Mais, vite, elle sent le besoin de se découvrir, de se retrouver en effectuant le voyage du retour vers le pays de ses origines de ses souvenirs d'enfance dans le village du grand-père.

Pourquoi a-t-elle- renoncé à ce grand voyage ? En quoi le voyage à travers la France est-il constructeur d'une nouvelle personne ? Comment est-elle devenue la porte-parole de l'engagement de Leïla Sebbar ?

> Tout récit-même si l'écrivain veut rester dans le seul domaine de la fiction-, est continuellement ramené vers le réel, vers le champ social. La fiction est déchiffrée comme histoire vraie et l'écrivain ne peut échapper au paradoxe de sa position. Il est considéré à la fois comme un raconteur d'histoire, sans prise sur le réel, et il est sommé de dire la vérité, de parler comme tout le monde. La lecture de son œuvre- plus exactement le déchiffrement de sa position dans la société, de ce qu'il fait- opère continuellement un va-et-vient entre fiction et réalité.[355]

La Shérazade de Leïla Sebbar serait l'expression de son engagement pour un "vivre-ensemble" dans l'amour et le respect de l'autre quel que soit son origine, sa religion ou ses croyances. Elle est la rébellion du féminisme moderne contre toutes les représentations de la femme orientale dans l'art orientaliste. Alors comment va-t-elle rétablir la vérité sur cette femme qui essaie de trouver son chemin ? Comment ce voyage initiatique va-t-il donner naissance à une Shérazade qui vaincrait le stéréotype et les préjugés ?

---

[355] Détrez (C), *Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos* , in Etudes littéraires africaines, n°26, 2008, p. 19-26., consulté le 15/08/2016, URL : https:/www.erudit.org/revue/ela/.

I. Leila Sebbar, le Parcours d'une militante

La réactualisation de Shéhérazade, sous la forme d'une jeune femme libre, contestataire et engagée, s'érige en acte de mémoire, à l'articulation entre la part de vérité, rendant compte d'un vécu partagé par une communauté, et une fiction qui serait le reflet d'une prise de position vis à vis d'une certaine actualité. L'écriture engagée livre une réflexion sur le présent : écrire aujourd'hui la mémoire de demain ; une formule qui revient comme un leitmotiv lors des manifestations des "Beurs" qui ont accompagné leur Marche. C'est bien à quoi s'engagent les hommes et les femmes qui ont vécu cet évènement et qui décident à un moment ou à un autre de leur existence de fournir un témoignage pour les générations suivantes.
Tant par les spécificités de son parcours que par les spécificités de ses caractéristiques, Shérazade a permis à l'auteure et à la résistance antiraciste d'aborder l'histoire et l'actualité en livrant son opinion sur leur histoire.

1. De l'indépendance à la liberté

Leïla Sebbar est née à Aflou comme ses deux sœurs cadettes en Algérie pendant la colonisation, d'un père algérien et d'une mère française tous deux instituteurs. Une rencontre, et un mariage, sur lesquels elle revient souvent pour interroger son histoire et l'Histoire de ses deux pays l'Algérie et la France. Une enfance coloniale qu'elle va raconter dans l'un de ses premiers articles dans *la revue Sorcières*[356], revue des femmes des années soixante-dix, se situant entre fiction et autobiographie.

> « C'est avec lui que je suis passé du commentaire et de l'analyse universitaires à l'écriture. C'est aussi avec lui que, d'une certaine manière, j'ai retrouvé la mémoire de l'Algérie. A partir de ce texte, l'Algérie et la fiction ne m'ont plus quitté. » [357]

Les textes de Leïla Sebbar ne cessent d'ausculter les liens entre ses deux cultures, ses deux langues et ses deux Histoires : «C'est le croisement qui fait qu'il y a du

[356] Revue *Sorcières :* (1976/1981) revue de femmes engagée, littéraire et artistique qui voit le jour au beau milieu de la décennie dite « des femmes » et en plein cœur de l'explosion de la presse féministe. *Sorcières* fut fondée par Xavière Gauthier dans le but de donner ou rendre la parole aux femmes pour qu'elles puissent exprimer leur créativité.
[357] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm

conflit ou qu'il y a de l'amour entre deux personnes qui n'auraient jamais dû se rencontrer finalement."[358]. Son enfance coloniale s'est passée dans un silence imposé à l'enfant et à l'adolescente, qui ne doit pas voir l'horreur de la guerre. Elle est protégée par ses parents, un enfermement dont elle se libère curieusement par la violence coloniale à l'origine de son départ pour la France.

Elle quitte l'Algérie devenue indépendante pour rejoindre la terre de sa mère emportant les images d'une guerre qu'elle a connue, mais qu'elle ne pourra se représenter qu'avec la langue de sa mère puisque son père ne lui a pas appris sa langue : l'arabe. En effet, un père mutique qui tait sa langue et sa tribu. Un père qui la fascine et qu'elle va recréer dans ses œuvres. Une situation complexe qu'elle explique en disant " Le corps de mon père dans la langue de ma mère[359]". Elle y décrit sa vie ; fille d'un arabe et d'une française, vivant à Paris et mariée à un français.

Elle n'a pas pu oublier le combat de ce peuple dont elle ignore la langue. Elle va chercher, observer, interroger l'histoire, les photos (de guerre de préférence qu'elle découpe dans les journaux,…), les cimetières des musulmans qu'elle trouve plus intéressants que les cimetières chrétiens.

> « J'allais écrire 17 octobre 1961. Bertrand Delanoë tient sa promesse, malgré des résistances manifestes à sa droite. On le voit inaugurer une plaque commémorative (dont chaque mot a été pesé, on imagine les précautions), pour les victimes du 17 octobre 1961 à Paris, sur le pont Saint-Michel. Des militants du fasciste Mégret sont là qui protestent. On peut lire sur une banderole : "*Honte aux collaborateurs du FLN* ». [360]

Un travail de mémoire que Leïla Sebbar maintient dans ses écrits journalistiques, mais aussi dans ses fictions où elle tient compte de l'Histoire, sans qu'on ait affaire pour autant à un roman historique

> « Ce qui distingue le roman historique de l'Histoire dans la fiction, c'est cette

[358] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm
[359] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm
[360] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm.

> dynamique mémorielle entre le temps du passé et le temps du présent. D'ailleurs, je n'aime pas les romans historiques. Le seul roman historique que je trouve intéressant est celui de Marguerite Yourcenar, Les Mémoires d'Hadrien- là, c'est magnifique.

Ainsi les évènements du 17 octobre sont aussi relatés à travers le combat de deux personnages fictifs dans *La Seine était rouge*

> « S'ils avaient lu l'inscription en lettres rouges qu'Amel ou Omer, on ne sait pas, bombent sur le quai Saint-Michel :" Ici des Algériens sont tombés pour l'indépendance de l'Algérie, le 17 octobre 1961…" Mais c'est une fiction, un roman que j'ai publié il y a trois ans *La Seine était rouge*, où à côté de chaque texte, en mémoire des résistants de la Deuxième Guerre mondiale, que j'ai photographié, sur les murs de la prison de La Santé, la fontaine Saint-Michel…S'inscrivent des mots qui rappellent les Algériens (on les appelait "terroristes", c'étaient des résistants) guillotinés à La Santé et dans d'autres prisons, en France ou en Algérie. »[361]

Au-delà de cette prise de position pour la libération de l'Algérie et l'Histoire commune des deux pays l'Algérie et la France, la réflexion de Leïla Sebbar et son écriture sont liées à l'histoire de la France colonisatrice et impériale, aux rapports dominants-dominés qui existent à travers le monde.

En 1963, diplômée de l'éducation nationale, elle enseigne la littérature française et poursuit son travail de recherche. Le mythe du bon nègre dans la littérature française coloniale au XVIIIe siècle est sujet d'un doctorat 3ème cycle, sous forme d'essai en deux livraisons dans *Les temps Modernes*, la revue de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Dans ses écrits, elle défend le combat d'autres peuples, d'autres guerres, d'autres exils : Tibet/Chine, Palestine/Israël, Tchétchénie/Russie, Cambodge, Somalie, Afghanistan,…

> « Je suis toujours à cet endroit qui va croiser les individus dans un rapport de domination ou de libération, un endroit où va se poser la problématique de la préservation de

[361] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm.

> l'intégrité, de soi, de la chair, de l'âme, de la mémoire et de la parole. »[362]

A travers ce travail de mémoire et de réflexion, Leïla Sebbar touche un large public. Son écriture s'adresse ainsi à tous les lecteurs sensibles à une actualité à la fois singulière et universelle, tout en accordant une place privilégiée à son Histoire, celle d'une guerre entre ses deux parties (la France et l'Algérie) au milieu entre deux mondes qui s'affrontent dans son quotidien de métisse.

> « Je pense à mon père. Qu'aurait-il dit devant le spectacle continu des tours qui s'effondrent, nuage de feu, il ne reste rien. Mon père, Algérien musulman et républicain laïque, il était hostile au libéralisme de l'empire américain, à sa puissance économique sans foi ni loi. Après l'indépendance algérienne, il avait subi, comme d'autres les impératifs de l'empire soviétique, il a assisté, de l'autre côté de la mer, au remplacement de l'URSS par les USA. »[363]

Son père, qu'elle évoque à chaque fois qu'elle se positionne de l'autre côté ou qu'elle s'implique dans l'actualité de son pays qu'elle appelle " mon pays de naissance" :

> « Mon père trouvera absurde le pouvoir de Bouteflika et ses généraux qui font alliance avec l'Amérique, après les tours, contre les terroristes locaux et internationaux… L'Algérie devrait, comme l'Afrique du Sud, engager une vaste opération vérité et réconciliation pour juger les criminels de guerre des deux côtés. Ainsi les Algériens pourraient-ils vivre dans la paix. Mais le gouvernement redoute de perdre le pouvoir… »

En plus de cette double appartenance, Leïla Sebbar revendique sa situation de citoyenne du monde au sein d'une nouvelle Europe qui cherche à se positionner par rapport à tous ces conflits mondiaux.

> « Enfin, si on vit en Europe, on peut se dire que l'Europe ne sera pas le supplétif du

[362] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm

[363] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm

> Moyen-Orient et qu'elle se donnera les moyens pacifiques de faire respecter les droits des citoyens partout où les citoyens ne sont encore que des sujets. Je rêve de cette Europe sociale, citoyenne, solidaire, une utopie ? Je crois à cette utopie et que l'Europe fera tous les ponts possibles avec la Méditerranée et l'Afrique. Une utopie, oui, mais salutaire. Je sais qu'il faut se méfier des utopies réalisées. Ça existe ? » [364]

Elle continue, à découper l'actualité mondiale en des séquences qu'elle intègre à sa fiction afin de mieux maîtriser ce monde qui va à la dérive et, où le droit à la justice se trouve bafoué. Ce militantisme au sein du nouvel ordre mondial est incarné par Pierrot l'anti-impérialiste et son groupe de marginaux qui pensaient prendre les armes pour défendre leur vision de la justice. Par Shérazade qui fait face à la milice chiite au Liban et par la vieille dame qui cherche à sauver son olivier.

Leïla Sebbar a connu un éveil précoce à la politique avec l'indépendance de l'Algérie. Citoyenne française par sa mère, elle rejoint la France en 1962 laissant son pays d'origine devenu nationaliste et musulman. Depuis elle n'a cessé de vivre les maux de ses deux terres à partir de sa propre situation qui était aussi complexe que conflictuelle.

2. Shérazade ou l'expression d'une double domination :

C'est par l'écriture de Shérazade que Leïla Sebbar entre dans l'Histoire et par elle qu'elle se fonde comme libératrice de ses semblables. Et c'est à partir de l'écriture conçue comme jonction entre l'individuel et le collectif qu'elle se sentira investie en tant que femme beure pour parcourir l'Histoire de l'immigration et en tant que femme pour la réécriture d'un point de vue féminin, avec et pour les autres femmes. Parler de femme beure dans ce contexte fortement marqué par l'autorité patriarcale, les femmes dont la parole a été longtemps voilée osent enfin se dire, transgressant l'ordre établi, certains tabous, et écrivent ce qu'elles n'osent pas ou ce qu'elles n'ont pas osé dire.

> « Oui Shérazade, est une héroïne, en jeans et en blouson de moto, parce qu'elle est elle-même et parce qu'elle est protégée dans ce rôle par une histoire exigeante, celle des

[364] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm

> jeunes Maghrébins qui rompent avec la tradition familiale et la loi du père. » [365]

Au cours de ses études supérieures de lettres à Paris, elle a mené des recherches sur la littérature coloniale au dix-huitième siècle et sur l'éducation des filles au dix-neuvième :

> « Le fait que j'aie participé à Mai 68 et au mouvement des femmes, je n'étais pas militante. Ce qui m'intéressait c'était de fonder avec d'autres femmes un journal, de consulter des groupes de réflexion et de discussion et de réaliser, en 1976, un essai ou plutôt un recueil dans Les Temps modernes, qui s'appelait Petites filles en éducation. C'était un travail commun, collectif, toujours avec des femmes, dans les années 70-80. J'avais besoin de ces relations pour sortir de ma solitude. » [366]

L'écriture de Leila Sebbar émanerait donc de la nécessité et du devoir, de l'engagement, mais c'est surtout une parole féminine qui prend en charge les préoccupations des femmes, toutes les femmes. En 1976, elle dirige, pour la revue Les temps Modernes, un numéro spécial sur l'éducation des filles (du XVIIIe au XXe siècle) avec d'autres femmes, écrivaines, universitaires, philosophes et sociologues, *Petites filles en éducation*. Elle fonde avec des femmes journalistes, photographes, maquettistes, étudiantes, dessinatrices, enseignantes… Le journal *Histoires d'Elles*, un journal indépendant dont l'aventure durera trois années (1976- 1979- 1980).

En 1981, elle collabore à la revue *Sorcière*s, fondée par Xavière Gauthier. Elle y entreprend un travail sur la culture domestique des femmes : des femmes dans la maison, anatomie de la vie domestique, enquêtes de terrain, photographies, entretiens. Un travail journalistique et universitaire qui donnera toute sa richesse à la parole féminine portée par le personnage central de la trilogie. En effet, Shérazade, qui est en rupture déclarée avec sa famille et les valeurs de la société arabe patriarcale est la figure de ce combat engagé pour l'émancipation de la femme.

[365] Brahimi(D), Maghrébines. Portraits littéraires, Op.cit., p. 171.
[366] Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm

Pourtant, si le 1er roman présentait en Shérazade un personnage féminin marqué par son appartenance au milieu des "Beurs", n'ayant qu'un aperçu approximatif de la vie et des mœurs des habitants de Paris, des autres marginaux qu'elle croise au squat. La fugue met en scène un personnage fort, curieux et capable de fixer ses propres limites : "Shérazade dit qu'elle ne voulait aller ni au Casino ni au bord de la mer, qu'elle aurait une moto et qu'elle irait en Algérie "[367]

Shérazade n'est pas une jeune lycéenne sans expérience ni vision précise de ses désirs et de ses ambitions. C'est une lectrice acharnée qui fréquentait la bibliothèque de son quartier.

> « Il la voyait souvent à la bibliothèque mais il n'avait à aucun moment réussi à savoir ce qu'elle lisait, ni à lui adresser la parole. Elle venait toujours seule. Elle s'installait, ne regardait personne, lisait et repartait. » [368]

Elle a choisi son chemin, loin de la maison familiale, qui se trouve dans un quartier HLM de banlieue à Aulnay-sous-Bois. Personne n'a compris pourquoi elle a disparu brutalement et sans prévenir, en plein milieu de l'année scolaire, alors qu'elle se trouvait en classe terminale :

> « L'inspecteur prit la photo, la regarda un instant.
> - Elle a n'a pas l'air malheureuse, votre fille, vous l'avez vue ?
> Le père tendit la main vers la photo d'identité, il ne l'avait pas vraiment regardée. Quand sa femme la lui avait tendue, il avait aperçu le rire éclatant de sa fille et il avait pensé à elle avec moins de ressentiment, avec même une certaine tendresse, il aimait sa fille malgré ce qui arrivait et, elle, ne le savait pas. »[369]

Son père, un algérien de l'émigration travaillait dur pour faire vivre et éduquer ses enfants dans le respect de la tradition, n'a pas cherché à la marier de force, et ne comprenait pas son départ.

Pareillement, son refus de toute autorité n'est pas fortuit, mais est éclairé par une vision morale du milieu dans lequel elle évolue et avec lequel ses convictions ainsi que ses aspirations personnelles sont en contradiction.

---

[367] *Shérazade 17 ans*, p. 174.
[368] *Ibid*., p. 11.
[369] *Ibid*., p. 17.

II. Shérazade, la révolte d'une beure :

La trilogie s'offre comme point de départ les odalisques devenues des figures historiques à travers lesquelles la Maghrébine, Shérazade, part à la recherche d'elle-même. Une quête de soi qui amorce une volonté de se dissocier des stéréotypes de la femme orientale, dans une démarche qui assure à travers un long périple qu'il n'est plus question de figures figées posant pour le bon plaisir du dominant :" Sur un bout de papier que Julien ne découvrit que le lendemain matin, elle avait écrit :" Je ne suis pas une odalisque**"**.[370]

C'est une œuvre qui tient une place stratégique dans l'évolution de l'imagerie féminine maghrébine dans le paysage s'opacifie maintenant qu'elle a perdu la limpidité rassurante des premiers stéréotypes L'image nouvelle fait apparaître les forces profondes et complexes qui animent et contrôlent le tissu émotionnel de l'héroïne. Il s'agit d'encourager la dignité, et la complémentarité entre Français d'origines différentes à travers la reconnaissance de la place et du rôle de toute une génération née dans l'immigration.

> « Leila Sebbar n'écrit pas, au sens strict, des romans historiques ou sociologiques, même si son écriture qui excelle dans la précision allusive se nourrit toujours de marqueurs mnésiques d'une étonnante intensité sensorielle et émotionnelle. Toute son attention de créatrice se porte sur le sens que chacun de ses personnages donne en mots, mais aussi et plus encore en actes à son itinéraire généalogique et personnel dans l'espace-temps de la migration, croisé à d'autres itinéraires tout aussi irréductiblement personnels dans le cadre d'une "Histoire" dont le sens reste résolument opaque. »[371]

L'œuvre de Leïla Sebbar peut d'abord être lue comme pédagogie de la liberté et de la possible résilience des traumatismes qui ont initié et accompagnent toujours la migration vers le Nord dans son mouvement de sédimentation contrasté.

[370] Shérazade 17 ans, p. 197.
[371] Djeghloul (A), in préface, Sebbar(L), *Zizou L'Algérien*, Alger, ANEP, 2005, p. 4.

L'Histoire de ce mouvement migratoire ne peut être séparée de celle de la colonisation fondée sur des rapports de domination légitimés par l'infériorité supposée du colonisé.

1. Race et racisme entre colonisation et migration :

Colonialisme et racisme ont toujours fait bon ménage, le premier trouvant dans les théories raciales son sens, sa survie et parfois même sa raison d'être.

1.1. Race et racisme :

Une approche linguistique, qui se propose d'examiner les articles consacrés au mot race dans les dictionnaires français du XIXe siècle met en évidence, ce qui fait la spécificité du fonctionnement sémantique de ce mot à l'époque des colonisations.
Deux grandes significations du mot race se dégagent de la lecture des articles des dictionnaires qui vont du XVIIe siècle à nos jours :

1. La race est la lignée, c'est-à-dire la famille considérée dans la suite de ses générations, tandis que s'applique à toute subdivision de l'espèce qui se distingue des autres par un ensemble de caractères physiques héréditaires :

> « En ce sens, race se dit de types humains considérés eux aussi comme des variations au sein de l'espèce comme on peut s'y attendre, dans les dictionnaires des XVIIe siècles, cette définition est dominante :" Race. s. f. Lignée, lignage, génération continuée de père en fils : ce qui se dit tant des ascendants que des descendants. »[372]

2. La race est limitée à l'animal :

> « Race, se dit aussi des espèces particulières de quelques animaux. Les lévriers, les épagneuls, sont des races particulières de chiens. Les Anglois ne veulent pas souffrir qu'on ait de la race de leurs Guilledins. »[373]

Dans les dictionnaires modernes - Nouveau petit Robert (PR), Grand Robert (PR), Grand Larousse de la langue française (GLF), Trésor de la langue française (TLF) - les deux significations coexistent bien que disjointes. La

[372] Rémi-Giraud(Sylvianne), cité in L'idée de «Race", Paris, L'Harmattan, 2003, p. 205.
[373] *Ibid*., p. 206.

signification race-lignée est donnée en premier, la seconde est largement développée au domaine animal et humain, elle est même étendu au végétal par le TLF. Toutefois, quand la signification s'applique à l'homme, elle donne lieu à une distinction fondamentale : d'un côté, on trouve la race-type qui se distingue par des caractères physiques héréditaires exclusivement et, de l'autre, la race-type qui présente des caractères communs liés à l'histoire, à la langue, à la culture, sans référence biologique. Par rapport à cette distinction, les dictionnaires adoptent des positions différentes.

1. Le GLF ne reconnait que la race fondée sur les traits physiques héréditaires : **"**Groupement naturel d'êtres humains, actuels ou fossiles, qui présentent un ensemble de caractères physiques communs héréditaires."[374]

2. Le TLF pose très distinctement les deux définitions **:**

   "Ensemble de personnes qui présentent des caractères communs dus à l'histoire, à une communauté, actuelle ou passée, de langue, de civilisation sans référence biologique dument fondée." [375]

3. Le PR et le GR font suivre la première définition relative à la race considérée comme type physique héréditaire d'une définition par extension dans laquelle coexistent traits physiques et non physiques :

   « Groupe ethnique qui se différencie des autres par un ensemble de caractères physiques héréditaires (couleur de la peau, forme de la tête, proportion des groupes sanguins, etc.) représentant des variations au sein de l'espèce. »[376]

Par extension :

« Groupe naturel d'hommes qui ont des caractères semblables (physiques, psychologiques, sociaux, linguistiques ou culturels) provenant d'un passé commun. »[377]

Une extension jugée abusive d'un point de vue scientifique par ce dictionnaire, qui met en garde contre ces aberrations scientifiques du

[374]Rémi -Giraud(Sylvianne), cité in L'idée de «Race", Paris, L'Harmattan, 2003, p. 206.
[375] *Ibid*., p. 206.
[376] *Ibid*., p. 206.
[377] *Ibid*., p. 207.

racisme dues, selon lui, à une analogie trop rapide entre l'humain et l'animal, et la confusion entre les approches biologiques et socio-culturelle de la notion de race. En effet les définitions précédentes sont accompagnées de citations qui constituent implicitement des mises en garde contre les dérives possibles du mot race et des interprétations racistes.
Le PR :

> « Ces questions de suprématie sont niaises et dégoutantes. La race ne se confond pas avec la langue, ni avec la nationalité, ni avec la culture, ni avec la religion. Il n'existe pas de race latine, ni de race française, ni de race bretonne, ni de race aryenne, mais une culture latine, une nation française, un peuple breton, des langues aryennes ou indo-européennes. »[378]

Le GLF attache cette définition des races à la doctrine nazie fondée sur la prétendue existence des races qui suggérait la destruction de la "race juive", or : il n'y a pas de "race juive".[379]

Ces mises en garde n'ont pas pu empêcher les dérives vers des définitions racistes. La nature des caractères héréditaires, sur lesquels se fonde la distinction des races n'est jamais précisée, elle impliquerait plus tôt la sélection de traits physiques (visage, nez, dents, couleur de la peau, cheveux, taille). Une distinction qui n'exclut pas le glissement des traits physiques aux traits non physiques. Ce glissement va ouvrir la brèche dans laquelle vont s'engouffrer toutes les distinctions qui seront faites, d'une part, entre l'approche biologique et socio-culturelle des races humaines. Ainsi l'élévation sociale sera souvent associée à la distinction morale :

> « Il est de bonne race, de bonne race, d'une race illustre, ancienne. Il sort, il vient d'une noble race, d'une race de gens bien(…) Il y a eu de grands hommes, de grands princes dans cette race(…) (*Dictionnaire de l'Académie*, 1835 et 1878). »[380]

La race implique donc une communauté de caractères, au plan social et moral, entre les membres qui la constituent - ces caractères étant le plus souvent valorisés. Cette intrusion des caractères non physiques dans la race

[378] Rémi-Giraud(Sylvianne), cité in L'idée de «Race », Op.cit., p. 207.
[379] *Ibid*., p. 207.
[380] *Ibid*., p. 211.

contribuent à brouiller les frontières entre le mot race et des mots comme peuple, nations qui dénotent des groupements humains fondés précisément sur ce type de caractères. Car c'est cette notion d'hérédité des caractères non physiques qui ouvre la brèche dans laquelle viennent se placer les conceptions inégalitaires sur les races, la comparaison des caractères non physiques étant particulièrement propice au glissement vers l'axiologisation et l'établissement de hiérarchies.

> « C'est dans le Grand Dictionnaire Universel que se fait sans réserve l'appariement des caractères physiques et non physiques: Ces caractères distinctifs, on les a tirés de la forme et de la capacité de la tête osseuse, de la configuration des autres parties du squelette, de la force musculaire, de la stature, de la couleur de la peau et de l'iris, des traits de la face et de la disposition du système pileux. On a aussi pris en considération le genre de vie, l'état intellectuel ou social et enfin les rapports ou les différences dans les langues parlées par différents peuples. »[381]

La race comme objet de savoir se trouve souvent mêlée à d'autres considérations, inscrites dans d'autres analyses, l'hérédité notamment. Le discours sur les races s'avère en même temps récurrent, diffus et dispersé. Cependant, ces éléments épars peuvent être rassemblés dans la construction de l'idée de race au XIXe siècle. Ainsi, la réflexion sur les races peut-elle être menée selon trois axes :

1. Le savoir, en d'autres termes la fondation d'une science naturelle des ethnies.
2. Le pouvoir, c'est-à-dire la prétention de fonder, à partir de cette connaissance, une science des inégalités naturelles entre les races.
3. Le progrès, à savoir une réflexion sur les moyens et les technologies par lesquels il serait possible d'émanciper les races déclarées inférieures.

Le racisme du XIXe siècle trouve ainsi ses fondements dans des présupposés anthropologiques et scientifiques qui basculent la pensée européenne d'une conception majoritairement monogéniste qui postule l'unité fondamentale du genre humain, au triomphe progressif d'une conception polygéniste, qui suppose au contraire plusieurs souches originaires de l'homme :

[381] Rémi-Giraud(Sylvianne), cité in L'idée de "Race", Op.cit., p. 220.

> « En convergence avec la vision chrétienne d'une humanité issue d'un seul homme, le monogénisme n'évite pas toujours le piège raciste, mais au moins il estime possible l'évolution et le croisement des "races". A l'inverse, le polygénisme affirme la fixité des "races" à travers les âges et donne la priorité au "donné" biologique sur les autres facteurs (climat, alimentation, mode de vie, etc.). »[382]

En anthropologie, mais aussi en histoire et en littérature, l'idée de "race" acquiert ainsi, au cours du XIXe siècle, le statut de vérité incontestable permettant non seulement de classer les groupes humains, mais aussi de les distinguer selon leurs aptitudes, leurs qualités (innées). Elle fait une hiérarchisation sur laquelle s'appuieront des discours et des doctrines racistes.

> « La construction des identités européennes, à cette époque, passe bien souvent par la représentation dévalorisante de l'Oriental et qu'elle constitue le substrat nécessaire à la formation d'un imaginaire racial destiné à triompher au XIXe siècle. »[383]

Le XIXe siècle est aussi celui de la colonisation qui trouve dans ces doctrines racistes, les justifications aux agissements des colons.

1.2. Racisme et colonialisme :

L'établissement du pouvoir colonial se fait selon trois modalités :

1. Les actions militaires et administratives assurent la conquête et l'organisation d'un territoire nouveau.
2. La mise en œuvre économique contribue au développement et à la prospérité du pays d'origine, ainsi qu'à celle de ses représentants dans la colonie, plus qu'au bien-être des colonies qui n'est pas le souci majeur des conquérants.
3. Une visée missionnaire ou, tout au moins, civilisatrice a pour objet de légitimer la présence du pacte colonisateur qui prétend mettre son intelligence et sa culture au service de ceux qui n'ont rien et qui ne sont rien.

[382] Moussa sarga (sous dir de), *L'idée de "race". Dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe et XIXe siècles)*, Op.cit., p. 9.
[383] Ibid., p. 13.

> « L'entreprise civilisatrice est essentiellement contradictoire dans la mesure où elle présuppose une différence toujours péjorative puisqu'elle trouve naturellement son explication dans une infériorité biologique qui, à moins d'être réduite, risque de donner un argument pour justifier l'oppression dont elle est l'alibi. Dans le meilleur des cas l'affirmation d'une différence biologique péjorative entraine une attitude racialiste qui pousse à la ségrégation. »[384]

La colonisation peut également induire un comportement raciste quand le dominant prend argument de cette différence pour la retourner contre celui qu'elle caractérise et justifie ainsi l'oppression ou la persécution : Le racisme résume et symbolise la relation fondamentale qui unit colonialiste et colonisé.[385]. Une relation fondée sur les privilèges accordés au colonisateur au détriment des habitants autochtones.

> « Le colonisateur se trouve sur le plateau d'une balance dont l'autre plateau porte le colonisé. Si son niveau de vie est élevé, c'est parce que celui du colonisé est bas; s'il peut bénéficier d'une main-d'œuvre, d'une domesticité nombreuse et peu exigeante, c'est parce que le colonisé est exploitable à merci et non protégé par les lois de la colonie; s'il obtient si facilement des postes administratifs, c'est qu'ils lui sont réservés et que le colonisé en est exclu; plus il respire à l'aise, plus le colonisé étouffe. »[386]

Le racisme colonial est donc actif, il s'agit de l'ensemble de conduites, de reflexes, appris, exercés depuis la toute première enfance, fixé et valorisé par l'éducation, il est un vécu quotidien spontanément incorporé à ses gestes et ses paroles. Le racisme constitue ainsi une des structures les plus solides de la personnalité du colonialiste.

> « Le colonialiste n'a jamais décidé de transformer la colonie à l'image de la métropole, et le colonisé à son image. Il ne peut admettre une telle adéquation, qui détruirait le principe de ses privilèges. »[387]

---

[384] Sarga(M) (sous dir de), L'idée *de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe et XIXe siècles), Guy ait colonial et portrait du colonisé* par Schapira (M-C), Op.cit., p. 329.
[385] Memmi (A), *Portrait du colonisateur*, Paris, Buchet/Chastel, 1957, p. 94.
[386] Ibid., p. 16.
[387] Ibid., p. 94.

Le racisme colonial alimente et fortifie cette différence en mettant une distance rassurante entre dominant et dominé et ceci en se livrant à une dévalorisation systématique du colonisé le qualifiant de feignant, vicieux, maladroit et immoral. Et même en portant les accusations les plus absurdes contre le colonisé, en effet Memmi rapporte les propos de colonisateurs intellectuels :

> « Un vieux médecin m'a confié, avec un mélange de hargne et de gravité que le "colonisé ne sait pas respirer"; un professeur m'a expliqué doctement que: "Ici, on ne sait pas marcher, on fait de tout petits pas, qui ne font pas avancer", d'où cette impression de piétinement, caractéristique, parait-il, des rues en colonie. »[388]

La dévalorisation du colonisé s'étend à son pays, qu'il trouve laid, trop chaud, étonnamment froid, malodorant, au climat vicieux, à la géographie si désespérée qu'elle le condamne au mépris, à la pauvreté et à la dépendance. Ces jugements sont toujours portés par référence à la métropole.

> « Comparaisons morales ou sociologiques, esthétiques ou géographiques, explicites, insultantes ou allusives et discrètes, mais toujours en faveur de la métropole et du colonialiste. *Ici, les gens d'ici, les mœurs de ce pays*, sont toujours inferieurs, et de loin, en vertu d'un ordre fatal et préétabli. » [389]

Le racisme du colonisateur révèle trois éléments importants :

1. Découvrir et mettre en évidence *les différences* entre colonisateur et colonisé.
2. *Valoriser* ces différences, au profit du colonisateur et au détriment du colonisé.
3. Porter ces différences à *l'absolu,* en affirmant qu'elles sont définitives, et en agissant pour qu'elles le deviennent.

1.3. Colonialisme et immigration :

Il est courant d'opposer l'immigrant à l'immigré de naissance. Pourtant, la condition objective de "beur" est identique pour les deux, pour celui qui en hérite en naissant, et pour celui qui la reçoit dès le débarquement, survient

[388] Memmi (A), *Portrait du colonisateur*, Op.cit., p. 91.
[389] Ibid., p. 92.

nécessairement la prise de conscience de ce qu'ils sont, de ce qu'ils deviendront, s'ils acceptent cette condition.

Mais pour l'immigré de première génération, les difficultés sont différentes. Ce n'est pas facile, déjà, que d'avoir décidé de faire sa vie dans un pays étranger, sans parler du fait d'accepter la misère et l'éloignement des siens. Car, il faut dire qu'il s'agit généralement, d'un homme jeune, prudent, son échine est souple, sa différence bien assimilée. A tout hasard, il justifie tout, les gens en place et le système. Faisant mine obstinément de tout supporter, la misère, l'injustice, le racisme qu'il subit ; attentif seulement à garder sa place au travail, à recevoir un salaire qui ferait vivre sa famille, sa tribu ou tout son village. Le plus souvent, d'ailleurs, il suit un autre cousin, un ami ou un voisin. S'il arrive qu'il ne connaisse personne, il est vite pris en charge. Le temps que joue la solidarité communautaire : peut-on laisser en peine un frère ? Il obtient un travail à l'usine ou au chantier, partage la chambre des autres ouvriers et apprend avec eux les lieux et les mots nécessaires aux besoins quotidiens. Ainsi se constituent le "ghetto» où se retrouvent des maghrébins : les anciens colonisés.

> « Le ghetto, comme naguère les ghettos juifs, entretient, nourrit la séparation mais il en est aussi l'expression ; il est la coquille, sécrétée par un groupe minoritaire qui s'estime, à tort ou à raison, menacé dans son existence propre. »[390]

Le ghetto est certes, un substitut du paradis rêvé, mais, décidément décevant sinon illusoire. Il se retrouve dans un duplicata en réduction de la terre abandonnée. C'est entre ces deux représentations que va se dérouler la nouvelle vie écartelée, de l'immigrant. L'ex-colonisé reproduit son ancienne vie dans la métropole.

> « Le Maghrébin n'est pas un immigré russe ou roumain, un étranger venu là par hasard, il est le bâtard de l'affaire coloniale, un reproche vivant ou une déception permanente. En somme le métropolitain accepterait l'immigré s'il était invisible et muet ; or à partir d'une certaine densité démographique le fantôme prend une terrifiante consistance; d'autant que, rassuré par le nombre, il ose au contraire parler fort, et dans sa langue natale, et s'habiller

[390]Memmi(A), *Portrait du décolonisé*, Paris, Folio actuel, 2007, p. 131.

> quelquefois dans son costume traditionnel! »[391]

Sous l'influence de la religion musulmane, favorable à une procréation sans entraves, la démographie croissante a généré une jeunesse trop nombreuse pour les petits appartements de la cité HLM, turbulente, et quelque fois délinquante, surtout à cause du sous-emploi. D'autre part, les ressources, pourtant meilleures qu'au pays, suffisent de moins en moins à rattraper la demande accrue, même pour un minimum vital. Le rêve métropolitain prend fin. Il découvre que l'immigration, loin d'être la solution à ses maux, est aussi un double échec, celui de son pays natal et celui de ses hôtes. [392]

Pour l'ex-colonisateur, sauf chez une certaine avant-garde, le maghrébin est le rappel vivant de l'entreprise coloniale ; d'une époque où la France régnait sur d'autres terres et d'autres peuples. Un passé glorieux où la distance entre maitres et serviteurs n'était jamais assez grande.

> « Même s'il n'a pas été un enthousiaste de ces aventures, la présence de l'immigré est le résidu d'un deuil collectif, d'une séparation faite dans la violence, où les siens ont perdu la partie. Maintenant que le divorce est prononcé, que lui veut donc son ancien partenaire ? Il a obtenu ce qu'il réclamait, un Etat, un gouvernement, une armée, dit-on. » [393]

Pourtant, la métropole dont la population est de plus en plus vieille a toujours besoin de ses ex-colonisés : une démographie galopante et une main d'œuvre bon marché. Mais pour l'immigré, pourquoi cherche-il à s'installer et à avoir des droits dans l'ancienne métropole qu'il hait tant ? Telle est l'énormité de la question de l'immigration.

Il faut dire, qu'entre la misère qui l'a poussé à quitter son pays, il y a aussi celle des siens qu'il continue d'aider. Mais le temps passant, il s'est refait une autre vie, avec des repères nouveaux. Toutefois, l'évènement vraiment décisif a été l'arrivée des enfants. Une nouvelle génération voit le jour dans une terre désormais sienne, la seule qu'elle connait vraiment. L'enfant de l'immigré n'a pas les mêmes souvenirs que ses parents, aucune nostalgie pour ce pays si lointain, où il passe quelques vacances.

---

[391] Memmi(A), *Portrait du décolonisé*, Op.cit., p. 123.
[392] Ibid., pp. 121. 122.
[393] Ibid., pp. 122. 123.

> « Ils n'appartiennent pas tout à fait à la même communauté. L'immigré vit péniblement une double appartenance, qu'il cherche à harmoniser. Le fils affirme, selon l'humeur et la circonstance, aussi bien : "je suis français ! «Je suis d'ici", que "je suis algérien, marocain, tunisien !» ; mais c'est, dans les deux cas, par provocation, pour défier les autres ; pour se convaincre aussi lui-même. »[394]

2. Sebbar et la littérature beure.

Les années quatre-vingt ont connu l'émergence, en France, d'une production dont la qualification de "Littérature beure" par les médias est maintenant entrée dans l'usage. Cependant, de part cette apparition récente, elle est longtemps restée méconnue et mal appréciée. Délimiter "le roman beure" s'avère une problématique, tant le terme lui-même renvoie à des réalités différentes. Pour Michel Laronde :

> « Les romans beurs" sont des romans français, publiés à partir de 1981, qui ont une caractéristique en commun, celle de signifier la culture de jeunes issus de l'immigration maghrébine en France…et que les medias ont rassemblés sous la dénomination de Beurs. »[395]

De là, des questions pratiques se posent à nous : qu'est le roman dit "beur» ? Pouvons-nous même dire qu'il existe véritablement ? Le but d'attribuer à des ouvrages un genre littéraire est de les classifier selon des critères qui suscitent des attentes précises chez le lecteur, des critères qui permettront au lecteur de se former une vision préconçue de l'ouvrage avant même de l'examiner en détail. Il s'agit d'un cadre qui nous signale l'optique par laquelle il faut effectuer l'analyse de l'ouvrage. Les critères de ces cadres sont plus ou moins définis, bien qu'ils ne soient pas complètement fixes. En effet, lorsqu'il s'agit du genre du roman "beur", mêmes les spécialistes de ce soi-disant genre, tel Michel Laronde, ont de la difficulté à se décider sur ce que constitue la littérature "beure"

> « Le terme beur est à prendre dans le sens ethnique (les romans écrits par des Beurs) et à élargir dans un sens dialectique : celle qui

[394] Memmi(A), *Portrait du décolonisé*, Op.cit., p. 170.
[395] Laronde Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 5.

> parle de la situation d'un jeune Maghrébin dans une société française contemporaine. »[396]

Laronde ne restreint donc pas le signifié "beur" au seul sens ethnique ; il considère comme romans beurs des œuvres dont le contenu révèle la réalité de certains jeunes dans la société française.

Leïla Sebbar dans son article *Une littérature du divers* passe en revue les difficultés de classification de la littérature d'Afrique du Nord. En particulier pour la littérature beure, elle souligne le déplacement dans sa dénomination venant des écrivains beurs eux-mêmes.

> « Nom et prénom arabe ou kabyle, nés en France, des langues à la maison, entendues, jamais parlées, la langue parlée à l'école, le français, ils l'écrivent, ils en font des livres…ça a existé les écrivains beurs, on avait tout un rayon…Aujourd'hui, on ne sait pas trop, "Beurs", ils ne veulent pas, ils ont voulu un jour? Oui, ceux et celle qui ont fabriqué ce mot-là dans la banlieue parisienne. On les range dans la littérature française pas francophone surtout pas, ils trouvaient que c'est discriminatoire, littérature française, ils sont contents, on n'a plus de réclamation, c'est fini. »[397]

Ainsi, il s'agit d'une littérature, le plus souvent organisée autour de l'identité ethnique. Dans les premiers romans" beurs", l'identité culturelle renvoie à une évidence, celle d'un consensus identitaire, de l'appartenance collective à une communauté ethnique : celle des Maghrébins vivants en France. Longtemps restée une littérature de récits de vie, de témoignages, de description amère de réalités sociales difficiles.

> « Cette littérature dit les souffrances liées au rejet subi dans la société d'accueil, ou la douleur de l'impossible réancrage dans la société d'origine. Certainement désireuse de donner à la société une "*conscience malheureuse*", elle veut exprimer une révolte face aux injustices. Sa charge affective et revendicative est énorme. Souvent acerbe ou misérabiliste, elle s'est inscrite dans la

[396] Laronde Michel, *autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 14.
[397] Sebbar Leila, *Littérature du divers*, https://gerflint.fr/Base/Monde5/sebbar, consulté le 03/30/2017.

> problématique du dévisagement interethnique, avec des figures du Même et de l'autre très stéréotypées. »[398]

C'est bien par son originalité et sa vivacité que cette littérature a réussi à s'imposer sur la scène francophone comme un colosse de par sa richesse et ses traditions de création tant écrite qu'orale. De même qu'elle doit sa popularité à une situation politique spécifique liée à la décolonisation et à l'émigration qui la maintiennent à la une de la scène Française et maghrébine et lui garantissent une audience.

Il s'agit d'une écriture tournée essentiellement vers l'opposition entre les deux univers qui la composent, en insistant sur une dualité : ethnique et culturelle. Mais des dépassements de ce conflit identitaires ont été opérés par des auteurs qui ne se reconnaissaient pas vraiment dans cette classification. En effet, l'écriture de Leila Sebbar peut d'abord être lue comme une expression de la liberté et de la possible résilience des traumatismes qui ont initié et accompagnent toujours la migration vers le Nord dans son mouvement de sédimentation contrastée. Nourrie de son expérience personnelle du métissage, elle propose un monde épais, dense, réalisé formellement par un certain traitement de rapport entre le récit et le discours.

> « Dieu ne m'habite pas.
> Dieu n'habite pas l'école de mon père.
> Dieu n'habite pas la maison de ma mère.
> Une enfance sans Dieu, mais avec un maitre, la raison est la devise révolutionnaire de 1789.
> Les mêmes valeurs mises en avant par ma mère, le Dieu de sa mère chrétienne. Par mon père, le Dieu de sa mère musulmane : Justice et Tolérance. »[399]

Son écriture, qui fait la part belle à l'éducation comme moyen de promotion sociale, de sortir du ghetto. Elle exploite les souvenirs avec de multiples réfractions que l'on perçoit comme des effets d'exigence esthétique et de revendication par l'artiste du privilège de modifier et d'adapter la réalité qui lui appartient.

---

[398] Lamrani Akila, *Au-delà de la problématique ethnique dans le roman beur. Mounsi : La Noce des fous*. In *Figures de l'interculturalité*, Montpellier, Praxiling. Université Paul Valéry, 1996, p. 142.
[399] Sebbar (L), *Les femmes et leur Dieu en moi,* in*. Lieux dits*. Revue de femmes en Méditerranée, n°35-36, Paris, Chèvre feuille étoilée, octobre 2008, p. 38.

> « Son écriture s'apparente à une phénoménologie des mémoires brisées, meurtries, atrophiées, recomposées au présent de génération en génération, fut-ce sous forme de bribes. »[400]

En récusant l'une et l'autre des identités collectives centrales que représentent les sociétés d'origine et d'accueil, elle est en quête d'un ailleurs identitaire qu'elle retrouve dans la somme des deux. L'importance du parcours personnel n'est pas à négliger pour la production littéraire qui jouit d'un statut particulier au sein de son écriture. Leila Sebbar écrit :

> « La question que je me pose
> Pourquoi dans mes livres, les femmes d'une rive à l'autre invoquent le Dieu des femmes du peuple de mon père ? Pourquoi elles prient dans la langue du Coran ? Pourquoi j'impose obstinément à la scène littéraire française des femmes musulmanes illettrées que le Dieu de l'Islam accompagne simplement du premier jour au jour dernier ? »[401]

En effet, la trilogie Shérzade a pris naissance dans un climat socio-culturel et politique qui a déterminé les conditions de production de l'ensemble de la littérature Beure. La croissance et l'orientation de celle-ci est marquée dans ses grandes lignes par l'affirmation de l'identité culturelle dans l'écriture.

III. Shérazade, le voyage salvateur

La fugue de l'adolescente correspond au désir de fuir l'univers étouffant de sa cité et de sa famille, le désir de découvrir de nouveaux horizons et notamment Paris. La découverte de ce nouveau monde et l'instabilité de la jeune fille soulignent la liberté dont elle jouit. Mais le thème du voyage reste indissociable d'une certaine conception de l'évolution du personnage. En effet, si la fugue était à l'origine de son départ et du premier mouvement, ce nouveau voyage n'a d'autres motivations que la découverte de nouveaux horizons .

---

[400] Djeghloul Abdelkader (préface de) *Zizou l'Algérien* de Sebbar (L), Alger, ANEP, 2005, p. 4.
[401] Sebbar (L), *Les femmes et leur Dieu en moi,* in*. Lieux dits*. Revue de femmes en Méditerranée, n°35-36, Op.cit., pp. 38/39.

1. *Les carnets*, ou le récit d'un voyage initiatique :

L'idée du voyage est suggérée par le titre *Les Carnets de Shérazade* évocateur des carnets de voyage. Dans ce voyage, Shérazade aspire à se fondre dans ce monde à la double culture. Par ce parcours, elle vient à rompre avec son quotidien et ses habitudes ; donc elle ose douter de ses pratiques et de ses pensées, pour s'imprégner de celle des autres**.**

C'est un voyage initiatique dans la mesure où elle se transforme grâce aux nouvelles expériences qu'elle a eu. Toutefois, il est primordial d'expliquer cette notion d'"initiation" qui a une fonction symbolique très précise puisant ses origines dans les croyances et la philosophie.

1.1. Le voyage initiatique :

Etymologiquement, deux sens du mot se rejoignent. En latin, *initiare* signifie "commencement". Pour les Grecs, l'initiation serait plutôt, d'une certaine façon, "le passage par la mort", une mort symbolique qui permettrait le franchissement d'une porte donnant accès à un ailleurs, à une sortie, suit une entrée. Initier, c'est opérer une métaphore, passer d'un état à un autre.

Pour Mircea Eliade, le *néophyte*[402] est devenu autre. L'initiation l'introduit à la fois dans une communauté humaine mais aussi dans le monde des valeurs spirituelles. Les jeunes gens passent d'un statut d'enfant au statut adulte. Il lui apporte un plus et lui permet de gravir un échelon dans la connaissance des autres, du monde, et par-dessus tout, de soi.

1.2. Les étapes du voyage initiatique de la jeune beure :

L'initiation est intimement liée à la découverte de soi et de son identité propre. Pour la comprendre, il faut suivre les trois grandes étapes de son initiation qui sont celles de tout voyage initiatique.

Dans toutes les cérémonies de l'initiation, trois grandes étapes restent invariantes :

[402] Candidat à l'initiation.

1. La préparation : très importante et solennelle dans la vie d'un individu, l'initiation nécessite des rites préliminaires. Ceux-ci plongent le néophyte dans une phase d'attente, d'angoisse, pour lui permettre de préparer son esprit aux révélations. Une étape qui correspond à la vie parisienne de la jeune fugueuse.

2. La mort symbolique : elle se traduit par deux caractères, pas forcément simultanés, puisque le futur initié se retrouve dans un état de perte de conscience ? Réelle ou simulée, et pénètre dans le domaine de la mort. Rationnellement, ce voyage dans l'au-delà semble impossible.

> « Il peut prendre des formes symboliques très diverses comme, pour les *Wiradjuri* [403], être emmené dans la brousse vers le lieu sacré tenu secret après avoir été caché sous des branches ou des couvertures, signe de l'effacement au monde. »[404]

   La jeune beure, quant à elle, frôle la mort, dans un excès de vitesse et entourée de symboles mortuaires de sacrifices : l'opéra de Verdit où l'Héroïne se sacrifie par amour et près de la statue de Jeanne D'Arc qui se sacrifie pour sa croyance. Cette étape prolonge la phase de préparation. La jeune fille est séparée du monde des marginaux et cette séparation est irréversible.

3. La nouvelle naissance : conclusion heureuse des épreuves, cette naissance est une transformation radicale de la jeune fille. Un être nouveau, différent, est venu à la vie. Sa quête de l'Algérie s'est transformée en une marche pour ses droits en France.

Ce qui distingue ce voyage initiatique de l'aventure de la jeune fugueuse à Paris, c'est l'ouverture aux rencontres aux imprévus qui vont permettre une découverte intérieure, un éveil, une meilleure connaissance des composantes de son identité et de sa personnalité. Lors de ce voyage, Shérazade occupe une place privilégiée, car elle favorise la contemplation, la paix intérieure et c'est souvent le reflet des paysages intérieurs.

[403] Groupe aborigène de la Nouvelle-Galles du Sud (New South Wales), en Australie.
[404] Eliade (M), Naissances mystiques, coll. «Les essais", Paris : Gallimard, 1959, pp. 32-33.

2. Les apports du voyage initiatique :

Ce voyage est la parfaite illustration de l'évolution du personnage de la jeune fugueuse. En effet, il l'a aidé à accéder à une joie intérieure, une paix certaine puisqu'elle s'est fixée un objectif qu'elle a réussi à atteindre dans le temps exigé pour sa mission : suivre la marche des beurs en sept jours.

Et s'il n'y a rien de mieux que de voyager pour découvrir, comparer, relativiser ce que nous sommes, où et comment nous vivons. Cette pratique a permis à la jeune fille de couper, de décider, d'opérer des choix dans sa vie en favorisant le dépassement de soi, l'évolution de la conscience des problèmes des autres : ses semblables. Ce voyage est le chemin à explorer pour celle qui désire donner du sens à l'apprentissage de l'existence en dehors des frontières fixées par son appartenance à une seule culture.

Malgré les mains tendues, elle choisit de l'accomplir seule. Ainsi, elle se soumet aux épreuves et part à la rencontre de soi, il s'agit également d'un voyage intérieur. Il y a un avant et un après. Une fois le voyage accompli, l'héroïne franchira les portes de la sagesse, de la sérénité et de la paix intérieure.

Conclusion

La Sultane a choisi sa prison, alors que Shérazade de Leïla Sebbar est une fugueuse, une héroïne fuyante. Les deux personnages effectuent un mouvement contradictoire (entrée/sortie, enfermement/liberté) qui traduit un acte de révolte émanant de la volonté de changer une situation préétablie. En effet, Shérazade fuit la cité HLM de Courneuve ; lieu caractérisé par la pauvreté, la violence, et le racisme.

> « La cité est en effet souvent présentée avant tout comme un espace anomique, incontrôlable. Ses habitants sont décrits comme des groupes à part, que la précarité a éloignés des normes de comportements et des règles de conduites acceptées. Dans cette représentation dominante, le manque et la déviance sont étroitement associés, les populations de la banlieue sont vues sous l'angle double de la misère qu'elles subissent et, pour partie d'entre elles tout au moins, du danger qu'elles représentent pour l'ordre social ».
> [405]

Tous ces problèmes sont le quotidien de tous les banlieusards, toutes origines confondues. Toutefois, Shérazade souffre d'un problème supplémentaire à savoir son image, notamment son assimilation aux odalisques. Elle se plaint de cette catégorisation vexatoire, se voit lésée et estime qu'elle vaut plus qu'une image fixée à un mur, même si c'est celui du Louvre.

La jeune beure est donc le bouc émissaire de toutes les souffrances et de toutes les convoitises, elle est toujours assimilée à ces femmes soumises qu'on observe dans les musées. Mais ce faisant, ce sentiment de marginalisation à cause d'un stéréotypage dévalorisant, elle va le partager avec tous les habitants du squat. Des jeunes en lutte contre un monde qui leur est hostile et qui ne cesse de les agresser. Ils sont des révolutionnaires qui voient dans leur action une forme de représailles contre le dialogue rompu entre les couches de la société. Ainsi, Shérzade n'est plus la belle fugueuse, mais une personne à la recherche d'une liberté qui pourrait être une quête nouvelle : celle de sa terre d'origine : son Algérie.

[405] Villechaise-Dupont Agnès, Amère banlieue, les gens des grands ensembles, Op.cit., p. 49.

Conclusion

Les littératures dites engagées, contestataires ou militantes sont autant de modalités non seulement d'une écriture de l'histoire, mais aussi d'une écriture du Moi dans l'histoire, à savoir une insertion de l'histoire dans le parcours ou la destinée individuelle. Il s'agira pour l'auteur de signifier, par une affirmation de soi qui s'opère dans l'écriture, et de revendiquer sa place et sa part dans un processus historique, social ou culturel, dans lequel il a pleinement conscience de pouvoir s'inscrire, en tant que membre d'un groupe socio-culturel déterminé, et surtout en tant qu'écrivain, qui semble-t-il, jouit d'un statut privilégié auprès de son lectorat.

Pour Leïla Sebbar, le témoignage passe par le récit des aventures de la jeune Beure à travers la France. En effet, l'acte de voyager sur les traces de la Marche des Beurs, rend compte de l'actualité, de l'histoire ou de la société dans lesquelles l'auteure s'inscrit, et lui confère, ainsi une authentification par laquelle une entière crédibilité lui est accordée. Car bien qu'elle n'ait pas assisté à cette marche, le contenu de son roman n'en sera pas moins crédible : sa parole est prise pour la vérité. L'expression non pas de l'exactitude historique des faits, mais plutôt la vérité d'un ressenti.

Dans sa démarche de dénonciation d'un système en place et de défense d'un système à venir, l'auteure militante préfère adopter, parfois, la forme du témoignage, bien que le témoignage ne soit pas véridique et puisque produit d'une transposition fictionnelle. En tant que voix du groupe, l'auteure peut se permettre de composer des récits en fonction non seulement de ce qu'elle voit ou vit, mais également de ce qui a été vu, puis rapporté soit par un ou plusieurs témoins anonymes, soit par des organes de presse ou des professionnels œuvrant dans les marges des voix officielles.

Elle raconte ici un voyage réalisé en France, à travers ses grandes villes, sa campagne et ses lieux culturels. Shérazade sert à introduire une description des lieux du métissage entre les deux cultures, et à travers l'histoire commune aux deux pays. Le personnage serait ici prétexte à toute une écriture engagée pour le métissage et le" vivre-ensemble".

La sultane qui s'est faite prisonnière de son château et de son mari sanguinaire, se retrouve ainsi, réactualisée dans la peau d'une voyageuse engagée pour la liberté de ceux de sa race. La cause féminine se retrouve liée à une cause plus large, celle du groupe d'appartenance. La jeune adolescente qui avait fui la domination de son père, de sa famille, de sa communauté, se retrouve libre à Paris, mais sous une domination plus

étouffante, celle liée à sa race. Et afin d'échapper à cette double domination, elle effectue un voyage ; un pèlerinage sur la trace d'une autre marche libératrice. En effet, si la Sultane avait opté pour une parole salvatrice, dans sa nouvelle réactualisation, c'est dans le mouvement salvateur qu'elle va retrouver paix et sérénité dans sa double culture.

PARTIE III :
Réactualisation de la Sultane des *Nuits* dans *Le fou de Shérazade*

Introduction

Le Fou de Shérazade est le troisième volet d'une trilogie Shérazade, qui a commencé avec la fugue de la jeune beure de chez elle. Elle avait 17 ans, brune, frisée, les yeux verts ; belle et rebelle, elle cherchait la liberté dans les rues de Paris. Paris de la mode, Paris des musées mais aussi, Paris des marginaux. Il s'agit de toute une génération, aux origines multiples, aux idéologies multiples, aux destins différents qui partagent le rêve justice dans le cadre d'une société multiculturelle de fait à obtenir le respect de la différence, avec l'égalité des droits face aux mêmes devoirs. En effet, la société française, post-industrielle, n'était pas une société nationale mais annonçait une nouvelle ère, caractérisée par l'internationalisation et l'interpénétration. Dans ce cas, pour Shérazade, le problème n'était pas de s'assimiler mais de vivre sa différence dans l'égalité, la dignité et le respect réciproque. Il s'agit pour Leïla Sebbar de faire une première réactualisation de la Sultane et qui l'inscrit dans un combat pour des valeurs, qui sont communes aux Français et aux immigrés et qui semblent plus faciles à partager que les valeurs qui font appel surtout à la culture et à l'histoire nationale.

La deuxième réactualisation de la Sultane dans *Les Carnets de Shérazade* va insister sur cette stratégie intégrative de la jeune fille en l'éloignant encore plus du communautarisme étroit. En effet, Leïla Sebbar lui fait suivre la marche des beurs, dans un discours sur l'égalité et le pluriculturalisme, l'expression du désir d'un commun discours politique, sans gommage artificiel des racines et des origines différentes.

Pour cette troisième réactualisation de la Sultane des *Nuits* dans *Le Fou de Shérazade*, et qui survient dix ans après la première réactualisation, Leïla Sebbar tend d'une part, vers la synthèse des expériences de ce personnage ; ce qui garantit sa continuité, sa singularité et son épanouissement. D'autre part, elle l'inscrit dans un nouveau parcours qui va permettre d'apprécier son évolution.

L'objectif de cette partie est de faire état de la cohérence du personnage de Leïla Sebbar par rapport à la constitution de son identité d'exclu et d'exilé qui finit par réussir à l'intérieur même de son métissage et grâce à son altérité.

Chapitre I :
Le Fou de Shérazade : paratexte et présentation de l'œuvre

Une fois le livre refermé et la lecture finie, tout lecteur, qui pratique une lecture courante, se pose la question de la cohérence de son personnage et de la complétude de son monde fictionnel : le texte constituant un objet fini, le nombre de pages étant – et jusque dans les tentatives d'exploration maximale des mondes fictionnels que sont les romans fleuves - malgré tout limité, le texte ne décrirait qu'une partie du monde fictionnel qu'il postule. [406]

Le Fou de Shérazade clôture une trilogie et se donne donc à lire, avec les deux premiers, dans une perspective générale qui est celle du personnage. Il s'agit de reconnaître les étapes de son évolution ou de sa métamorphose dans une logique qui est celle de la durée. En effet, l'aventurière pose ses valises et met fin à une errance qui aurait duré dix années de la vie de l'auteur (*Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts*, 1981 *Le fou de Shérazade,* 1991) le temps qu'aurait pris la métamorphose de l'héroïne. « L'étiquette sémantique » du personnage n'est pas une ''donnée'' à priori et stable, qu'il s'agirait purement et simplement de reconnaître mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive. Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur. [407]

Le protagoniste dans *Le fou de Shérazade* vient donc employer plusieurs modes de mouvements et ceci pour laisser voir en quoi la femme libre peut augmenter ses chances de réussite et l'intensité de son affirmation identitaire, en recourant à l'errance géographique et culturelle. En effet, la femme errante prend son destin en main et contribue ainsi à remettre en cause non seulement le stéréotype de la fugueuse mais contribue au changement des codes sociaux qui reconnaissent et admettent le succès en dehors de ces mêmes codes. Une nouvelle Shérazade voit le jour sous de nouveaux cieux, entre Occident et Orient. Elle continue son ascension vers la liberté. Alors, Que reste-t-il de la belle fugueuse ? Son retour à la cité est-il toujours possible ? Comment a-t-elle pu survivre à une guerre fratricide par le pouvoir d'un mot ?

[406] Montalbetti Christine (textes choisis et présenté par), *Le personnage*, Op.cit., p. 13.
[407] Hamon Philippe, « *Pour un Statut sémiologique du personnage »*, Littérature, n°6, 1972, rééd. Dans poétique du récit, Paris, Seuil, « points », 1977, p. 126.

I. *Le Fou de Shérazade*, approche titrologique :

Shérazade, dans ce titre, est associée à l'amour ; une autre constante du personnage des *Nuits*. En effet de sa bouche sont sorties toutes sortes d'histoires d'amour, certaines subtiles, sans être abstraites, et d'autres à l'eau de rose. "Dans son essai de classification, Nikita Elisséeff dénombre pas moins de 107 histoires d'amoureux"[408]. En effet, tous les contes parlent de l'amour, il y est sous toutes ses manifestations, que ce soit sous sa forme idéale (l'amour entre adolescents), que ce soit sous sa forme soudaine (coup de foudre), ou encore dans son expansion et son rétrécissement (adultère, jalousie, etc.). Par le traitement de ce sentiment les *Nuits* ont su rester éternelles.

Les Mille et Une Nuits ne sont plus l'apanage de l'Orient, elles parlent à l'ensemble de l'humanité. Peut-être parce qu'elles ont su créer une société de connivence où les femmes et les hommes s'aiment et se détestent comme dans la vraie vie, mais sans les conséquences du réel.[409]

Et si grâce au rêve et au merveilleux, elles ont su être la somme de tous les désirs, demeurant ainsi au box-office des livres les plus lus de tous les temps après la Bible et le Coran. Dix siècles et plus, déjà et grâce au merveilleux qu'elles véhiculent, elles permettent de voir le monde par un biais flatteur qui n'est pas celui de la réalité, d'où l'intérêt du rêve dont la fonction est de donner d'autres habits à l'inquiétude passagère et de trouver l'amour dans les plus improbables. Ainsi, au conte cadre, le roi misanthrope et névrosé, jaloux de la liberté de son harem et ne pouvant le contrôler qu'en exterminant la moitié de la population, il y a le conte de Shéhérazade, la reine guérisseuse, un conte plus humain, un conte transposable en tout temps et tout lieu.

Mais Shéhérazade et Shérazade font face à des formes de folies plus complexes. La première affronte la folie meurtrière d'un roi blessé dans son égo : comment peut-on guérir un roi de sa folie sans remettre en question son pouvoir univoque et sa prérogative d'être fou ? N'est-ce pas cette position de roi, qui ne lui impose aucune contrainte commune à laquelle

[408] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 54.
[409] Ibid., p. 14.

participerait le sujet, qui le place dans des situations d'exception, qu'elles soient de l'ordre de la violence ou de la folie ? [410]

En relevant le défi, la sultane part à la quête d'un amour impossible à travers sa quête de survie puis celle de l'autre qu'elle va réconcilier avec lui-même puis avec les autres. Le second personnage, Shérazade, la brune aux yeux verts, est l'objet de toutes les quêtes. Le cinéaste veut la retrouver pour son film, la famille cherche sa brebis galeuse, les enfants et les femmes du quartier attendent leur enfant prodigue devenue vedette de cinéma et enfin Julien le « fou » qui part à sa recherche en Algérie puis à Beyrouth dévastée par la guerre civile et à Jérusalem où il la confond avec la juive Yaël qu'il va introduire dans ses fictions pour devenir le double et la jumelle de la jeune beurette :

> « Shérazade, il passe la main dans ses boucles courtes et serrées. Elle est brune. S'il lui demande de laisser pousser ses cheveux ; elle dira non. Si elle est vivante, s'il la retrouve…Et maintenant Yaël…à croire qu'il ne peut pas s'empêcher de vivre ses fictions …ou le contraire. » [411]

1. Le fou :

Le fou, «Julien », hante toute la trilogie dont il est une constante et dans la mesure où ce personnage est le héros de treize parties des trente et une qui la compose. Son errance est objectivée par son amour pour Shérazade. Un amour où, tout commence par une intrigue et tout finit par une autre intrigue, car si le manque d'amour est l'argument principal des disputes, il n'y a rien de mieux que l'amour pour les résoudre. La trilogie Shérazade ne déroge pas à la règle, tant les trois volets parlent d'un seul et unique sentiment : l'amour. Que ce soit sous sa forme idéale ou éthique, l'amour d'un intellectuel européen pour la réincarnation de la femme de Delacroix, que ce soit sous sa forme soudaine, le coup de foudre, ou encore dans son expansion et son rétrécissement (doute, séparation et infidélité), l'amour est au cœur de toutes les résolutions.

---

[410] Chebel (M)*, La féminisation du monde, op.cit.,* p. 155.
[411] Sebbar, L., *LE fou* de Shérazade, Paris, Stock, 1991, p. 88. A partir de cette note, l'ouvrage sera référencé *"Le Fou"*.

La trilogie dans son ensemble peut être considérée comme une métaphore de l'amour et en particulier de sa naissance, raison pour laquelle les séparations et les retrouvailles au cours desquelles les vertus de l'un et de l'autre des deux amoureux sont exaltés par leurs quêtes des lieux perdus. Cette quête des lieux d'origine constitue non seulement un motif pour la séparation mais aussi un prétexte pour une correspondance amoureuse qui ne sera jamais directe, un autre clin d'œil à l'Orient.

La correspondance amoureuse est une spécialité de l'Orient, surtout si elle est clandestine. Déjà Stendhal le signalait dans *De l'amour* où il rappelait que les Bédouins d'Arabie la pratiquaient depuis des milliers d'années. Les messagers sont en général des messagères, vieilles nourrices, esclaves, entremetteuses, tenancières de hammams, magiciennes, courtisanes. Les moyens de transports les plus divers sont utilisés à cette fin : coursiers à cheval, pigeon voyageur, préposés aux missives et autres correspondances diplomatiques, intermédiaires zélés.[412]

La folie de Julien voit la quintessence de l'être dans le visage de sa bien-aimée qui est manifeste dans sa quête d'une Shérazade, qui serait une réincarnation des odalisques :

> « *(…)* je peux m'empêcher, dès qu'une fille me plait, de la comparer à des femmes mortes depuis longtemps ou qui n'ont jamais existé sauf dans la peinture ou la littérature …Le cinéma…Ce n'est pas assez vieux. Vous voyez, ce n'est pas très intéressant pour vous, vous ne connaissez pas Delacroix ni ses femmes de harem…C'est une manie qui met Shérazade hors d'elle. » [413]

Elle n'est, pour lui, que la représentante d'une image de la femme orientale, longtemps véhiculée par ces odalisques qui furent l'objet des fantasmes des Occidentaux.

> « Le lecteur interpellé serait le public d'outre-mer qu'on a abusé avec l'image de l'odalisque, les

[412] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 51.
[413] *Le fou*, p 63.

> cheveux épars, les seins nus et le ventre rond, tendre (…) l'odalisque est à elle seule un continent dont l'Etranger pense saisir le corps et l'âme comme on enlève une femme pour la posséder dans le secret et la violence. » [414]

La beauté de Shérazade serait un autre clin d'œil aux *Nuits*. Apres tout, c'est parce qu'il a décidé de s'offrir toutes les belles filles de son royaume que le roi fou a convoqué Shéhérazade dans son lit. Et c'est en raison de cet "impôt sur la beauté", selon l'expression de Malek Chebel, que Shéhérazade a voulu se sacrifier dans le seul but de délivrer ses semblables de la fatalité qui les attendait.

On lit ici et là, dans *Les Mille et un Nuits* :

> "Seigneur, tu as créé la beauté pour nous enlever la raison, et Tu nous dis :" Craignez ma réprobation ! "Seigneur, tu es la source de toute beauté, et tu aimes ce qui est beau ! Comment feraient tes créatures pour s'empêcher d'aimer la beauté ou réprimer leur désir devant ce qui est beau ? [415]

A de nombreuses reprises, *les Nuits* placent la beauté au cœur de la vie, au cœur de la mort pour ce qui concerne Shéhérazade et tous les personnages qui tiennent d'elle. Sans être l'objectif unique que recherchent ces laudateurs, elle n'en demeure pas moins un attribut majeur et un gage de bénédiction. Ce lien de la quête humaine pour le beau et le sublime. Dans l'Histoire splendide du Prince Diamant, un poème résume l'effet de béatitude que produit la beauté sur l'âme arabe.

> C'est une beauté voleuse des cœurs, splendide de tous côtés.
> Les boucles de ses cheveux sont le nard du jardin de l'excellence,
> Et sa joue est la rose épanouie ;
> Ses lèvres tiennent à la fois du rubis et du sucre candi ;
> Ses dents sont d'une pureté étonnante,
> Et dans la colère même elles sourient.

[414] *Le Fou'*, 23.
[415] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 94.

C'est une beauté voleuse des cœurs, splendide
De tous côtés. [416]

Mais pour Julien, la quête de la femme est plus complexe car elle rejoint celle des lieux mythiques de son enfance. En effet, il retrouve Shérazade en Yaël et pour les deux, il fait une fiction où il réalise tous ses rêves alors que Césarée reste insaisissable :

> *« (…)* à croire qu'il ne peut pas s'empêcher de vivre ses fictions…ou le contraire. Il range les sept photos dans sa poche de poitrine, à gauche, presque sur le cœur. Il ira à Césarée avec Yaël, il prendra des photos dans le terrain interdit au bord de la mer, de Césarée que reste-t-il ? Ce poème de la Française d'Indochine…et le nom dans les alexandrins de l'âge classique…Césarée…Césarée, Césaréa (...*).*[417]

L'amour fou est aussi lié au coup de foudre que ressent Julien devant la jeune adolescente. On ne tombe amoureux que de ce que l'on aime déjà. Si cette hypothèse est vraie pour les amours en général, elle l'est tout particulièrement pour le coup de foudre, et encore plus vrai dans le contexte arabe. [418]

Le hasard d'une première rencontre sera déterminant dans cette relation. Mais faute de pouvoir raisonnablement s'y fixer, il ne s'en est du moins jamais écarté jusqu'à le perdre de vue, jusqu'à ne plus pouvoir le montrer. Un sentiment à l'origine de l'errance de Julien à la recherche de sa bien-aimée et qui nous fait songer à cette image du fou qui erre dans le désert à la recherche d'un amour perdu et notamment à Madjnûn Leïla ; un authentique fou d'amour celui-là, a écrit des vers mémorables à Leïla, sa bien-aimée, cette dernière étant inaccessible comme il se doit dans le pathos arabe :

Il n'est si long exil qui me sépare d'elle
Layla me reste au cœur, et ma voix renouvelle
Cette plainte qui passe aux fentes du roseau

[416] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 94.
[417] *Le fou*, p. 88.
[418] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Ibid., p. 50.

Tu l'aimes, me dit-on, mais elle est ton bourreau
Vive le bourreau ! Je l'aime, il est si beau.[419]

En ce monde tourmenté par les conflits, il n'est de passion véritable que lorsqu'elle est transgression. Un rayon de lumière douce traversant un gros cumulus d'hypocrisie et de haine orchestrés au nom des différences religieuse et ethnique.

La rencontre avec Shérazade, qui est au centre de l'amour fou, a lieu dans un musée devant le tableau de Delacroix. L'odalisque prend vie et devient une femme qu'on peut aimer. Mais c'est aussi le moment où se confirme chez Julien sa volonté de retrouver son passé perdu dans une terre lointaine. Ainsi, l'errance de Julien rejoint celle de sa belle, et entre apparition/disparition de Shérazade, il écrit son scénario en hommage à sa belle et à sa terre.

2. Shérazade

Shérazade apparaît dans le titre plutôt comme un signe motivé qu'arbitraire. Cette motivation sert de programme narratif pour le personnage dont elle saisit un trait de caractère ou d'action. « Shérazade, objet d'une quête » se donne aussi à déchiffrer derrière un mode d'apparition qui la distingue. Mais bien qu'elle ait perdu la syllabe « hé » ; ce qui lui donne une sonorité occidentale et la différencie de son aïeule, le tout est dans son apparition dans ce troisième volet où elle effectue son retour. C'est une révolution déterminante aussi importante que celle de la cellule, un micro-organisme qui permet à tous les corps d'exister. Tel est le troisième volet de la trilogie, il permet aux deux autres d'exister, il leur donne une identité, et leur ouvre l'horizon d'une autre quête, celle des origines.

Shérazade, un personnage en mouvement dans l'espace d'une nouvelle génération entre les deux rives, est aussi le symbole du mouvement féministe et du combat des peuples pour la liberté. La jeune fugueuse devenue porte-parole de ses semblables impose une lecture idéologique du texte". Les littératures comme les sociétés sont représentatives de courants idéologiques multiples et contradictoires."[420] Ainsi, la femme se trouve

[419] Chebel(M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Op.cit., p. 727.
[420] Chraibi (A), *Les Mille et une Nuits en partage*, Op.cit, p. 103.

responsable de l'émission et la réception du texte. C'est une Shérazade pleinement maitresse de ses décisions qui fait son retour dans la cité HLM.

Les deux principaux héros, Shérazade et Julien, sont deux versants d'un récit cornélien aux rebondissements inattendus. Shérazade est une jeune femme chrysalide pragmatique, rusée et impulsive ; Julien est un jeune intellectuel curieux et passionné. Tout débute par un coup de foudre et une cascade de découvertes enchâssées les unes dans les autres. A tout déplacement, une quête, une aventure. Leur récit contient une composante temporelle et n'est donc pas seulement conçu comme un moyen de lier les histoires enchâssées à l'ensemble des trois volets de la trilogie ou de renforcer la suggestion du réalisme, mais aussi pour introduire l'élément de la contingence et l'idée d'une construction logique de l'histoire au sein d'une structure spatio-temporelle.

Shérazade dans cette quête amoureuse n'est pas unique mais représentative d'une certaine image fantasmée de la femme moderne en quête de libération sexuelle.

3. Le fou de Shérazade

Le titre fonctionne comme Madjnûn Leïla ou *Le Fou d'Elsa*[421] et c'est ce qui impose le thème de l'amour fou dans un espace intertextuel qui réfère encore une fois à l'Orient par toute une littérature de l'amour impossible et celle de l'Occident qui s'en inspira par l'œuvre de Louis Aragon. Mais Shéhérazade et Shérazade font face à des formes de folies plus complexes. La première affronte la folie meurtrière d'un roi blessé dans son égo :

> « Comment peut-on guérir un roi de sa folie sans remettre en question son pouvoir univoque et sa prérogative d'être fou ? N'est-ce pas cette position de roi, qui ne lui impose aucune contrainte commune à laquelle participerait le sujet, qui le place dans des situations d'exception, qu'elles soient de l'ordre de la violence ou de la folie ? » [422]

[421] Aragon, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard (collection ''Blanche''), 1963. On sait que le recueil s'inspire et évoque largement le mythe amoureux de Madjnûn Leila.
[422] Chebel Malek*, La féminisation du monde,* op.cit*.,* p. 155.

En relevant le défi, la sultane part à la quête d'un amour impossible à travers sa quête de survie puis celle de l'autre qu'elle va réconcilier avec lui-même puis avec les autres. Elle a vécu, selon Miquel, une sorte d'aventure absolue, un drame dont le conte, l'amour et la peur étaient les ressorts entrecroisés et puissants. Et c'est à Schahriyar qu'elle le doit ; les émotions qu'elle a connues ont été mues par les propres émotions de ce dernier : sa peur était le reflet de la sienne ; l'amour est celui qu'elle a ressenti et qu'elle a su lui inspirer malgré toutes ses réticences (réticences est entendu ici au sens d'un euphémisme, car Schahriyar était beaucoup plus que réticent) ! Il était imperméable à toute tentative qui le conduirait à un attachement quelconque.

Il est vrai qu'avec Shéhérazade il a connu un faire transformateur ; non point celui d'être "éduqué et tiré de sa barbarie primitive", comme l'affirme Georges May (1986 : 168), car Schahriyar n'était point un barbare primitif d'après le conte, mais plutôt un "digne héritier de son père" qui était à son tour "le plus excellent prince de son temps !"[423]

Le récit de Shéhérazade est venu à la suite d'un engagement personnel pour une cause noble qui est celle de rendre au prince son humanisme. Il s'agit d'une réponse à un processus qui a changé. "Le plus grand des princes " en monstre n'ayant rien à envier aux plus grands des criminels.

En effet, ce psychopathe est rationnel et calculateur. Le motif de son action étant psychologique. Ses victimes ont une valeur symbolique et méritent, selon lui, de mourir. Il cherche à les dominer puisqu'il est sous l'emprise de sa folie meurtrière ; il s'agit de relations sadomasochistes basées sur le pouvoir et non l'attachement. La marque de ce déséquilibre psychologique est l'incapacité de ce dernier à voir dans les autres un objet de compassion. Ses victimes sont déshumanisées ou devenues de simples objets sans valeurs.

Shahriyar n'est ni le premier ni le seul tueur en série de la littérature. Plusieurs fables, légendes et romans ont fait état de l'existence, soit réelle soit fictionnelle, de ces monstres humains. Citons à titre d'exemple : la légende des hommes-loups, Dr Jekll and Mr Hyde de Robert Louis Stevenson, Frankenstein de Mary Shelley et les histoires innombrables de

[423] Mehio Hoda*, Shahriyar est-il un tueur en série ?* In Chraibi Aboubakr (sous la direction de), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Paris, Sindbad. Actes sud, 2004, p. 71.

vampires, etc. Mais Shahriyar est le seul dont la guérison est devenu prétexte à un recueil de "la littérature de plaisir absolu". [424]

Toutefois, la folie meurtrière de ce roi est la raison d'être des contes des *Nuits*. En effet, cette cruauté, décontextualisée, aurait toutes les chances d'apparaitre aberrante, si non d'une cruauté gratuite. Il s'agit de trouver le fil conducteur entre la relation amoureuse, censée produire la vie, et cette folie meurtrière. Ensuite, montrer le processus inverse, c'est-à-dire comment les récits des *Nuits* seraient la voie de la guérison. Deux mouvements inverses motivés par les émotions de Shahriyar parce qu'elles possèdent, selon De Sousa, une rationalité minimale qu'elles concernent, à l'instar de la philosophie. Ce qui donne sens à la vie. Elles encadrent, transforment et rendent sensées nos perceptions, pensées et activités. Il s'agit de "script" et de "scénario" concernant les émotions, expliqué comme suit par De Bonis.

> « Les scripts sont des enchainements de séquences stéréotypées de la vie quotidienne. (…) La notion de "scène "constitue l'élément de base de l'expérience vécue. (…) Pour être paradigmatique, un scénario doit être composé d'un ensemble structuré des scènes (…) Les scénarios-paradigmes se caractérisent par trois propriétés : l'indétermination, la pluralité et la pluri-détermination. (…)Le scénario-paradigme peut se concevoir comme un récit avec un début, une fin et un fil conducteur, qui est la trame du récit. » [425]

L'indétermination du scénario-paradigme est due, selon Mehio Hoda, au fait que la scène nucléaire, ou la scène première traumatisante, ne peut être reconnue comme telle que si un évènement nouveau se produit et devient source d'émotion parce qu'il contient un ou plusieurs éléments de la scène première. La pluralité du scénario-paradigme provient du fait qu'il n'y a pas d'expérience vécue qui soit tout à fait unique. Et sa pluri-détermination est occasionnée par la possibilité d'avoir plusieurs fins possibles, ce qui peut conduire à des programmes d'action différents :

---

[424] Mehio Hoda*, Shahriyar est-il un tueur en série ?* In Chraibi Aboubakr (sous la direction de), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Op.cit., p. 73

[425] Ibid., p. 74.

« Les affects sont reliés aux scènes par le moyen de deux processus : l'amplification et la magnification. Les scènes amplifient les affects et, lorsque ces scènes s'enchainent en scénario, l'amplification devient une magnification. Ainsi le scénario-paradigme se construit par enchainement de détails magnifiés à propriétés génériques et par élimination de détails secondaires. »[426]

En quoi ce scénario-paradigme s'applique-t-il à Shahriyar et comment a-t-il participé à sa folie ? Selon R. Barthes :" Dans le champs amoureux, les blessures les plus vives viennent davantage de ce qu'on voit que de ce qu'on sait"[427]. Et pour son malheur, Shahriyar a autant vu que su. Comme il a été déjà précisé dans la structure du conte-cadre ; dans les trois scènes d'adultère : une dont Shahriyar a eu connaissance par son frère, Shahzamân, une à laquelle il a assisté avec ce même frère, et une enfin à laquelle il a participé malgré lui.

De ce point de vue, il parait évident que la scène de l'adultère constitue un scénario-paradigme indéterminé, pluriel et pluridéterminé. La répétition de la scène d'adultère dégage l'élément traumatisant. Il s'est rendu compte que son expérience n'était pas unique : son frère et le génie en ont été aussi victimes. Enfin, chaque scène d'adultère se termine d'une manière différente des autres : Shahzamân tue sa femme et l'amant de celle-ci, le génie continue à ignorer son sort, alors que Shahriyar se met à tuer chaque nuit une femme.

La réaction de Shahriyar, excessive mais froide et calculée, dénote de la gravité de son cas. Son crime multiple parait n'avoir pas de limites. L'adultère à répétition, élément traumatisant auquel Shahriyar a été exposé, ne peut qu'être un début d'explication à la transformation du roi en fou. La suite de l'explication est à rechercher dans l'amplification et la magnification des affects de la jalousie.

Dans l'étude consacrée par Greimas et Fontanille à la jalousie (1991: 189-322), cette dernière apparait comme une passion complexe appartenant à

[426] Mehio Hoda*, Shahriyar est-il un tueur en série ?* In Chraibi Aboubakr (sous la direction de), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Op.cit., p. 74.
[427] Barthes(R), S/Z, Op.cit, p. 104.

plusieurs microsystèmes pathétiques, dont l'attachement et ses corrélats, la possession et l'exclusivité, ainsi que l'inquiétude animée par la défiance et la crainte de perdre l'objet aimé et qui devient source de souffrance perpétuelle. Ajouté à cela que la défiance du sujet n'est pas seulement ressentie à l'égard de l'objet aimé :

> « C'est "la confiance généralisée, et la possibilité pour le sujet de donner un sens à la vie" qui se trouvent remise en cause. Cela sans oublier la dimension morale que revêt, aux yeux de certains jaloux, l'attachement exclusif. »[428]

C'est ainsi que le faire transformateur de la jalousie et de la douleur, répétées et magnifiées de scène en scène, a métamorphosé Shahriyar conformément au stéréotype du fou furieux. Et ce sera à Shéhérazade de restaurer la confiance du roi dans les femmes et dans la vie. Elle abolira la douleur de Shahriyar par le plaisir qu'il aura à écouter ses récits.

II. La quatrième de couverture, un paratexte référentiel :

La quatrième de couverture remplit ses deux fonctions séductrice et informative auprès d'un lectorat qui se divise en deux catégories : un public qui prend connaissance pour la première fois de cette œuvre et un autre curieux de connaitre la suite de cette aventure.

1. La quatrième de couverture dans sa fonction informative :

La complexité du système des personnages est annoncée en quatrième de couverture : « Shéhérazade, Julien, la vieille femme et les habitants de la cité…mais aussi la colombe et l'olivier. »[429]

Chacun des personnages porte une quête et réunit les moyens pour en réaliser les objectifs indépendamment des autres personnages et bien qu'on puisse faire des camps qui se regroupent autour d'un même pôle : Julien / les habitants de la cité autour de Shérazade, la vieille femme / la colombe autour de l'olivier et l'olivier/ Shérazade autour de la terre.

[428] Chraibi(A), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Op.cit, p. 11.
[429] *Le Fou*, Quatrième de couverture.

Entre ces pôles existent de nombreux intermédiaires (le cinéaste, Yaël) eux-mêmes non homogènes et porteurs de leurs propres quêtes. Cette complexité se fonde sur le projet de concrétiser les multiples déterminations sociales, les attitudes possibles, la diversité des objectifs. Ils permettent de surcroît d'insérer des savoirs et de les justifier.

Chacun des personnages favorise à sa manière l'apport d'informations sur une sphère déterminée qui nous parvient à travers : A : une intertextualité explicite : « Shérazade qui dérive, comme la sultane dans les contes, pour ne pas mourir »[430] B : Une allusion directe à la guerre civile du Liban et au drame de Jérusalem : « Shérazade fugue entre réalité et images, guerre et paix. Fugues initiatiques jusqu'à Jérusalem et Beyrouth »[431]

3. La quatrième de couverture dans sa fonction séductrice :

Si la fonction première de la quatrième de couverture est l'incitation à l'achat, elle est aussi le premier lieu de toutes les hypothèses qui créent un lieu d'attente qui sera vite déjoué par l'approche du texte. Une telle démarche est voulue par l'auteur pour mettre le lecteur dans le tourbillon de ses personnages.

Le parallèle fait avec la sultane s'arrête à la situation d'otage que connaît Shérazade, car elle ne possède pas la même langue que ses geôliers. Elle va apprendre d'eux, l'arabe, le Coran … qu'elle va utiliser par besoin de survie : « Shérazade reste insaisissable »[432]

Si le clin d'œil aux Nuits se révèle être fugitif, celui fait à la situation au Liban et à Beyrouth prend toute son ampleur à travers tout le texte. Ainsi la sultane retrouve l'Orient de ses origines mais avec le regard de l'otage d'une autre folie meurtrière, celle des miliciens chiites.

Julien, le fou qui partage la couverture avec Shérazade, maintient toute la confusion autour de ce « roman d'amour contemporain » puisque la quête de l'autre, chez lui, rejoint celle du créateur qui a besoin d'une héroïne pour

[430] *Le Fou*, quatrième page de couverture.
[431] Ibid.
[432] Ibid.

son film : « Julien ne sait pas s'il fera le film pour lequel on a transplanté l'olivier géant dans une cour de banlieue. Il attend Shérazade »[433].

Conclusion

Dans ce roman, *Le Fou de Shérazade*, la référence la plus évidente aux *Nuits* reste le nom Shérazade. Toutefois une autre référence aussi évidente qu'immédiate apparait dans sa forme particulière. La technique utilisant une histoire-cadre dans laquelle s'enchâsse une série de récits –technique déjà employée dans les deux premiers volumes de la trilogie.

La référence à l'Orient est, cette fois ci, directe à travers l'incorporation de motifs orientaux et le voyage au moyen-Orient. Une référence qui ne vise pas seulement à créer un décor réaliste, mais principalement à réutiliser cette connotation dans un nouveau contexte, comme indice de cette quête des origines. Ces motifs ne visent pas à représenter l'Orient, mais doivent plutôt être vus comme des éléments narratifs nouveaux qui inspirent l'auteure, laquelle s'insurge contre l'exotisme dans son œuvre en le refaçonnant pour la consommation européenne. Il s'agit d'employer un matériau des *Mille et une Nuits* dans une perspective de déconstruction du stéréotype

Pour en revenir aux positions d'Edward Saïd, il semble justifié d'affirmer qu'il a raison de signaler l'usage fait dans la littérature et l'art européen des images de l'Orient pour créer l'idée d'un "autre", servant à renforcer une image de soi spécifique. *Les Mille et une Nuits*, avec leur répertoire de stéréotypes orientaux, ont certainement contribué à ce processus. [434]

Entre titre et Quatrième page de couverture, émerge une structure générique unique et cohérente qui véhicule un ensemble déterminé de représentations de l'Orient., utilisant particulièrement la tension entre réalité et fiction, forces naturelles et surnaturelles, processus d'initiation et d'édification morale, pour créer un "autre" textuel et une situation de dialogue.

Le voyage de Shérazade n'est pas seulement une façon de représenter l'Orient mais une façon de donner une dimension mondiale, une perspective multiple, aux combats de la jeune fille. C'est ainsi que le périple de jeune fugueuse prend fin entre Orient et Occident, entre réalité et fiction.

---

[433] *Le Fou*, quatrième de couverture

[434] Van Leeuwen, *Orientalisme, genre et réception, in Les Mille et Une Nuits en partage*, Op. Cit, p. 140.

Chapitre II :
Présentation de l'œuvre et péritexte

Introduction :

Shérazade apparaît dans les deux premiers volets de la trilogie comme un personnage intense, en ce sens qu'elle exerce sur les autres une force d'attraction qui augmente au fur et à mesure qu'elle prend de l'importance sur le plan de l'intrigue. Convoitée par Pierrot, convoitée par les gens de la mode, puis par ceux de la rue, elle leur échappe. Consummée par une passion dévorante pour les lieux de ses origines et fidèle à son Julien, personnage intellectuel, qui semble rangé par la folie amoureuse de Shérazade. Elle est à la fois un personnage d'une grande pureté, à cause de la fidélité absolue qu'elle voue à sa seule "quête" qui ne cesse d'évoluer et de la résistance obstinée que sa "volonté de liberté" oppose, tant à sa famille, à Pierrot, qu'à Julien ; et c'est aussi un personnage envouté par son nom.

Le personnage de Shérazade est lié aux *Mille et une Nuits*, et plus particulièrement à l'Orient. Dans ce dernier roman, elle ne l'évoque pas seulement, elle s'y rend : d'abord au Liban puis en Palestine. L'intense lien qui l'attache à cet endroit dépasse sa simple appartenance ethnique, il devient lieu de tous les combats. Shérazade semble appartenir à cette terre, réunissant en elle le sang de ses enfants et la force de ses femmes, elle incarne leur combat pour la liberté qu'elle transmue dans la poursuite d'une justice qu'elle quêtera jusqu'au rôle qu'elle choisira pour son grand retour.

Au souvenir de la lecture faite plus haut du rapport de Shérazade avec Julien, nous constatons qu'elle représente pour lui l'image idéale de la femme : objet de tous les désirs, irrésistible et inaccessible car vivant dans monde autre, hors de portée de toutes les convoitises, vouée à une quête toujours renouvelée, échappant à tout attachement par l'éloignement. La fugueuse dans *Shérazade, 17ans, brune, les yeux verts*, a écrit sur *Les Carnets des Shérazade* son aventure à travers toute la France et sur la route des beurs. L'aventure de la jeune fille continue, toujours poursuivie par son amoureux que l'on retrouve dans le titre et la quatrième de couverture de ce dernier volet.

Cependant, un bref aperçu des titres des chapitres qui composent le roman, révèle un nouveau personnage : la vieille dame qui partage la vedette avec les deux héros ajoute à la complexité de l'intrigue en nous invitant sur un autre parcours entre le réel (la réalité de la France) et le merveilleux(le destin de l'olivier). Autant d'indices qui ouvrent sur de nouveaux horizons

d'attente et orientent la lecture vers d'autres univers où l'errance continue entre lieux d'origine et lieux des origines, entre passé et présent, entre réel et merveilleux et entre amour et guerre.

I. Incipit et excipit, le texte en ses limites :

L'étude des deux séquences qui composent le début et la fin du roman tracent le chemin parcouru par le personnage hyponyme de la trilogie. Si l'incipit constitue le début d'une nouvelle aventure pour le lecteur, l'excipit est quant à lui la fin du récit qui a pris dix années de la vie de son auteur qui a rendu justice à l'autre personnage : Julien l'autre constante de la trilogie.

1. L'incipit ou le repos de la guerrière :

En commençant *Le fou de Shérazade* par « **Shérazade attend, assise au pied de l'olivier** », [435] cette ouverture informe sur le personnage central du roman et sur le lieu puisqu'il s'agit de la terre des oliviers. Une indication qui garde toute son ambiguïté car l'espace ouvert s'étend du Sud, point de départ pris à partir du dernier roman de la trilogie jusqu'aux lieux mythiques évoqués dans la quatrième de couverture. Il répond ainsi aux trois questions que se pose le lecteur : qui ? Où ? Quand ?

1.1. Shérazade, statut sémiologique :

Dans cette séquence, se retrouvent réunis les deux coordonnées de la narration qui sont le temps et l'espace. Lle personnage quant à lui a un statut sémiologique plus complexe, car il se manifeste ici sous un aspect nouveau et plutôt inattendu : la jeune fugueuse, la voyageuse clandestine est enfin immobile.

1.1.1. Le nom Shérazade :

Ce prénom fait que Shérazade est un personnage double à bien des égards : elle est Shérazade et Shéhérazade puisqu'elle évolue, enfin, dans le monde de la sultane où elle retrouve le "hé" perdu en Occident ; en tant qu'actant, elle joue un double jeu ; elle, la française prise en otage réclamant l'aide de son pays, participant au combat des palestiniennes, ne parlant pas l'arabe mais l'utilisant pour échapper à ses geôliers. C'est aussi un être double en ce

[435] *Le fou*, p. 8.

sens qu'elle a besoin pour vivre de "s'évader", de fuir sa condition pour se retrouver dans la terre de ses origines, alors qu'elle sait que son amoureux la suit partout avec son projet de film qui la fera revenir à sa cité. Enfin, Shérazade a un double rôle puisqu'elle est sujet et objet d'une quête.

1.1.2. La représentation de Shérazade :

La modalité descriptive dans cet incipit se réduit à la situation "assise" de Shérazade. Elle est plus propre à stimuler l'imagination du lecteur qu'à lui imposer une représentation précise. Toutefois, s'agissant du troisième volet de la trilogie, les traits représentatifs de la jeune femme ont été largement évoqués de sorte qu'ils ont acquis une fonction de reconnaissance. Etant par fois des adjuvants, en effet grâce à son physique, elle a réussi à avoir du travail comme modèle pour photographes professionnels, comme vendeuse dans un magasin parisien et surtout, elle a réussi à avoir l'amour de Julien. D'autres fois, ce sont des opposants dans la mesure qu'elle est objet de toutes les convoitises, ce qui va la poursuivre pendant sa captivité au Liban où elle sera victime d'une tentative de viol.

1.1.3. La fonction de Shérazade :

La fonction dramatique, pour aussi référentielle qu'elle soit, pour aussi complexe, pour aussi réduite qu'elle apparaisse, est toujours justifiable d'une interprétation à plusieurs niveaux, et il est vain de vouloir la réduire à un seul niveau d'analyse. En effet, cette séquence, où Shérazade est assise au pied de l'olivier, confère une importance toute particulière à ce manque d'action de la part de cette jeune fille qui était en perpétuel mouvement. Pourtant s'il est vrai qu'une lecture au niveau référentiel est intéressante, il est vrai aussi qu'il est nécessaire de la compléter par une autre interprétation de la fonction dramatique de la protagoniste. Là aussi, c'est la maitrise de son destin qui est en jeu : le refus de toute autorité et le choix de son nouveau combat, qui réalise les aspirations les plus profondes du personnage, en dépit de cette apparente immobilité.

Après avoir quitté Paris et suivi la marche des beurs pour y revenir, Shérazade s'est enfin assise. Ce personnage, comme tous ceux qu'il a croisé, poursuit une quête et cette situation n'est que le repos du guerrier. De plus, l'incipit intéresse en suscitant la curiosité du lecteur, en le prenant au piège du récit. Pour cela, le texte campe une atmosphère, celle de l'attente au pied de l'olivier, provoque des questions sur ce lieu inconnu, sur l'objet de

l'attente, sur l'olivier qui devient un être connu et annonce enfin une thématique de la solitude mais aussi de la relation avec l'olivier.

1.2. Shérazade de l'olivier :

L'incipit met en scène deux composantes essentielles de cette nouvelle narration : Shérazade et l'olivier. Un rapprochement qui met l'arbre à pied d'égalité avec le personnage principal.

Au sens le plus large, on évoquera la localisation de l'intrigue qui projette le lecteur dans la terre de l'olivier ; un endroit loin de celui évoqué à la fin du deuxième roman : Paris. Une façon d'éluder toute localisation précise, même si ce détail permet de situer le lieu auquel est fait référence : le sud de la France, le Nord de l'Algérie ou encore le moyen Orient. Ainsi, du point de vue spatial, une dichotomie radicale puisque la protagoniste, Shérazade, passe de Paris à la région des oliviers, sans que l'on sache ni pourquoi ni comment. Or, on doit remarquer que Shérazade, objet de la folie amoureuse annoncée dans le titre, est seule avec l'olivier qui se trouve être l'objet d'une quête aussi importante que celle de Julien puisqu'il est déraciné et replanté dans une autre terre. Mais l'olivier tant convoité dans le roman n'est pas celui de l'incipit. Ce dernier se trouve à Beyrouth où Shérazade est partie à la recherche de ses origines.

2. L'Excipit ou le retour de Shérazade :

De nombreuses correspondances se trouvent entre l'incipit et l'excipit : les deux séquences qui marquent les limites du texte sont fondamentaux pour le récit et les réunir ensemble laisse entrevoir l'existence l'une unité du récit.

Seuils ne veut pas dire enfermement car l'excipit marque le moment où l'auteur laisse place au lecteur qui prend possession du texte pour en assumer le devenir.

Depuis l'accroche (l'incipit), le lecteur est pris dans un « jeu » créé par l'attente et réglementé par la course vers le mot de la fin, une fin décidée par l'auteur, c'est la séquence narrative qui permet de sortir du récit.

L'auteur lance la balle, le lecteur-lévrier s'élance - et Dieu sait où cette balle-là va retomber ? Pur entrainement musculaire, mais quoi de plus tonique ? De plus confiant dans le lecteur à venir que cet ENVOI ![436]

[436] Dominique Autié, *Anatomie de l'excipit*, 28 janvier2005, blog consulté le 7 mars 2010.

L'excipit du *Fou de Shérazade* remplit sa mission de conclure le roman en mettant en scène la consécration du personnage principal, Shérazade, réussit, en effet, à se libérer de son passé grâce à l'acception du retour à la cité, ce qui lui permet de vivre au présent et de se réjouir à la cité.

Après avoir transgressé l'autorité paternelle et les valeurs sociales, liées à son appartenance à cette deuxième génération d'émigrés par sa fugue, elle brave de nouveau cette situation par son métier d'actrice qui lui vaut un retour triomphal : « Lorsqu'elle enlève ses lunettes noires pour le baiser à la vieille femme, les autres femmes la reconnaissent et hurlent des youyous, pour prévenir la mère et Meriem, si elles sont revenues du marché. »[437].

Si Shérazade parait avoir réussi son retour auprès des siens, on pourra se demander si elle a résolu également son choix entre pays des origines et pays de l'émigration. Dans cette dernière partie du roman, Shérazade semble opter finalement pour « la vraie vie » en France à la cité, qui ne se trouve pas en Orient « espace de la fiction (le film) » : « Shérazade, c'est notre cousine, Shérazade, elle habite dans cette cité. On sait qu'elle va revenir, aujourd'hui même. On va avertir sa mère et sa sœur … »[438].

Dans cette cité HLM de Paris, la fin du roman, focalisée sur le retour de Shérazade, suggère un lieu de retrouvailles et de bien-être où la vieille femme retrouve son olivier sacré qui a pris racine dans cette terre d'accueil :

> Elle reste un moment sous l'arche du porche, dans le silence de la cour et balcons, puis à pas lents elle se dirige vers l'olivier, les hommes s'écartent pour la laisser passer, les garçons ne pensent plus à protéger l'olivier. La colombe vole jusqu'à la cime où elle se pose et la vieille femme appuie son front contre le tronc de l'arbre. La colombe revient se poser sur l'épaule gauche de la vieille femme qui dit pour elle-même : Maintenant, je peux mourir. [439]

La fin du roman annonce ainsi le recommencement et le renouveau par l'enracinement de l'olivier et le retour de Shérazade qui n'est plus la fugueuse de banlieue mais l'actrice qui ne se déguise pas pour le rôle de la journaliste de guerre :

[437] *Le Fou*, p 201.
[438] *Ibid.*, p.200.
[439] *Ibid.*, p. 201.

> Les journalistes sont assises sur un tapis persan, la servante a apporté les coussins du sofa, elles s'allongent à demi – comme des odalisques, dit la patricienne en souriant, vous êtes aussi belles que les odalisques en souriant, vous êtes aussi belles que les odalisques de harem, mais des odalisques évadées …Des odalisques dans la guerre, comment les appelle-t-on ? Des journalistes ?...Oui, au fond, des journalistes…C'est un métier dangereux, qui ne conviendrait pas à des captives …N'est-ce pas ? [440]

C'est une fin heureuse digne d'un conte des *Mille et une nuits* tel le retour de Sindbad chargé d'or et de bijoux à Bagdad, Shérazade fait son retour avec une équipe de tournage qui brise l'exclusion où se trouvent les gens de la cité. Elle a pu survivre à tous les dangers pour revenir à ce lieu qui se trouve métamorphosé pour le film par la présence de l'olivier et la colombe qui s'y sentent bien en vie comme Shérazade :

> Imma ! Imma ! Tu deviens folle ! Shérazade n'est pas morte .C'est le film ….Ta fille est vivante …Imma, ne pleure pas, ta fille vit…Regarde-la, elle n'est pas morte, Imma, Shérazade est vivante, vivante …vivante. [441].p :203

En composant le début du roman (l'incipit) et sa fin (la clausule), nous pouvons évaluer ce qui s'est modifié, le chemin parcouru par les personnages du texte. Et donc loin d'informer sur le point de départ, l'incipit constitue le point d'arrivée et les retrouvailles non pas entre personnes amoureuses, mais le retour à la terre : « Proposer un contrat de lecture, c'est, pour l'incipit comme pour le paratexte suggérer au lecteur comment il doit lire et, donc, l'informer sur le type de texte auquel il a affaire. »[442]

Le déracinement de l'olivier est donc celui du lecteur habitué de ce personnage qui, loin de retrouver la jeune fugueuse qui voulait rejoindre l'Algérie, voit apparaître une nouvelle terre qui serait celle des origines plus lointaines encore car liées au sacré. Le lecteur attiré par ce dernier roman s'y retrouve d'une manière plus explicite car Shérazade, comme la sultane

[440] *Le Fou*, p. 203
[441] *Ibid.*, p.203.
[442] Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op.cit., 2001, p. 10.

des *Nuits,* est dans l'attente ; une posture qui la rapproche de son aïeule dans un décor rappelant l'Orient : « Les fonctions de l'incipit s'évaluent par des mises en relation avec d'autres niveaux ou d'autres lieux stratégiques du texte. »[443]

Ce roman - par ce choix narratif - s'ouvre sur un moment de l'intrigue où le personnage est au plus bas, point de départ de son ascension.

Après ce point inaugural, en première partie, la vieille femme fait son apparition ; elle est à la recherche de son olivier, l'arbre sacré que le cinéaste a replanté dans une cité HLM pour les besoins du film écrit pour Shérazade par Julien. L'olivier sera l'objet de la quête de cette vieille qui va parcourir la France guidée par son instinct et ses pouvoirs magiques et cela pendant seize parties des trente et une qui composent le roman.

La troisième partie du roman s'ouvre avec cette phrase : « Elle est assise au pied d'un olivier »[444] . Il ne s'agit plus de « l'olivier » mais « d'un olivier » et donc la phrase inaugurale est loin de commencer le roman, elle pourrait le clôturer puisqu'elle marque la rencontre de Shérazade avec l'olivier, le lieu indiqué n'est pas celui du voyage et de l'errance mais celui du retour. L'attente n'est pas celle de l'inconnu mais la plénitude de la rencontre.

II. Titrologie interne

Le roman se compose de trente et un chapitres qui tracent le parcours des trois personnages principaux du roman : Shérazade, Julien et la vieille dame ; des personnages qui se cherchent tout en empruntant des chemins différents. Et si la Sultane des *Nuits* évolue dans un conte-cadre qui se construit en dehors des récits qu'elle raconte et donc son absence n'entame en rien leur déroulement. Il s'agit d'une structure labyrinthique qui se fait autour du personnage de Shéhérazade alors que *Le fou de Shérazade* est un roman qui se construit autour et en fonction de Shérazade. En effet, il présente une structure à trois voies : la première voie est celle du parcours de Shérazade en Orient, la seconde celle de Julien parti à sa recherche, la troisième touche enfin au parcours de la vieille femme partie à la recherche de l'olivier qu'on a déraciné pour le film de Shérazade.

Ainsi, les trois romans présentent des organisations aussi différentes que diversifiées. L'aspect le plus évident de cette diversité est le découpage du texte en unités narratives excessivement variables : depuis les cinquante-

[443] Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Arnaud Colin, 2006, p. 139.
[444] *Le Fou,* p. 75.

cinq chapitres du premier roman portants des noms propres comme titres, aux sept chapitres du deuxième roman portant les sept jours de la semaine comme titres, aux trente et un chapitre de ce roman suivant les itinéraires des trois personnages. Il est évident que ce découpage du texte narratif en unités plus ou moins nombreuses, plus ou moins longues, ne saurait être considéré comme insignifiant. De même, les relations entre ces unités, la nature des rapports qui les unissent, la façon dont certaines peuvent se regrouper en ensembles, tout cela est fort significatif et, l'analyse montre qu'une description attentive peut amener à dégager d'importants effets de sens, susceptibles d'être repris et interprétés à d'autres niveaux de l'analyse.

1. L'organisation de la narration; récit à quatre voies :

Le Fou de Shérazade se distingue par des unités moyennes (15 pages environ) auxquelles sont donnés des titres relatifs aux trois personnages principaux. Son organisation est plus complexe que celle des deux premiers volets de la trilogie et se présente autour des pôles suivants !

1.1. Récit de Shérazade :

Le roman trace le parcours de Shérazade en Orient. Elle est prise en otage par une milice chiite qui la libère lorsqu'elle ne reçoit pas de rançon. Pendant sa captivité, Shérazade apprend l'arabe et quelques versets du Coran qu'elle récite à ses bourreaux pour échapper à la torture et au viol. Après sa libération, Shérazade visite les lieux saints : la mosquée al-Aqsa : « Elle aperçoit, au-delà des jardins, le dôme de la mosquée, la coupole dorée. »[445]**.** Elle se reconnaît en ces femmes de Jérusalem : « Shérazade est avec elles, comme en France sous les marronniers, dans les jardins de la mosquée de Jérusalem, elle est avec sa mère, les voisines et les cousines. »[446]

Shérazade visite un camp de réfugiés palestiniens au Liban et participe au mouvement des femmes palestiniennes pour la protection de leurs oliviers. Enfin elle retourne en France, dans sa cité, où elle joue dans le film que Julien a écrit pour elle.

1.2. Récit de Julien

Le récit de Julien croise celui de la cité HLM qu'il a décoré avec des posters géants et où il a planté un olivier centenaire pour les besoins du

[445] *Le Fou*, p. 174.
[446] *Ibid.*, p. 177.

film. La cité, devenue plateau de cinéma, changea le quotidien des gens pour qui le retour de Shérazade est lié à la survie de l'olivier. Sa quête de Shérazade le conduit d'abord en Algérie, lieu de son enfance coloniale, puis à Jérusalem où il croit la retrouver. Un voyage qui se fait aussi entre souvenirs et réalité. Ainsi, quand il voit les Palestiniennes avec leurs robes en points de croix, il se souvient des femmes de son village en Algérie : « Elles ne sont pas voilées à la manière des femmes de son village oranais, un voile de mousseline blanche et souple enveloppe la tête jusqu'aux épaules. » [447]

A Jérusalem, il rencontre Yaël, la soldate juive d'origine marocaine qui pourrait être la sœur jumelle de Shérazade dont elle sera le double dans la fiction qui se déroulera dans un décor oriental.

Le voyage de Julien le conduit vers la mythique Césarée **:** « Il ira à Césarée avec Yaël, il prendra des photos dans le terrain interdit au bord de la mer, de Césarée que reste-t-il ? Ce poème de la Française d'Indochine…-Julien répète – Césarée, Césaréa…Césarée, Césaréa…Tout en se dirigeant vers le mur des Lamentations. »[448]

Ambigüité au sujet de la toponymie de la ville de Césarée : est-ce la ville natale de Julien, la Césarée mauritanienne (Algérie antique) actuellement dénommée Cherchell, ou la Césarée biblique (Palestine antique) actuelle ville maritime en Israël ?

Il décide que, même s'il n'y a pas d'oliviers à Césarée, on entendra son nom dans le film. Quelqu'un lira le poème de la Française d'Indochine, *Césarée Césaréa*… [449]

L'appel de Césarée, Julien l'entend de l'autre rive de la Méditerranée, il décide alors qu'elle sera présente dans son film par la lecture d'un poème qui lui a été dédié, celui de Marguerite Duras.

1.3. Récit de la Vieille dame :

Une vieille femme part à la recherche de l'olivier sacré de son village que des gens sont venus déraciner pour les besoins d'un film : « Elle verra l'olivier, l'arbre miraculeux…l'arbre de tous les secrets, il n'a jamais trahi et voilà que pour de l'argent, comme si l'argent pouvait acheter ce qui est sacré. » [450]

---

[447] *Le Fou*, p. 56.
[448] *Ibid.*, p. 88.
[449] *Le Fou*, p. 91. Il convient de souligner que *Césarée* est le titre d'un court métrage (1979) de Marguerite Duras, née en Indochine (plus précisément au Viêtnam).
[450] *Le Fou*, p. 39.

Dans sa quête de l'olivier, la vieille femme use de pouvoirs magiques. En effet, elle suit le chemin de l'arbre sacré, à travers routes et bois, en ayant pour seuls compagnons une petite fille et une colombe dont elle comprend le langage. Enfin elle retrouve son arbre qui a pris racines dans la cité de Shérazade : « Pendant qu'ils mettent au point la fin du film, une fille qui vient d'arriver discrètement se faufile entre les ouvriers et se dirige vers la vieille femme. Elle se penche, l'embrasse sur le front, lui dit des paroles de bienvenue. » [451]

1.4. Récit de l'Olivier :

Un arbre sacré qui a été déraciné par l'équipe de tournage du film de Shérazade. Il a fut transporté dans les airs, pour été planté dans la cité HLM à Paris où, il est accueilli par les femmes et les enfants avec respect. Il faut dire qu'il leur rappelle une terre qui n'a jamais disparue de leurs mémoires et de leurs vies. Il devient le lieu de rassemblement pour les familles d'émigrés et sera le lieu de retour de Shérazade.

1.4.1. L'olivier, arbre mythique :

L'olivier est un arbre symbolique, mythique et ancestral. Originaire d'Asie Mineure, il a été véhiculé, tour à tour par les Grecs puis les Romains lors de leurs conquêtes, et ce, jusque dans le sud de l'Angleterre. Un arbre voyageur qui trouve dans le bassin méditerranéen sa terre et sa patrie, au point qu'on parle de" civilisation de l'olivier".

Le choix de l'olivier comme symbole religieux politique ou moral a toujours été d'usage dans toutes les sociétés du monde et cela depuis l'antiquité :

> « Au Japon, il symbolise amabilité, et succès dans les études et les actions civiles et guerrières, c'est l'arbre de la victoire. En Chine, selon la légende son bois était réputé pour inhiber certains poisons et venins ; ce qui lui confère une valeur tutélaire. Chez les Celtes, le calendrier axé sur la symbolique des"22 arbres" mémorisant les connaissances de civilisation, est "l'arbre cardinal". Selon les Anciens, il incarne le 23 septembre, jour de l'équinoxe d'automne. Toujours selon les Celtes, le natif de l'olivier est : simple, perfectionniste, et sage. Il est particulièrement généreux dans l'effort, humble, mais aussi dévoué à sa famille et à sa communauté. En Grèce, il était consacré à la déesse Athéna, et le premier olivier, né de sa

[451] *Le Fou*, p. 201.

> querelle avec Poséidon, était conservé comme un trésor. Ses descendants sont, parait-il encore visibles aujourd'hui sur l'Acropole. Il intègre les valeurs symboliques attribuées à Athéna, dont il est l'arbre sacré. En effet, il est un présent des Dieux qui signifie l'avènement de la vie cultivée, et l'instauration du groupe social sur une terre d'adoption. Il est ainsi loué dans un chœur d'Œdipe à Colone. Il est un plant dont je ne sache pas qu'un pareil ait surgi jamais, ni sur le sol d'Asie, ni sur celui de la grande ile dorienne de Pélops, un plant indomptable, qui renait de lui-même, un plant qui est l'effroi des armes ennemies, et qui croit en ces lieux mieux que partout ailleurs, l'olivier au feuillage brillant, le nourricier de nos enfants, l'arbre que personne, ni jeune, ni vieux, ne peut brutalement détruire ou saccager. Le regard vigilant de Zeus Morios ne quitte pas, et l'avantage celui d'Athéna Claucopis. »[452]

Ainsi, les oliviers étaient protégés par la loi, et comme divinisés dans la plaine d'Eleusis où ils poussaient en abondance. Intimement lié à toutes les religions monothéistes, l'olivier est l'arbre sacré par excellence :

> Dans les traditions juives et chrétiennes, il est symbole de paix : c'est un Rameau d'olivier qu'apporte la colombe à Noé à la fin du déluge, et même la croix du Christ est faite d'olivier et de cèdre. Dans la tradition musulmane, il est l'arbre central, l'axe du monde, symbole de la lumière bénie : le verset coranique de la lumière (24, 35) compare la lumière de Dieu à une niche où se trouve une lampe, la lampe dans un verre, le verre comme un astre de grand éclat. Elle tient sa lumière d'un arbre béni, l'olivier, ni d'Est, ni d'Ouest- dont l'huile éclaire, ou peu s'en faut, sans même que le feu y touche. »

Et de nos jours, l'olivier évoque paix, fécondité, purification, force ; victoire et récompense. Ainsi, il figure sur le drapeau du Liban (pays, où Shérazade fera son apparition dans ce troisième roman). Il est le symbole de la paix recherchée par les Palestiniens dans le discours historique qu'à tenu Yasser Arafat [453]devant l'ONU[454], le 13 novembre 1974, où il fait sa toute première

[452] Sophocle, *Œdipe à Colone*, 694-507, Ed. P. Mazon & A. Dain, in *L'olivier : un mythe politico-religieux*, Revue de l'histoire des religions, 1970, N°1, p. 7.

[453] Yasser Arafat, activiste palestinien, dirigeant du Fatah (Mouvement de libération de la Palestine, fondé par Yasser Arafat au Koweït en 1959) puis de l'OLP (Organisation de Libération de la Palestine), président de l'état Palestinien (le 15 novembre 1988, Arafat déclare, depuis l'Algérie, l'indépendance de l'état Palestinien) et prix Nobel de la paix 1994(prix qu'il partage avec Shimon Peres et Yitzhak Rabin : président et premier ministre israéliens).

offre de paix : "Aujourd'hui, je suis venu porteur d'un rameau d'olivier et d'un fusil de combattant de la liberté. Ne laissez pas le rameau d'olivier tomber de ma main. Je le répète : ne le laissez pas tomber de ma main."

L'olivier de la vieille dame, longtemps vénéré dans son village, retrouve sa notoriété dans la cité HLM où les femmes lui rendent hommage en venant y chercher la baraka (la bénédiction). Ainsi, elles le décorent avec des tissus en lambeau comme le faisait leurs grand-mères chez eux dans leurs villages. L'arbre sacré a repris vie dans une autre terre, sa racine qui s'attache, d'ordinaire, fortement au sol, a pu, par la force de cette fiction, survivre à son déracinement et se faire pousser une nouvelle racine. Il devient, ainsi symbole de la racine plurielle et donc de l'identité plurielle de cette population qui pratique ses traditions sur ce nouveau sol. Il s'agit d'une nouvelle identité, dite identité rhizomatique.

1.4.2. L'olivier symbole d'une identité rhizomatique :

C'est à Gilles Deleuze et Félix Guattari que nous devons cette image de rhizome (la racine multiple d'une plante) ; une distinction opérée par ces deux penseurs entre la notion de racine unique et la notion de rhizome dans un des chapitres de *Mille Plateaux*[455]. Ils établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée ; la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique et celle qui tue autour d'elle, alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines.

> « (…) à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse pas ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n+1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin,

[454]ONU : organisation des Nations Unies.

[455] *Mille Plateaux* : ouvrage de Deleuze Gilles et Guattari Félix, Ed. Minuit, 1980. Déjà publié en petit volume sous le titre "Rhizome", Ed. Minuit, 1976.

> mais toujours un milieu, par lequel il pousse. » [456]

Ainsi et pour bien éclairer et mettre en relief leur distinction entre la racine-rhizome, ils identifient deux types de livres : le livre-racine et le livre-rhizome :

> « Le livre-racine représente le livre classique. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre ; le livre imite le monde comme l'art, la nature : par des procédés qui lui sont propres, et qui mènent à bien ce que la nature ne peut pas ou ne peut plus faire. La loi du livre est celle de la réflexion. Un qui devient deux : chaque fois que nous rencontrons cette formule nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie. Le livre classique comme réalité naturelle est pivotant avec son axe et les feuilles autour. Le livre-rhizome ou est la seconde figure du livre. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se réduit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires, de racines qui prennent un grand développement, cette fois la réalité naturelle du livre apparait dans son avortement de la racine principale mais son unité n'en subsiste pas moins comme passé ou à venir, comme possible. »

Aussi, ils présentent certains caractères approximatifs du rhizome (principe de connexion et d'hétérogénéité, principe de multiplicité, principe de non-rupture, principe de cartographie et de décalcomanie). Le philosophe martiniquais Glissant a emprunté cette image du rhizome aux deux philosophes français, pour parler, mettre en place et affiner le concept d'identité rhizomatique. Tout en reprenant cette distinction entre la racine de type arbre et celle de type rhizome, Glissant l'enrichit de mille nuances au concept d'identité :

> « Tout ceci est lié au fait que nous sommes passés - et je reprends là l'image de Deleuze et Guattari - de la racine unique au rhizome. Ils utilisent ce terme à propos du fonctionnement de la pensée. Moi, je l'emploie à propos des questions de l'identité. Nous sommes passés d'une croyance de l'identité de racine unique à une espérance de l'identité rhizome. Il faut avoir le courage d'admettre qu'une identité rhizome ou bien une identité relation n'est ni une absence de

[456] Deleuze(G) et Guattari(F), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 98.

> l'identité, ni un manque d'identité, ni une faiblesse. C'est une inversion vertigineuse de la nature de l'identité. Mais là encore les peuples en ont peur. »[457]

Pour lui, l'homme créole (Métis) - Glissant préfère le terme créolisation que celui de métissage pour parler de la diversité- n'est pas le produit d'un tronc-racine unique à la manière dont on représente un arbre généalogiques occidental cherchant à démontrer une filiation. Son principe identitaire en inverse radicalement la figure. Ses branches sont d'abord issues du sol avant d'être aspirées par le tronc créole. L'homme créole est une racine démultipliée, rhizomée, qui s'étend en transversalité en horizontalité, pas en verticalité.

Il définit alors, finalement, la relation comme "totalité ouverte", indéfiniment ouverte, et plus précisément toujours travaillée à rester ouverte par "la force poétique (l'énergie) du monde, maintenue vive en nous" par l'imaginaire. Il s'agit de l'expression de la relation, un message clair de l'osmose identité/altérité tirée en extension du concept d'identité-rhizome, trouve ici ses mots :

> « Tant qu'on n'aura pas accepté l'idée, pas seulement en son concept mais par l'imaginaire des humanités, que la totalité-monde est un rhizome dans lequel tous ont besoin de tous, il est évident qu'il y aura des cultures qui seront menacées. Ce que je dis, c'est ce n'est ni par la force, ni par le concept qu'on protègera ces cultures, mais par l'imaginaire de la totalité-monde, c'est-à-dire par la nécessité vécue de ce fait : que toutes les cultures ont besoin de toutes les cultures. [458]

Ces liens croisés entre identité/altérité/relation, déduis de la métaphore du rhizome, trouvent encore un écho pertinent dans ce que Glissant nomme "la pensée de l'Autre" : «La pensée de l'Autre, c'est la générosité morale qui m'inclinerait à accepter le principe d'altérité, à concevoir que le monde n'est pas fait d'un bloc et qu'il n'est pas qu'une vérité, la mienne ».[459]

---

[457] Glissant (E), *poétique de la relation. Poétique I*, Paris, Gallimard, 1990, p. 186.
[458] Glissant (E), *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 133.
[459] Glissant (E), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1996, p. 169.

Toutefois à la" pensée de l'Autre", il faut ajouter un mouvement d'échange" où chacun est changé par l'autre", non en abdiquant l'apport de sa propre pensée, mais en l'enrichissant, à chaque fois d'ajouts de l'Autre.

> « L'Autre me change et je le change. Son contact m'anime et je l'anime. Et ces déboitements nous offrent des angles de survie, et nous descellent et nous amplifient. Chaque Autre devient une composante de moi tout en restant distinct. Je deviens ce que je suis dans mon appui ouvert sur l'Autre. Et cette relation à l'Autre m'ouvre en cascade d'infinies relations à tous les Autres, une multiplication qui fonde l'unité et la force de chaque individu. Créolisation ! Créolité ! Dans la créolité martiniquaise chaque Moi contient une part ouverte des Autres, et au bordage de chaque Moi se maintient frissonnante et imperméable des Autres. » [460]

C'est dire, de toute façon, si chez Glissant le principe identitaire s'efface dans la relation (sans pourtant disparaitre !) pour laisser place à "l'altéritaire". Appuyé sur tout ce qui vient d'être avancé, l'identité générée donc à partir d'un lieu n'est qu'une forme d'existence relationnelle librement consentie et dépendante d'altérités. La cité HLM, où l'arrivée de la vieille femme coïncide avec le retour de Shérazade, est le lieu où tous les chemins se croisent, elle devient un espace de rencontre et d'accomplissement puisque chacun des protagonistes y trouve sa quête. L'olivier prend racine, la vieille dame et sa colombe se reposent dans ce lieu qui reconnait à l'arbre sa sacralité, Julien retrouve sa Shérazade dans un décor d'odalisque, Yaël s'habille en arabe et confirme sa ressemblance avec l'Autre, enfin Shérazade réconciliée avec sa cité revient avec une identité qui n'est pas une identité-racine-unique, mais une identité racine-rhizome continuellement à la rencontre d'autres racines et nourries par d'autres.

2. Le fonctionnement de la narration :

L'organisation narrative du roman *Le Fou de Shérazade* apparait assez peu conventionnelle : d'abord à cause de son découpage en unités narratives, qui

[460] Chamoiseau (P), *Ecrire en pays dominé. Essai*, Paris, Gallimard, 1996, p. 202.

rompt avec les moules romanesques ordinairement utilisés, et donne à la narration un tempo très particulier ; ensuite à cause du principe de non linéarité, qui soustrait la narration aux lois de la logique rationnelle pour l'organiser selon des exigences plus secrètes et plus impérieuses. Si l'on examine les rapports qui unissent deux séquences qui se suivent dans le texte, mais qui appartiennent chacune à un champ narratif différent, on peut apercevoir quelques-uns des mécanismes qui régissent le fonctionnement narratif.

Le premier cas de changement de champ narratif se produit entre la séquence 1 et la séquence 2. A la séquence 1, l'olivier est en province entouré de la vieille femme et des gens du village. A la séquence 2, il est à la cour d'une cité HLM d'une grande ville, d'Aulnay-Sous-Bois, près de Paris entouré d'une équipe de tournage, des cinéastes et de ses assistants, de la famille et des voisins de Shérazade. Un changement de décor, mais aussi un changement de vie pour l'olivier qui fait son apparition dans l'espace de Shérazade.

Un rapport se noue entre ces deux séquences par l'évocation de Shérazade, pour qui l'olivier a été apporté de sa province afin d'apparaitre dans son film : cette évocation fait écho au scénario de Julien. Ce rapport à cet endroit du texte, va croitre et multiplier au point de construire trois figures tout à fait indissociables dans le fonctionnement romanesque, celle de Shérazade, celle de Julien et celle de la vieille dame.

La progression d'une séquence à l'autre ne semble pas se faire selon des relations de contigüité immédiate ou différée, mais plutôt selon des rapports de libre association et d'analogie symbolique qui rappellent les mécanismes de fonctionnement du rêve ou de la mémoire, plutôt que ceux de la raison consciente ; il va de soi que ce caractère n'est nullement fortuit et qu'il est en rapport avec les structures symboliques mises en œuvre par la narration. Il est également évident que ce mode de fonctionnement du récit va avoir des conséquences cataclysmiques, tant sur l'organisation spatio-temporelle, que sur la fonction actantielle.

En tout état de cause, on doit souligner que cet aspect de la macro-organisation, loin d'être négligé par le nouveau roman est au contraire l'objet d'une recherche souvent très sophistiquée qui met en évidence : une volonté de rompre les unités narratives traditionnelles afin de briser la linéarité du discours narratif et un désir de tirer un maximum d'effets de

sens de l'organisation narrative, ce qui implique une grande complexité et souvent une grande difficulté de lecture.

On remarque donc, que chacun des trois champs narratifs a une structure bien particulière, avec une dynamique propre qui ne se répète pas d'un champ à l'autre. Cela ne signifie nullement que chacun d'eux constitue une narration autonome, bien au contraire, l'imbrication des champs narratifs figure le caractère indissociable de leur fonctionnement. Sans entrer pour l'heure dans l'extrême complexité de leur interprétation, on peut signaler à titre d'exemple : La plantation de l'olivier dans la cité de Shérazade, la cité qui se transforme en décor pour le film de Julien et le retour de Shérazade à sa cité avec Yaël.

Conclusion :

Shérazade fait son entrée en scène d'une manière qui intéresse le lecteur en jouant sur ses compétences interprétatives :

> « Le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif.» [461]

Le ton est celui de l'intimité et l'atmosphère celle de la terre. Un calme de courte durée, puisque le récit va partir dans tous les sens, dans une structure à quatre voies qui tracera le destin improbable de Shérazade au Moyen-Orient, d'une vieille dame et son olivier à travers la France et, enfin, du Fou : Julien qui erre entre passé et présent, entre Orient et Occident à la recherche de sa belle mais aussi de son Moi perdu entre les deux rives de la méditerranée.

L'auteure semble s'ingénier à démontrer que toute cette structure narrative complexe (récits enchâssés, succession des voix narratives différentes, retours en arrière, etc.) n'a pas d'autre but, au fond, que de déjouer l'horizon d'attente du lecteur. La règle du "jeu" serait qu'elle manie volontiers la mise en abyme pour tromper le lecteur en cherchant à lui faire perdre le fil du récit.

[461] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Op.cit. p. 65.

Le lecteur va chercher à lier les récits entre eux à leur trouver une cohérence, et pour cela il se mettra à la recherche de "sa Shérazade " qui sera le fil conducteur des trois récits. Elle est imbriquée dans un réseau de relations qui vont définir sa nouvelle identité. Une identité qui émane de ses rapports aux autres, de ses efforts, de tout ce bout de monde qu'elle a visité puis ramené chez elle. Elle n'est donc plus donnée une fois pour toute, fixée par un destin, mais toujours en mutation, continuellement en devenir. Elle n'est plus une odalisque, ni une sultane, ni une fugueuse, ni une révolutionnaire, ni une militante mais toutes ces identités réunies.

L'analyse du début et de la fin du texte montre que Leila Sebbar a lié les stratégies d'ouverture et de clôture à la construction thématique de son roman. C'est une combinaison du réalisme avec le conte, tant sur le plan de la narration que sur celui de la thématique. Dès l'incipit, les pistes sont brouillées " espace indéfini ". A la fin du roman, on assiste à une scène féerique (l'olivier, la colombe, Shérazade, le film, Julien, Yaël, les gens de la cité, tous sont heureux dans ce décor de film) qui nous rappelle toutes les fins heureuses des contes.

Chapitre III :

Le Fou de Shérazade : une troisième réactualisation

D'un roman à l'autre où apparait Shérazade, elle acquiert valeur et profondeur dans un espace/temps toujours aussi complexe que problématique. En effet, à travers une étude externe de ce troisième roman, porteur du prénom Shérazade, une évidence se donne à voir : le renouveau du personnage. Il s'agit d'une valorisation du personnage féminin, toujours en mouvement qui passe par un autre type de mobilité : un voyage en Orient.

Sans doute en raison d'une sensibilité croissante à la condition des femmes dans la société des émigrés en France, la question de l'errance féminine est devenue un thème important des romans contemporains issus de l'émigration. En effet, ce nouveau roman propose une manière d'être différente qui combine la mobilité dans l'espace et les cultures. Il s'agit d'une errance qui avait commencé à Paris où elle devait trouver la liberté. Puis, elle continue dans toute la France sur le chemin de" la marche des beurs" et enfin, en Orient sur les terres de la Sultane des *Mille et une Nuits*.

Son errance motivée d'abord, par sa condition de femme qui veut fuir sa double domination se transforme en une véritable quête de soi qui va la porter à effectuer ce retour au pays des origines : la terre des oliviers. En effet, Shérazade fait son apparition dans le roman, au troisième chapitre : « Elle est assise au pied d'un olivier. »[462]. C'est le début de son errance en Orient, mais c'est aussi la fin de son errance en France. Une errance marquée par la transgression de toutes les lois morales et civiques. Cependant, loin de finir sa vie dans la débauche, Shérazade entame un voyage en Orient, pour mieux jouer dans le film de Julien.

Il s'agit d'un voyage initiatique pour lequel l'auteur a pris toutes les libertés vis-à-vis des coordonnées de la narration : structure à trois voies, temps et espace éclatés et des personnages en construction à travers des vies multiples. Alors, pour suivre le chemin parcouru par Shérazade, il faut sortir de cette structure labyrinthique en suivant le fil conducteur de toute cette création littéraire, c'est-à-dire faire une lecture multiple qui prendrait en charge tous les indices mis à notre disposition pour suivre la métamorphose de la beurette, devenue symbole pour sa sœur et toutes les femmes restées à la cité.

Shérazade n'est plus la fugueuse brune, les yeux verts, la jeune fille de 17 ans, mais la belle revenue d'Orient pour faire des films qui racontent des

[462] *Le Fou*, p. 15.

histoires de femmes. Comme son ancêtre Shéhérazade des *Mille et une Nuits*, elle est porteuse d'une parole salvatrice, que le monde entier pourra écouter.

I. Shérazade, conte ou anti-conte?

Pour l'analyse textuelle nous avons adopté un schéma méthodologique, très simple, qui met en œuvre des concepts opératoires devenus aujourd'hui d'une grande efficacité. On peut le représenter sous l'intitulé « éléments constitutifs de la narration » à savoir, « coordonnées de la narration/instances de la narration - Espace /instance actantielle (personnage) et Temps/instance narratrice (narrateur/narrataire).

Le temps et l'espace, les deux coordonnées de la narration, sont, en quelque sorte, les deux dimensions du monde narratif qui se retrouvent immanquablement dans toute narration, quels que soient le traitement ou les métamorphoses qu'elles aient subies, c'est pourquoi on peut les qualifier de "structurantes".

Il est évident que ces coordonnées sont les projections, dans le texte, du temps et de l'espace du sujet-écrivant ; pourtant il faut se garder de simplifier le rapport entre réalité fictionnelle et réalité extérieure : si la réalité fictionnelle s'organise selon des coordonnées homologues à celles qui organisent notre monde quotidien, il convient d'interpréter cette homologie.

Les coordonnées spatio-temporelles de la narration ont des modalités de fonctionnement spécifiques, fondées sur une multitude de rapports. Ces rapports, internes au texte, se compliquent encore compte tenu des rapports que le système textuel entretient avec la réalité de référence.

Les coordonnées structurantes sont, bien évidemment, en étroite imbrication avec les instances de la narration : la mise en lumière des rapports entre ces divers systèmes d'éléments signifiants, séparés seulement pour les nécessités de l'analyse, constitue la finalité du processus descriptif de l'analyse. Il ne faut pas oublier que cette étape est fondamentalement interprétative, même si elle s'appuie sur une description aussi précise que possible.

1. Le temps comme vecteur de la narration :

Cette étude a pour objet de mettre en évidence, de réunir et d'interpréter le traitement du temps, en le mettant en relation avec les éléments regroupés selon le schéma méthodologique cité plus haut. Elle permet aussi d'abstraire les traits spécifiques qui semblent susceptibles de contribuer à la réécriture du mythe de Shérazade dans le nouveau roman beur.

1.1. Revendication de la simultanéité

L'analyse du *Fou* fait découvrir un fonctionnement du temps excessivement complexe mettant en œuvre un très grand nombre de procédés d'écriture qui, ensemble, concourent à sa subversion. Le roman se trouve divisé en séquences qui peuvent être regroupés en trois macro-séquences suivant chacune le parcours d'un personnage : Shérazade, Julien et la vieille dame. Ainsi, se construit une réalité romanesque dont les coordonnées structurales sont ambigües, imprécises, douteuses : le temps de la lecture traditionnelle, cursive, linéaire. Le lecteur est enjoint de substituer une lecture labyrinthique, spasmodique, problématique ou mieux, une lecture libre, sans principe directeur, entièrement autonome et créatrice de l'espace textuel.

> « Il s'approche de Shérazade. C'est un géant en treillis, sans arme ni casquette. Il est brun, ses yeux sont clairs. Il fixe Shérazade. Dans l'album de photographies de la guerre d'Algérie, des hommes, des parachutistes ressemblent à celui-là. Elle n'a pas le droit de le trouver beau, comme elle s'empêchait d'être troublée par ces jeunes guerriers des colonies, lorsqu'elle feuilletait le livre dans la librairie des deux sœurs. »[463]

Que cette subversion du temps dans *Le Fou* soit la projection d'une vision du monde dont les principes structurants sont radicalement contestés, ce n'est guère douteux mais l'important c'est précisément que cette vision du monde s'exprime par la déstructuration de la réalité romanesque dans ses éléments constituants fondamentaux.

Chronologiquement il existe une opposition binaire entre passé et présent de chacun des personnages qui se trouvent embarqués dans un aller-retour incessant entre passé et présent.

[463] *Le Fou*, p. 101.

> « Il joue longtemps avec les garçons, il tire aussi bien qu'eux, son père lui a appris, à Nedroma. Sa mère et ses sœurs se lèvent, il les entend, il est loin en bas, de l'autre côté de la colline, sans le voir, il sait qu'elles sont debout. Il court vers elles, tire à la fronde pour les éblouir. Elles sont éblouies. Il est tard. Elles marchent vite vers la petite ville. »[464]

Le moment de la narration est très souvent repéré. Par contre, on trouve fort peu de repères de durée : rien qui permette d'établir une quelconque chronologie. Cependant l'opposition binaire si apparente ici, s'avère fallacieuse si on veut bien considérer d'une part que la partie souvenir, comprend le passé de tous les endroits où se rendent les personnages : l'Algérie, la France et le Moyen-Orient. D'autre part, la rencontre des personnages à la fin du roman déclare que les trois structures se déroulent en même temps. Cette particularité, imperceptible à une lecture cursive a pour effet de contester de façon radicale la notion de temps comme lieu d'un déroulement irréversible d'évènements. L'avant et l'après, et par là toute notion de cause ou de conséquence, sont remis en question : le passé ne conditionne pas obligatoirement le présent, et le retour n'est pas la conséquence logique de l'exil.

1.2. Transgression de la linéarité temporelle :

Le Fou est divisé en 31 parties qui ont presque toutes, du point de vue chronologique, une structure similaire. On y distingue deux niveaux chronologiques différents qui s'étendent chacun de façon très inégale. Le premier, celui où le lecteur se trouve situé en commençant le roman, a un rapport direct avec la fonction narratrice qui s'exprime, dès la première phrase, dans l'actualité de Shérazade : "Shérazade assise au pied de l'olivier". Le temps du narrateur se trouve au début de chaque partie, ainsi qu'à la fin ; à la dernière phrase, et il s'étend à un nombre de pages très réduit, de une à quatre. Au bout de quelques phrases le lecteur s'aperçoit que le récit ne se déroule plus au même niveau chronologique et que l'on est passé du récit de l'intrigue faite par les trois personnages principaux : Shérazade, Julien et la vieille dame, à celui de la vie passée de chacun d'eux.

[464] *Le Fou*, p. 91.

Il est donc patent que l'on a affaire à deux temporalités totalement hétérogènes, encore qu'elles aient entre elles des liens très évidents. Or, il est clair que ces deux temporalités appartiennent exclusivement à la fiction romanesque dont elles sont des éléments structurels. Il faudra déterminer si ces temps de la fiction ont des rapports avec le temps historique, mais l'on peut d'ores et déjà avancer que le temps de la fiction n'est pas homogène, qu'il n'offre pas au lecteur une trame continue.

Ainsi, le temps du récit présente une vision rétrospective par rapport au temps du Narrateur (l'errance est vue dans la perspective du retour accompli de Shérazade). En effet l'évocation du retour n'est pas faite à la manière linéaire d'une biographie, mais si l'on ne tient pas compte du tourbillon d'évènements et de souvenirs dans la vie de chacun des protagonistes, le récit va du début vers la fin de leurs errances respectives. A la fin du roman s'opère la jonction entre les deux niveaux chronologiques de la narration, le retour de Shérazade et la réunion de tout le monde autour d'elle au pied de l'olivier qui font que la coïncidence de ces deux temporalités hétérogènes donne naissance à une perversion absolue du temps.

Le refus marqué de l'ordre chronologique est bien évidemment porteur de sens : il est là pour rappeler que cette organisation temporelle n'est pas celle d'une biographie mais celle, apparemment capricieuse et pourtant fidèle, au vrai, à un ordre plus occulte qu'impose la mémoire. Une lecture minutieuse permettrait de relier entre eux les divers épisodes : un personnage, une analogie. Ce désordre chronologique, fortement accentué par les retours constants au présent toujours différent, montre la présence permanente, dans un seul instant de vie, de tous les autres instants de la vie, qui d'une façon ou d'une autre, confluent dans le présent ponctuel. Ainsi, le souvenir obsédant de Césarée pour Julien revient-il constamment sous forme d'une recherche d'un temps perdu. Il est une façon de démarrer nettement deux temporalités étroitement liées dans le récit : le temps individuel et le temps historique.

Il n'en est pas moins vrai que ces deux temporalités : le temps individuel et le temps historique, ainsi mises en rapport, sont radicalement hétérogènes : la narration le souligne par l'utilisation qu'elle fait de l'Histoire, cette sorte de mise à distance déjà signalée dans l'étude des deux premiers romans et qui suffirait à montrer que *Le Fou* n'est pas un roman historique.

> « La reine juive de Césarée, la captive amoureuse. Il verra quelques pierres de

> ruines, à l'abandon. A cause de Cherchell ? La Césarée romaine, la mer, la ville antique, Tipasa, pas loin, et le tombeau de la Chrétienne…une reine berbère de Césarée… Sa mère et ses amies qui venaient d'au-delà de l'océan Indien, parlaient de l'Indochine, des montagnes, de la guerre, des maisons en bambou… Il ira avec Shérazade, dans l'autre Césarée où un prince numide, jadis épousa une princesse d'Egypte, où Augustin le chrétien voyagea, il demandera – sa mère et ses amies le nommaient ainsi entre elles – le tombeau de la Chrétienne, des pierres blondes et rousses forment un dôme où on entre dans le silence ».[465]

Il est aussi à remarquer l'intense utilisation symbolique des chiffres qui contredit la fonction purement arithmétique que les chiffres ont comme repères historiques. Mais, en outre, il existe, entre le temps individuel et le temps historique, un hiatus infranchissable : le temps individuel, comme le souligne fortement l'organisation narrative, est une durée close, circulaire : pour Shérazade départ de chez elle et puis retour chez elle. Pour Julien découverte de Shérazade devant une odalisque et retrouvaille devant des posters d'odalisques, et pour la vieille femme déracinement de l'olivier et sa plantation dans la cour de la cité. Alors que le temps historique est linéaire, infini, irréversible. Le moment de l'Histoire qui, elle-même, n'est qu'une parcelle d'une Histoire beaucoup plus vaste à laquelle font allusion des épisodes comme celui de la guerre civile au Liban, l'assassinat du journaliste français Julien Seurat, l'intifada en Palestine, l'aventure de Julien en Algérie où la présence permanente de la colonisation et des événements qui lui sont liés dans les souvenirs du jeune homme.

2. L'espace comme vecteur de la narration :

L'espace est la seconde coordonnée structurale de la narration. L'espace romanesque se définit en gros comme le "cadre", ou plutôt les cadres où évoluent les personnages et où se déroule l'action. C'est un aspect assez peu étudié, si ce n'est par des biais comme "le paysage" ou la "géographie". Or, s'il est vrai que l'espace est une coordonnée moins importante que le temps, elle est loin de manquer d'intérêt, si on la considère dans toute son extension et dans tous ses effets de sens. Il faut remarquer également que le traitement de l'espace romanesque varie très considérablement au cours de

[465] *Le Fou*, p. 90.

l'histoire du roman, même sur une période relativement brève et il n'est pas exclu que les caractéristiques de l'espace soient parmi les traits les plus particularisants d'une «école" romanesque.

2.1. L'espace, du lieu d'origine vers le lieu des origines.

En ce qui concerne *Le Fou*, le traitement de l'espace est très différent des deux premiers volets de la trilogie. Il est probable, si on accepte le principe que rien dans la narration n'est sans signification, que ces traitements différents doivent être mis en relation avec le parcours de la jeune fille. Les lieux de l'errance de Shérazade sont autant de signes révélateurs de l'évolution de la jeune fille.

Au sens le plus large l'espace est la localisation de l'intrigue romanesque : le pays, la région, la ville, le village où vont se dérouler les événements. Les deux premiers romans annoncent immédiatement le lieu où va se dérouler le récit : Paris, puis Marseille. *Le Fou*, au contraire élude au début toute localisation précise, même si des détails permettent de situer la région à laquelle il est fait référence : l'olivier de la vieille dame n'a pas de référent précis : il s'agit d'un village du Sud de la France, probablement "J'ai entendu les coups des ouvriers contre la terre, j'ai couru vers le village"[466], l'ouvrier venu arracher l'olivier parle aussi d'un autre village(là-bas)" J'ai abandonné mon village depuis tant d'années. Là-bas, celui qui attaque un olivier est un assassin"[467], le lieu où se trouve Shérazade reste un mystère sauf pour les enfants de la cité qui ne le révéleront pas **"** les enfants de la cité savent où se trouve celle que le cinéaste attend depuis plusieurs jours. Ils ne le diront pas"[468]**.** Enfin**,** elle fait sa première apparition au bord d'une route près d'un olivier dans un lieu inconnu.

> « Elle est assise au pied d'un olivier.
> Un routier l'a déposé au bord d'un champ à plusieurs kilomètres de la ville. Il ne s'appelle pas Gilles, son camion n'est pas bleu Gauloises, elle n'est pas restée avec lui pendant sept jours pour traverser la France et lui raconter des histoires qu'il ne croyait pas toujours. »[469]

Shérazade reste insaisissable dans son errance :

[466] *Le Fou*, p. 9.
[467] *Ibid.*, p. 9.
[468] Ibid., p. 14.
[469] *Ibid., p. 15.*

> « Ses assistants ne l'assistent pas et le producteur s'impatiente. S'il apprend que ses assistants parcourent les terres méditerranéennes à la recherche d'une fille disparue, et qu'ils se baignent dans les mers chaudes à ses frais sur les grèves israéliennes, palestiniennes, grecques, siciliennes, africaines, espagnoles… » [470]

Shérazade évolue dans des lieux inconnus, sans noms : les terres méditerranéennes, sans adresse fixe. Cette manière d'aborder l'espace, sans le nommer est en fait un référent symbolique qu'il convient de considérer à travers ses significations et ses divers éléments dans leur combinaison.

Apres sa fugue et son errance parisienne, Shérazade a quitté la capitale pour rejoindre l'Algérie, son pays d'origine. Toutefois, elle n'embarque pas sur le bateau à Marseille et commence une nouvelle errance dans la France sur le chemin des beurs dont elle épousa la cause et les revendications. Un périple qui va la conduire encore une fois vers Paris où se termine le deuxième volet de la trilogie.

Il est à remarquer aussi que, tant dans *Le Fou* que dans les deux premiers romans du corpus, l'espace fictionnel fait référence au(x) lieu(x) d'origine de Leïla Sebbar : l'Algérie et la France. Par-delà les raisons pratiques assez évidentes mais peut-être moins efficientes qu'on pourrait le croire. Il faut voir là, une composante fondamentale de l'espace romanesque de ces œuvres : l'espace fictionnel comme lieu des origines, non pas celles de l'auteur, mais celles du sujet qui prend naissance dans et par la fiction : le sujet d'écriture. En ce sens, l'espace fictionnel fait référence, non seulement à une géographie réelle, mais aussi à l'espace où s'engendre lui-même le sujet d'écriture : l'espace textuel. En effet, la cité HLM est un lieu imaginaire dans un pays qu'elle connait bien car c'est son pays d'origine, mais que le lecteur peut connaitre car il existe. C'est dire que l'espace fictionnel appartient à l'ordre de l'imaginaire, non seulement dans l'acceptation courante de ce terme, mais également dans l'acceptation que L. Sebbar a bien voulu lui donner et ce, en rapport avec ses fictions.

> « C'est à la fois l'espace de la rencontre du MOI avec sa propre image, et de la rencontre avec le semblable, l'autre qui est aussi MOI. En tant qu'appartenant à l'ordre de l'imaginaire, l'espace fictionnel est producteur d'images : il est aussi structurellement double et par là-même il sera le lieu de la

[470] *Le Fou*, pp. 25. 26.

> duplication, du dédoublement, de la dualité. »[471]

Comme espace substitutif du lieu d'origine, l'espace fictionnel sera fondamentalement le lieu de la quête de soi, de ses origines, de son identité, quelles que soient les formes que prenne cette quête.

> « Pourquoi il a écouté cette fille et ses histoires d'olivier, il n'aurait pas dû la laisser partir, elle prétendait qu'elle jouerait mieux si elle allait sur les lieux mêmes, la terre des Ancêtres, quels ancêtres? Et si elle touchait de ses mains le vieil arbre et de ses pieds nus la terre où il s'enracine… »[472]

La terre de l'olivier n'a pas de nom, et le pays n'est identifiable qu'à travers la langue que les gens parlent : l'arabe. L'absence de nom met l'accent sur le caractère générique du lieu qui se veut représentatif de tous les lieux analogue, à l'instar du Nord de l'Afrique ou du Moyen-Orient. Elle dit aussi le caractère symbolique de cet espace qui s'assimile aux lieux légendaires qui ne reçoivent souvent aucun nom.

> « Il demande à Shérazade d'où elle vient, où elle va. Les filles du pays ne montent pas avec des inconnus. Les étrangères, oui. Et elle ? Elle parle en arabe. Il l'interrompt dans un éclat de rire : - vous parlez l'arabe ? – Oui. – Vous parlez l'arabe des Arabes de France… »[473]

Les lieux ici ne servent pas seulement à la localisation de l'intrigue. Ils sont l'expression de l'espace originel puisqu'ils réfèrent à l'espace mythique, celui de Shéhérazade, la sultane orientale qui s'oppose à l'espace actuel de la Shérazade occidentale. Ainsi, il ne donne pas à voir ou à faire connaitre, mais à marquer le caractère différentiel du personnage venu d'ailleurs. Une construction de soi qui se fait à travers l'identification au groupe d'appartenance. Après la quête de l'Algérie puis celle des droits des beurs, Shérazade se trouve au pays de Shéhérazade.

> « L'identité, constitue la phase terminale d'un processus identificatoire autour duquel s'organise de manière "sélective" la "répudiation" ou, au contraire, "l'assimilation" des identifications de l'enfance et ce,

[471] Sebbar(L), « L'écrivain et nouvelliste Leila Sebbar à la librairie Maughin », Liberté, Alger, Lundi 12 septembre, p. 15(Culture).
[472] *Le Fou*, p. 26.
[473] *Ibid.*, p. 16.

après que le sujet les ait confronté à l'épreuve du réel »[474]

Ainsi, l'assimilation qui joue un rôle essentiel dans la construction identitaire est tenue pour réussie lorsque à l'intérieur de l'identité le sujet parvient à se faire accepter et reconnaitre par la société. À priori Shérazade a besoin de se faire accepter et reconnaitre sur cette terre arabe pour accomplir sa mission :

« Elle demande des livres d'Adonis, d'Ibn-Khaldoun, des poèmes de Madjnoun à Layla. Le chef, conciliant, ordonne au geôlier de procurer à Shérazade les livres qu'elle souhaite. Qu'il vérifie s'ils ne contiennent pas de paroles illicites. »[475]

Pour Shérazade, ce retour sur les traces de la Sultane consiste à découvrir les lieux présentés comme étant ceux de son origine arabe. Et, donc, ce voyage associé à une quête des origines doit lui permettre de mieux comprendre ce double héritage. Cependant, cette aventure apparait comme une expérience déroutante pour la jeune fille, faisant émerger un questionnement sur la façon de concilier ses multiples appartenances :

« Vous ne m'avez pas dit votre nom.

- Shérazade.
- Shéhérazade ?
- Oui, dit Shérazade.
- Mais pourquoi le prononcez-vous à la française ? Vous perdez la syllabe la plus suave, la plus orientale…

Shérazade regarde la vieille femme, stupéfaite. Jamais on ne lui a ainsi parlé de son nom, de la syllabe perdue…

- Le greffier français l'a simplifié sur les papiers. Mon père n'a rien dit, il est étranger, ma mère aussi. »[476]

Alors que le lieu n'est pas encore nommé, Shérazade l'aborde à travers sa culture qui forme et définit cet Orient qu'elle apprend à connaitre. En effet, ce pays n'est pas décrit mais seulement caractérisé, il est loin d'être banal : quelques éléments très caractérisés lui confèrent les diverses fonctions nécessaires à l'intrigue. Certains sont simplement nommés, parce qu'ils ne servent que de repère pour signifier une situation : Beyrouth, Jérusalem, Paris :

[474] Ben Meziane(Th), *L'identité au Maghreb. L'errance*, Alger, Casbah, 2000, p. 29.
[475] *Le Fou*, p. 74.
[476] *Ibid.*, pp. 163/164.

« Tu vois pas ? Non ? Tu es débile ou quoi ? C'est Shérazade. Otage à Beyrouth, tu sais ce que ça veut dire ? Tu t'en fous…

- J'ai pas dit ça … Tu la connais ?
- Question idiote… C'est elle que je cherche. Je suis là pour qu'elle fasse ce film à Paris… On l'attend sur le plateau, le réalisateur, l'équipe, l'olivier, les posters… Tout le monde, depuis des mois… J'ai fait patienter mais là… Je pouvais pas penser. »[477]

Il ne s'agit pas seulement des pays : dans la maison où elle est enfermée, on ne peut pas entendre les femmes et les enfants. Elle est enfermée dans une cellule où la lumière du jour entre à travers un vasistas, mais le soir la lumière est si faible qu'elle ne peut plus lire. Sa promenade quotidienne se passe dans un long couloir qui l'ennuie plus qu'il ne la soulage. C'est un endroit anonyme sans vie, ni âme. Il s'agit des lieux de l'enfermement, de la prison de la jeune fille. Là, où elle est affrontée à sa différence : « Des filles comme vous n'ont rien à faire ici. Ce pays n'est pas votre pays. Retournez chez vous… ».[478]Le pays qui devait être celui de ses Ancêtres et devenu sa prison. Une prison qu'elle est heureuse de quitter :

« Shérazade marche lentement dans la rue déserte. Elle attend la déclaration de sa liberté. Elle sent dans son dos, même si le gardien la suit de loin, la Kalachnikov. Le silence de la rue lui fait croire qu'elle marche dans un terrain vague, en pleine campagne. Elle avance en zone interdite. »[479]

Cette mésaventure, loin de pousser la jeune femme à quitter cet endroit hostile, va l'inciter à mieux le découvrir. Ainsi, d'autres lieux, plus riches de significations, sont l'objet d'une forte caractérisation à travers, non pas seulement une description minutieuse, mais aussi quelques détails très particularisants qui gravent le lieu dans l'esprit du lecteur :

« Elle a couru avec elle, pleurant contre le tronc du palmier, le plus beau du jardin. La mère ne s'est pas levée. Elle lisait sur la terrasse de la chambre. Lorsque sa fille revient de l'université, la servante l'attend, assise sur les dernières marches du perron, la mère est debout à sa fenêtre ogivale, elles entendent le moteur feutré du taxi qui s'arrête à la grille verte, elles s'assoient dans la chambre maternelle, mère et fille, sur le sofa

[477] *Le Fou*, pp. 113/114.
[478] *Ibid.*, p. 127.
[479] *Ibid.*, p. 127.

> recouvert de soie brodée. Les fins œillets rouges, les œillets de poète, moins rouges par endroits, ressemblent à ceux de la robe satinée de la mariée, la mère. »[480]

Cette maison va marquer la reconnaissance de Shérazade comme appartenant à cette terre. Elle n'est plus une étrangère ni une touriste encore moins une terroriste. Mais une fille à qui les tourterelles parlent et qui reçoit l'hospitalité des habitantes de la maison qu'elle est venue visiter après sa libération :

> « Elles sont assises sur le plus beau des tapis persans elles parlent et elles fument comme les femmes de la peinture orientaliste, l'Egyptienne fume le narguilé, la vieille femme les cigarettes américaines, plus luxueuses que les Camel de Shérazade. Shérazade perle des jeudis de couture de sa mère et des voisines, dans les HLM d'Aulnay-sous-Bois. »[481]

L'hospitalité, avec laquelle est reçue la jeune fille, l'incite à évoquer ses souvenirs dans sa cité. Une convivialité qui constitue un rapport familier avec ces lieux de l'origine et créent un rapprochement entre elle et la société qu'elle côtoie pour la première fois :

> « Pour la plupart de ceux qui reviennent sur ces lieux de l'origine, être accueilli suppose être reconnu. Les savoirs portés par la mémoire du groupe facilitent cette entente partagée, même si celle-ci ne s'accompagne pas nécessairement d'une reconnaissance. »[482].

En somme, ce contact avec les gens pousse la jeune fille à aller plus loin sur cette terre vers un lieu encore plus symbolique : Jérusalem. C'est là en effet que se déroule le plus grand des conflits, c'est là où se situe la population la plus cosmopolite du monde, c'est là qu'elle va défendre la cause de son peuple.

> « J'ai rencontré une Juive marocaine dans l'avion, dit le garçon, elle allait rendre visite à sa famille en Israël, mais elle

[480] *Le Fou*, p. 118.
[481] Ibid., p. 164.
[482] Gourcy (C), *Revenir sur les lieux de l'origine. De la quête de" racines "aux épreuves du retour*, Ethnologie française, 2010/2 Vol.40, p. 349-356. DOI : 10. 3917/ eth. 102. 0349. P. 353. Http : //www. Cairn. Info/revue-ethnologie-française-2010-2-page-349.htm.

> voulait voir Beyrouth, une fille brune, frisée, les yeux verts, comme vous…
> - Une cousine, dit Shérazade, c'est possible. Et vous ? Vous parlez comme un arabe de France…
> - Je suis venu au Liban pour mes frères palestiniens. Demain, je rejoins un camp de réfugiés, à la frontière. »[483]

Jérusalem est une ville déjà symbolique par elle-même. Lieu sacré pour toutes les religions monothéistes qui la considèrent comme le centre de l'univers. Le mont Thabor, en Palestine, pourrait signifier tabbur, c'est-à-dire " nombril", omphalos. Le mont Gerizim, au centre de la Palestine, était sans doute investi du prestige du Centre, car il est nommé "nombril de la terre".

> « La Palestine, étant le pays le plus élevé- puisqu'elle était proche du sommet de la montagne cosmique- ne fut pas submergée par le déluge. Un texte rabbinique dit : " la terre d'Israël n'a pas été noyée par le déluge". »[484]

Pour les chrétiens, le Golgotha se trouvait au centre du monde, car il était le sommet de la montagne cosmique et tout à la fois le lieu où Adam avait été créé et enterré :

> « C'est ainsi que le sang du sauveur tombe sur le crane d'Adam, inhumé au pied même de la croix, et le rachète. La croyance selon laquelle le Golotha se trouve au centre du Monde s'est conservée dans le folklore des chrétiens d'Orient (par exemple chez les Petits Russiens ; Mansika, cité par Holmberg). »[485]

Dans la tradition islamique, Jérusalem est le lieu d'où le prophète Mohammed entreprend son voyage nocturne. C'est là que les musulmans se réuniront le jour du jugement dernier. C'est l'endroit le plus proche du ciel et c'est aussi de là que furent instaurées les prières. Il s'agit donc du lieu de retour par excellence.

En plus de son caractère sacré, Jérusalem acquiert, par le fait que Shérazade y participe au combat des palestiniens pour leur terre, une charge émotionnelle considérable. Cependant dans le dernier chapitre, la narration va déplacer brutalement le lieu de l'attente et du combat et transférer toute la charge émotionnelle, intensifiée par la participation de tous les

[483] Le Fou, p. 169.
[484] Mircea (E), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard. Coll. Folio, 1969, p. 26.
[485] Ibid., p. 26.

personnages du roman à la nouvelle espérance, vers la cité HLM (décorée pour le film de Shérazade). Le retour ne se fait plus vers le centre du monde.

2.2. L'espace, expression émotionnelle du retour de l'enfant prodigue :

La cité HLM de Shérazade, dernier espace de l'attente, est réduit à son pur symbolisme : espace circulaire, clos, central scène de film. C'est véritablement l'espace sacré, dernier réduit où on peut donner libre cours à l'enthousiasme, la frénésie, la violence émotionnelle. Lieu de la fugue de Shérazade, son symbolisme s'inverse et en fait le lieu de la renaissance et de l'espoir :

> « Lorsque leurs vœux seront exaucés, les femmes viendront détacher le ruban de velours vert, pour le retour de Shérazade. Sur le tronc de l'arbre, les garçons ont creusé les lettres du nom de Shérazade, en français et en arabe, Mériem a réussi à les déchiffrer, elle a lu d'autres messages inscrits sur l'écorce, plus anciens, d'avant la cité. »[486]

Shérazade choisit le lieu de son retour : le centre de sa cité dans une banlieue parisienne. Elle qui avait effectué le retour symbolique vers le centre du monde, un voyage dangereux, une expédition héroïque pleine de difficultés pour celle qui cherchait le chemin vers le soi, vers le "centre" de son être. Le chemin était ardu, semé de périls, parce qu'il est en fait un rite de passage du profane au sacré ; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité.

> « L'accès au "centre" équivaut à une consécration, à une initiation ; à une existence, hier profane et illusoire, succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace. »[487]

Le fou de Shérazade, roman initiatique d'une quête identitaire, peut faire le parallèle avec une parabole biblique, celle du retour de l'enfant prodigue[488]d'autant plus que les deux personnages évoluent dans l'espace sacré de la Terre Sainte :

---

[486] *Le Fou*, pp. 197/198.

[487] Mircea (E), *Le mythe de l'éternel retour*, Op.cit., p. 26.

[488] Retour de l'enfant prodigue est une référence au Fils prodigue qui est une des paraboles de Jésus de Nazareth, également appelée : *Parabole du Fils perdu*. Elle met en scène trois

> « L'identité et surtout la métamorphose du concept de l'identité traditionnelle, est l'élément fondamental dans la littérature contemporaine car lui sont rattachés les thèmes sous-jacents d'appartenance, d'hybridité d'inclusion et d'exclusion dans la société multiculturelle globale. » [489]

Le retour de Shérazade est une revendication d'appartenance à ce pays d' « accueil ». Cette revendication viendrait d'un sentiment de rupture avec le pays d'origine et est exprimée dans le roman par l'échec du voyage en Algérie :

> « L'immigration des parents résultait de causes économiques et ne devait être que provisoire ; avec le temps pourtant, elle va s'avérer définitive, faisant ainsi du retour un des grands mythes de l'immigration. » [490]

Enrichie d'une nouvelle identité bâtie sur une meilleure connaissance de soi, Shérazade réintègre son groupe en effectuant le geste symbolique du respect des aïeuls, un geste qui vient de l'autre rive :

> « Une fille qui vient d'arriver discrètement se faufile entre les ouvriers et se dirige vers la vieille femme. Elle se penche, l'embrasse sur le front, lui dit des paroles de bienvenue. »[491]

Shérazade s'incline pour embrasser le front de la vieille. Maintenant, elle est chez elle puisqu'elle murmure les mots de bienvenue. Elle ne cherche plus à fuir, elle est de retour. Sa cité est devenue son refuge et non sa prison. Apres sa confrontation à ce monde du dehors, elle a compris que ces deux mondes se côtoient en elle.

3. Shérazade, comme vecteur de la narration :

---

personnages : le père ; le fils ainé, qui suit les commandements de son père ; et le deuxième, le fils prodigue qui, lassé, part à la découverte du monde. Après avoir dilapidé sa fortune, il se retrouve sous le joug d'un autre maitre, plus dur, qu'il finit par abandonner pour retourner vers son père riche et doux. Celui-ci, heureux du retour de son fils, lui prépare une fête, ce que l'ainé ne comprend pas. Ce que le père explique :" il fallait festoyer et se réjouir, parce que ton frère que voici était mort et il est vivant, il était perdu et il est retrouvé", remarque en parallèle avec la conclusion de la brebis égarée :" Je vous le déclare, c'est ainsi qu'il y aura de la joie dans le ciel, pour un seul pécheur qui se converti, plus que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de repentance".

[489] Glesener Jeanne, « *La figure du détective/espion comme métaphore de l'identité hybride », in Identité en métamorphose dans la littérature contemporaine*, Aix, Publications De l'Université De Province, 2006, p. 121.

[490] Sebkhi Habiba, « *Identité rhizomatique »*, op.cit., p. 141.

[491] *Le Fou,* p. 201.

Shérazade attend assise au pied d'un olivier[492]. Ainsi commence le troisième volet de la trilogie. Sachant qu'à sa dernière apparition, Shérazade était à Paris après avoir suivi la marche des beurs. Le lecteur est dérouté par ce nouveau lieu et cette nouvelle attitude de la jeune fille. En effet, cette position est inhabituelle pour la fugueuse toujours en mouvement. Alors, s'agit-il d'un nouveau personnage ?

3.1. Shérazade, beauté orientale entre cliché et réalité :

Une victoire emportée sur le stéréotype puisque le type oriental, qui faisait référence aux femmes arabes présentes dans les odalisques notamment celles de Delacroix, est partagé par la soldate juive que Julien a rencontré à Jérusalem et qu'il a confondu avec Shérazade :

> « Julien qui regarde Yaël assise à la terrasse, le visage incliné vers le rayon de soleil, malgré les cheveux roux, pense à la femme d'Alger, une juive marocaine qui a dû poser pour Delacroix, dans une chambre orientale au Maroc, peut-être à Alger, mais une juive pas une musulmane, quel algérois aurait exhibé ainsi ses femmes ? » [493]

Leïla Sebbar rétablit, donc une autre vérité historique à travers cette confusion, entre musulmanes et juives. Elle démontre que les modèles qui posaient dans les odalisques étaient des juives et non des musulmanes.

Shérazade, image de cet Orient exotique, refuse de se laisser prendre en photo. Et lorsqu'elle le fait, c'est lors de son séjour au Liban où elle est prise en otage et sous la menace des armes. Elle est obligée d'accepter de se faire photographier par ses geôliers qui projettent d'envoyer son portrait aux médias internationaux. La séance de photographie qui suit la tentative de viol dont elle est victime est perçue comme un acte de violence qui va se répéter tous les jours comme une torture. Et là, elle apparait comme une résistante. Ce qui la rapproche des résistantes Algériennes. D'ailleurs, en regardant son bourreau, elle fait la relation avec les « paras »de la guerre d'Algérie. Et le regard de Shérazade, tel qu'il apparait dans les clichés des miliciens, est celui des femmes algériennes, les vraies pas celles des odalisques :

[492] *Le Fou,* p. 8.
[493] *Shérazade 17 ans*, Op.Cit., p. 62.

Lorsqu'elle est prise en photo par Michel Salomon, reporter photographe au Liban, tout juste après sa libération des geôles miliciennes, Shérazade avait les yeux bandés. *«* Dans une rue en zone interdite, un bandeau sur les yeux. *»*[494]**,** et laisse transparaître toute sa détresse dans cet espace inconnu. Il lui explique la différence entre ses photos et les autres pour lesquelles on se déguise :

> « Ces photos sont uniques parce qu'on ne peut pas penser à les fabriquer ,c'est la surprise absolue ,la réalité plus forte que la fiction …Ce qui se passe dans la violence ,c'est l'émotion ,tu comprends ,l'émotion…Je vais afficher ces photos et des groupes d'hommes ,de femmes d'enfants vont s'arrêter pour les regarder ,attirés par la magie .Chaque fois qu'ils passeront devant ,ils regarderont et personne n'aura l'idée de les graffiter… » [495]

Julien, toujours fasciné par l'art orientaliste, choisit pour son film qui se passe dans la cité, un décor oriental, crée avec des posters géants :

> **«** Scène de guerre en Orient, combat à cheval entre guerriers arabes, bains turcs, odalisque…Il y aura aussi des photographies en noir et blanc monumentales, Beyrouth saccagé, hélicoptères américains au Vietnam, maquis algériens et puis femmes au bain, femmes à la toilette de la peinture française… »[496]

Alors que Shérazade retrouvait sa liberté à Beyrouth, les gosses de la cité libéraient leurs immeubles des odalisques que Julien avait accrochées aux balcons, pour donner une ambiance orientale à son film :

> **«** Les pistolets à plomb crépitent sur la photo géante, à la place des fesses on voit un trou. Un garçon court jusqu'à la négresse couchée, passe derrière la photographie, met sa tête à la place du trou …Ils s'accordent sur les nouvelles odalisques à atteindre. L'odalisque à la culotte rouge d'abord, puis celle qui porte une culotte grise, ensuite la nymphe endormie et les femmes à la toilette…A la fin …ils se précipitent en hurlant sur les corps nus qui se déchirent. » [497]

C'est une autre guerre et une autre révolte que mènent les jeunes de la cité, celle de libérer les femmes beurs de l'exotisme lié à leur apparence

[494] Le Fou, p. 130.
[495] Ibid., p. 131.
[496] Ibid., p. 30.
[497] Ibid., p. 49.

orientale. Il s'agit d'une autre victoire emportée contre tous les clichés et les stéréotypes réducteurs de la femme en général à un objet ornemental. En refusant les photos de ses femmes, les jeunes se libèrent eux-mêmes de leurs fantasmes et de leur voyeurisme. Ils ne sont plus de simples spectateurs (regardant faire) mais des actants qui prennent le sort de leur cité en mains.

3.2. **Shérazade, beure entre métissage et exile** :

Au sein d'une mondialisation de plus en plus présente et au sein des sociétés contemporaines pluriculturelles et pluriethniques, le traitement de la différence est une pratique quotidienne et incontournable. Chacun s'y emploie pour marquer son positionnement face à autrui. Ce n'est plus le règne de l'unité mais celui de la différence et de l'altérité.

> « En société hétérogène et stratifiée, l'occasion est sans cesse donné aux divers acteurs en présence de se confronter à des différences qui ne sont pas seulement imaginaires. Autrui présente de réelles particularités par lesquelles il se distingue de soi. » [498]

Cette différence est manifeste dans l'apparence physique et les pratiques communautaires. Il s'agit d'une catégorisation faite, la plupart du temps, à partir du fonctionnement des stéréotypes. « L'Application de la configuration stéréotypée déborde l'individu pour atteindre abusivement, dans sa totalité, le groupe auquel il est rattaché".[499] Ainsi, les jugements portés sur l'individu atteignent tout le groupe. En cela Shérazade serait le porte-drapeau de tous les jeunes beurs.

Ces jugements sont souvent le fruit d'une méconnaissance de " l'Autre".

> « De la simple méconnaissance, on passe à la péjoration et, au terme de diverses manipulations, à la maltraitance, à l'exclusion, voire à la destruction d'autrui. »[500]

Cette situation d'exclusion est accentuée par les inégalités économiques et sociales ressenties par les groupes minoritaires dont font partie les émigrés en France.

> « Le sentiment d'exclusion et de « différence » vécue par ces communautés repose donc à la fois sur l'appartenance à des

[498] Vinsonneau Geneviève, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 202.
[499] *Ibid*., p. 204.
[500] *Ibid.*, p. 216.

> sphères culturelles différentes et/ou sur des rapports économiques et politiques fondés sur l'inégalité. » [501]

Pour s'en sortir, les individus sont motivés par une quête identitaire sociale positive et ce, en cherchant à acquérir ou à préserver cette identité avantageuse, indissociable de leur groupe d'appartenance :

> « La mise à l'épreuve de la valeur de son groupe d'appartenance permet à chacun d'acquérir une autovalorisation positive…L'identification avec un groupe représentait l'unique moyen pour les individus d'accéder à une évaluation positive de soi. » [502]

Cette quête identitaire et plus particulièrement celle du positionnement du "Moi" par rapport à l'Autre est au centre de cette littérature Beur[503] ; une littérature d'auteurs nés en France ou qui sont venus tôt en France avec leurs parents. Il s'agit de personnes qui écrivent à partir de la France, c'est-à-dire à partir de l'altérité même et de la différence. Ces écrivains ne s'intéressent pas forcément à l'émigration puisqu'ils n'ont jamais émigré du Maghreb. Pour illustrer cette situation, Jean Déjeux recueille les témoignages de quelques jeunes, dits de la deuxième génération :

> « Je ne suis pas Beur, je ne suis pas un Maghrébin, ça ne me touche pas ce mot. Je ne suis pas un Français, je ne suis pas Algérien. Je suis pas un immigré : j'ai immigré de nulle part. », « Je suis culturellement hybride, d'origine maghrébine. », « Des mutants, nous sommes des mutants. » [504]

Ces témoignages expriment cette nouvelle situation. Au carrefour des cultures aussi différentes que conflictuelles : une culture occidentale et une autre orientale. Bien que n'ayant pas émigré eux-mêmes, l'émigration des parents reste un phénomène indissociable du vécu de cette génération :

> « Je ne suis pas immigrée, ni enfant de l'immigration, je ne suis pas un écrivain maghrébin d'expression

---

[501] Kazi-Tani Nora-Alexandra *« La dynamique des interférences », in Cahiers Jamel Eddine Bencheikh. Savoir & imaginaire,* sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 115.

[502] *L'identité culturelle*, Op.cit., p. 201.

[503] « *Beur* serait l'équivalent de *Arabe* en verlan, argot qui inverse la prononciation des syllabes dans un mot (par exemple, la chanson à succès de Renaud : *Laisse béton* pour *Laisse tomber*). Mais on voit mal comment *Arabe* peut soi-disant donner *Beur*. Il existe une Radio libre *Beur* à Paris animée principalement par des Berbères. Initialement *Beur* signifiait *Berbères d'Europe*, ce qui est le plus vraisemblable. » Explication donnée par, Déjeux Jean, *Romanciers de L'immigration Maghrébine en France*, LEO S. Olschki, 1985, p. 103.

[504] Ibid, p.103.

> française, je ne suis pas une française de souche, ma langue maternelle n'est pas l'arabe…Je suis française, écrivain français de mère française et de père algérien…et les sujets de mes livres ne sont pas mon identité…Mes livres sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverses, obsédée par la rencontre…par le croisement…de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident. » [505]

Ce carrefour, entre les deux cultures, est le lieu d'une nouvelle identité qui revendique sa différence. Il s'agit du croisement ou du métissage dont parle Leïla Sebbar. Ainsi, en choisissant de se situer à la croisée de ces deux cultures si différentes, l'auteur refuse d'être enfermée dans l'une ou l'autre. Ce qui crée une forme de libération identitaire :

> « Je suis là, à la croisée…à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écrit dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'un peuple, au regard de l'histoire et de l'univers. C'est dans la fiction que je me sens libre (de père, de mère, de clan, de dogmes…) et forte de la charge de l'exil. » [506]

Pour Leïla Sebbar, l'exil n'est pas l'espace d'exclusion ou de marginalisation mais le créateur d'un mouvement dynamique, celui de la recherche de l'autre en soi. Une quête qu'elle exprime par le mouvement de la fugue et de l'errance : « Fuguer c'est aller vers le croisement, la fugue c'est le mouvement de l'exil. »[507]. Des thèmes qu'on retrouve dans ses fictions, notamment dans *Le Fou de Shérazad*e où tous les personnages s'inscrivent dans le mouvement : Shérazade, Julien, La vieille femme, mais aussi l'Olivier.

3.3. Shérazade, personnages des deux rives :

Les personnages, *dans le Fou de Shérazade*, sont porteurs de cette identité de croisés. Ils sont porteurs de la double culture et par leur mouvement, ils voyagent entre deux espaces mais aussi entre deux temps :

> « La plupart des gens sont essentiellement conscient d'une culture, d'un espace, d'un chez-soi ; les exilés ont conscience au moins de deux, et cette pluralité du regard suscite une conscience de dimensions

[505] Huughe Laurence*, Ecrits sous le voile*, Op.cit., p. 91.
[506] *Ibid.,* p. 92.
[507] Sebbar Leila et Nancy Huston, *Lettres Parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Ballard, 1985, p. 126.

> simultanées, une conscience qui se situe, pour emprunter une expression musicale, en contrepoint. »[508]

Les protagonistes, dans *Le Fou de Shérazade*, se déplacent, transgressent les frontières. En effet, on ne saura jamais comment Shérazade qui a raté le bateau pour l'Algérie s'est retrouvée assise au pied d'un olivier au Liban. On ne saura pas comment elle est arrivée à Jérusalem ni comment elle s'est retrouvée dans le camp des réfugiés palestiniens. Et on ne saura pas, non plus, comment elle est retournée chez elle, dans sa cité HLM. Cette façon de voyager crée une unité de l'espace et bannit la notion de frontières.

Les personnages transgressent aussi le temps, avec ce va-et-vient incessant, entre souvenirs et réalité, un mouvement qui déroute le lecteur, au point de ne plus savoir où commence l'un et où se termine l'autre :

> « La mémoire devient ainsi une charnière entre présent et passé, entre pays d'accueil et pays d'origine, le symbole par excellence de la migration qui permet le voyage virtuel entre deux temps et deux espaces en construisant une identité migrante qui ''n'en est pas une. »[509]

La mémoire est un moyen d'atteindre l'autre rive et de joindre le passé avec le présent. Ainsi se fait l'ancrage de l'histoire individuelle dans l'Histoire collective pour rallier l'Autre dans une histoire commune :

> « La femme dit que les géographes arabes ont nommé la Méditerranée ''mer des Rum '', des ''Francs '', et ''mer de Syrie'', cette mer cernée de terres sèches où Shérazade n'a pas encore plongé. Si c'est la paix, elle sortira avec sa servante et Shérazade, elles iront à un endroit de son enfance, une crique secrète, elle plongera dans les vagues aussi longtemps qu'elle voudra, comme elle l'a fait, elle, au même âge. » [510]

Dans le mouvement de la vieille femme, c'est le réel qui est transgressé. Elle effectue un voyage où la réalité côtoie le merveilleux. Elle suit le mouvement de l'olivier, symbole de la vie et de la terre :

> « Elle marche à la recherche de l'olivier centenaire, peut-être le dernier, savent-ils que, s'il a disparu, la

[508] Said Edward, *The Mind of winter (*L'esprit *de l'hiver)*, Harpers Magazine, Roger D. Hodge, New York, 1984, p. 55.
[509] Mertz-Baumgartner Birgit, *Le rôle de la mémoire chez quelques écrivaines algériennes de l'autre* rive. *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 75.
[510] *Le Fou*, p. 165.

> terre à son tour disparaitra et eux… elle pense qu'ils savent cela, ils sont confiant. » [511]

L'olivier déraciné est planté dans la cité où il reprend vie. Il devient ainsi un autre exilé la racine et au lieu de mourir, il pousse ses prolongements au fond de cette nouvelle terre. Cette figure de déracinement et de prolongement constitue le fondement de la structure que Deleuze et Guattari appellent rhizome (définie plus haut) :

> « Un rhizome ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, un inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et…et…et… ». Il y'a dans cette conjonction assez de force pour déraciner le verbe « être » […]. Ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend la vitesse entre les deux. » [512]

Le rhizome ajoute donc à la rupture l'idée de prolongement et de raccordement. Ainsi, toute brisure ne peut être que provisoire. Car Il y a toujours la possibilité d'une renaissance ailleurs. La racine unique, garantie de vie, est en perpétuel prolongement :

> « Il y a un mouvement que je caractérise comme ceci : les identités à racine unique font peu à peu place aux identités-rhizome. Il ne s'agit pas de déraciner, il s'agit de concevoir la racine qui ne tue pas autour d'elle mais qui au contraire étend ses branches vers les autres. » [513]

L'olivier, symbole de l'enracinement est ici figure de métissage : entre deux terres, ces racines ne meurent pas quand il change de sol. Ainsi l'immigration, qui commence par une rupture avec la terre des origines, donne naissance à cette nouvelle identité, crée à partir de prolongement et d'accordement entre les deux cultures.

II. **L'errance de Shérazade ou le mouvement salvateur :**

Shérazade rejette le destin qu'on veut lui imposer sur la base d'une réflexion, d'une expérience et d'une liberté qu'elle veut assumer jusqu'au

---

[511] *Le Fou*, p. 69.
[512] Deleuze & Guattari cités par Sebkhi Habiba, « Identité rhizomatique », in *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Op.cit., p. 141.
[513] Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*, Op.cit., p. 59.

bout. Sa remise en question s'appuie sur une pensée, une personnalité et des désirs volontairement assumés :

> « … je marchais rue Saint-Denis sans faire attention…
> - Mais qu'est-ce que tu foutais dans cette rue ? C'est pas ta place.
> - Je vais où je veux, quand je veux, ma place est partout. » [514]

1. L'errance ou la liberté retrouvée :

Or, le concept de l'errance recouvre non seulement la mobilité physique mais une déviation par rapport à une norme ou un idéal. L'errance est donc considérée sous un double questionnement, celui de la mouvance et de la transgression. En faisant appel aux causes du déplacement et de la révolte, dans la mesure où la transgression est un mouvement de révolte :

> « Shérazade, bachelière – elle allait passer le bac l'année même de sa fugue – trouverait facilement un travail et un mari…Un diplôme français et ses yeux verts, qui dirait non *?* » [515]

Il importe de savoir en quoi et à quelles fins significatives Shérazade, qui a fui l'idéal tracé par sa société, peut s'affirmer en tant que porteuse d'une revendication sociale, liée à sa condition de beur. Un idéal incarné dans le roman par le personnage de Mériem, sœur de Shérazade :

> « C'est Mériem, sa sœur, qui aide la mère, pas Shérazade, Mériem a refusé de continuer l'école, personne ne l'a forcée, elle s'occupe des petits avec la mère et de la maison, il pense la marier bientôt, avec un cousin de Mascara qui est ingénieur, il a étudié à Paris et à Londres, elle ira vivre à Oran. » [516]

Le *Fou de Shérazade* offre une représentation pertinente et frappante d'une « fugueuse » errante qui se fait sujet du discours d'autres femmes, qui racontent ses mésaventures hors de la cité. Telle qu'elle se présente, Shérazade est une jeune fille qui a fui sa famille après avoir volé les bijoux de sa mère mettant cette dernière dans un état de profonde tristesse et de honte ; ce qui l'éloigna des autres femmes de la cité :

---

[514] *Shérazade, 17 ans*, p. 80.
[515] *Le Fou*, p. 79.
[516] *Ibid*, p. 176.

> « La mère ne va plus dans les mariages depuis la fugue de sa fille. Une femme sans bijoux dans une fête…Elle a cherché dans la grande armoire, il restait une boucle d'oreille qu'elle a rangée dans une petite boite en satin. Shérazade a tout emporté. » [517]

Shérazade continue son écart des règles localement admises en s'adonnant à une vie de débauche, une vie faite de sexe et de drogue ; des activités défendues par les lois sociales et judiciaires du pays. Ainsi, Shérazade transgresse sa situation de jeune beur, où la femme est porteuse de l'honneur du groupe : « l'honneur de la communauté dépend de l'intégrité sexuelle et de la conduite morale des femmes. »[518].

En fonction de cette image fixe qui pose la tradition, comme une entité immuable dont la charge serait le lourd fardeau des femmes, toute transgression est perçue comme un danger qui menacerait l'existence du groupe. C'est pourquoi, celle qui transgresse la loi du groupe est condamnée à l'exclusion : « Ses frères l'ont oubliée, son père, on dit qu'il l'a renié, sa mère pleure et sa sœur Mériem l'attend toujours. »[519]. Ce point de vue sur « la fille tombée » ne laisse entendre aucune possibilité d'inclusion. La jeune errante, en choisissant la fugue, a perdu son appartenance au groupe : « ''La fille tombée'' et son groupe sont deux contraires qui n'admettent entre eux ni conciliation, ni chevauchement d'aucune sorte. »[520]

La prise de position du protagoniste est fondée sur un autre idéal, celui de l'insoumission féminine qui est à l'origine de son errance.

2. L'errance ou la métamorphose de la beurette :

Le Fou de Shérazade est le troisième livre d'une trilogie ; ouvrage qui détermine donc sa lecture dans un rapport obligé d'une intertextualité ou d'une intratextualité restreinte :

> « Une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et une intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre textes de même auteur). » [521]

Cette intertextualité est repérable, à première vue, par l'errance du prénom Shérazade qu'on retrouve dans les trois titres qui composent la trilogie ;

---

[517] *Le Fou*, p. 14.
[518] Hadj-Moussa Ratiba, *Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*, Paris, Publisud, 1994, p. 40.
[519] *Le Fou*, p. 13.
[520] Landowski Eric, *Présence de l'autre*, Presses universitaires de France, Paris, p. 66.
[521] Daellenbach. L, *Intertexte et autotexte*, Poétique, n° 27, 1976, p. 282. In Siline, V*, Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, Paris, 1999, p. 38(www. Limag. Com).

Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts[522], *Les carnets de Shérazade*[523]*et Le Fou de Shérazade*[524].

Ainsi présentée, la trilogie est un tout qu'il faut considérer dans son ensemble. Le personnage crée une unité entre les trois romans et une interdépendance qui indique leur homogénéité.

Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts est le premier volet de la trilogie. Il marque le début de l'errance qui commence avec la fugue de la jeune adolescente. Le titre correspond au signalement que son père donne à la police pour la retrouver. Pendant sa fugue, Shérazade partage le quotidien des révolutionnaires, des marginaux et des intellectuels. Elle connaitra l'autre Paris, celui interdit aux filles de sa cité.

Les carnets de Shérazade raconte l'errance de l'héroïne dans toute la France. Un voyage en camion avec Gilles le routier à qui elle raconte des récits auxquels il ne croit pas vraiment. Il s'agit d'un voyage en sept jours qui devait la conduire au port, là où elle devait prendre le bateau, pour l'Algérie.

Le Fou de Shérazade clôture la trilogie. C'est un roman qui se donne à lire, avec les deux premiers, dans une perspective générale qui est celle du parcours de ce personnage.

Le roman s'ouvre sur une Shérazade assise, au pied de l'olivier (incipit). C'est une Shérazade immobile qui ouvre ce troisième volet de la trilogie, et comme nous l'avons montré déjà, il s'agit de la fin du roman et non de son début. Cela signifie donc que la fin d'un parcours a commencé dans le premier roman. Cette position est celle de la fin de la première errance qui a débuté avec la fugue de Shérazade.

Alors, s'il était essentiel dans un premier temps de cerner Shérazade dans sa poursuite d'activités illicites, il convient maintenant de s'arrêter sur la manière dont la mobilité et la transgression aboutissent à une nouvelle Shérazade. Car il s'agit bien d'une métamorphose de la jeune fugueuse qui fait un retour triomphal auprès des siens :

> « Le choix du thème de la métamorphose, réelle ou imaginée, intellectuelle ou corporelle, ressort d'une esthétique de la postmodernité, qui attend présenter un

[522] *Shérazade 17ans*, Paris, Stock, 1980.
[523] *Les carnets*, Paris, Stock, 1987.
[524] *Le fou*, Paris, Stock, 1991.

> nouveau visage de la femme. La femme construit, donc ici son identité à travers la métamorphose, à travers la mutation qui apparaît, il faut bien le dire, sous ses aspects les plus positifs. » [525]

Pour atteindre cette métamorphose, l'auteur a recours à des procédés qui sont ceux du métissage : par le biais d'une errance culturelle, à travers les références mixtes dont le roman regorge :

> « Darwich en arabe. Elle traduit d'une langue à l'autre. [526]
>
> Elle lui a demandé de lui lire encore des vers d'Alkhansa, poétesse arabe médiévale, son éloge de l'amour, du désert, de la beauté guerrière. [527]
>
> Julien trouve les bouts de papiers, laissés par Shérazade. Marietta- à Rome. Chassériau 1850. Renoir A. Rembrandt 1658. EUG Delacroix. Degas 86. » [528]
>
> Jaffar arrache le livre des mains du milicien, il dit en français : Kateb Yacine vous emmerde, Nejma aussi, et moi je vous emmerde encore plus. [529]

Ainsi présenté, le texte met son lecteur potentiel dans une perpétuelle recherche documentaire. Il s'agit d'un véritable programme narratif où il est question de métissage, de « culture-mosaïque » et d' « identité neuve » : multilingue, multiculturelle, multi-historique, ouverte et sensible à la diversité.

Le métissage est aussi présent, dans la mosaïque des personnages : Shérazade, la jeune beur d'origine algérienne, Julien, le français au passé algérien et Yaël, la juive israélienne d'origine marocaine. Trois personnages que seule la fiction réunit : le film de Julien et le roman de Leïla Sebbar.

D'autres personnages et des événements réels viennent envahir la fiction. Ils ne fonctionnent pas de manière intégrale comme ils le feraient dans un rapport ou un document historique. Ils continuent à faire partie de ce récit fictif. En effet, Shérazade partage une partie du destin de Michel Seurat, ce journaliste franco- tunisien qui a été pris en otage, puis exécuté au Liban. Il

---

[525] Pecot Hélène, « *L'écriture de la métamorphose au féminin »*, *in Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine,* Publications De l'Université De Province, 2006, p. 71.
[526] *Le Fou,* p. 99.
[527] *Ibid*, p. 90.
[528] *Ibid*, p. 54.
[529] *Ibid*, p. 171.

aurait été chez la même milice qui a tenu en otage Shérazade et aurait résidé dans la même cellule qu'elle :

> « Elle a reconnu le visage juvénile du Français et le journaliste à lunettes […] sur les photos, les yeux agrandis regardent la lumière qui les aveugle, la barbe a poussé, inégale, les cheveux sont sales […] Julien parlait souvent de l'otage et de sa femme […] A Beyrouth, Julien les aurait rejoints. Ils auraient évoqué l'enfance africaine, lui à Oran, son ami à Tunis, la mer et les ruines romaines, la littérature arabe, il lisait encore Ibn Khaldun… dans la prison sauvage, il lisait encore Ibn Khaldun » [530]

La vie de Michel Seurat a fait l'objet d'un livre écrit par sa femme, un roman intitulé *Les corbeaux d'Alep*[531]. Ainsi en libérant Shérazade, c'est le destin de Michel Seurat que Leïla Sebbar cherche à métamorphoser. Il s'agit de lui redonner vie et de vaincre ses bourreaux par la force du verbe.

3. Acquisition de l'épaisseur par le voyage et la transgression :

Shérazade échappe au viol grâce aux versets coraniques qu'elle apprit lors de sa captivité

> « On ne la fouille plus depuis qu'elle lit le Coran. On la nourrit normalement, elle se lave plus souvent, le jeune geôlier n'a pas cherché à la violer, comme l'autre. »[532]

Elle partage la même apparence – le propre de Shérazade dans les deux premiers volets de la trilogie - avec la soldate juive :

> « (…) Il a vu venir vers lui une fille inconnue, habillée en soldate, jupe et blouson kaki, calot sur les cheveux roux frisés, fusil en bandoulière, chemise kaki ouverte jusqu'à la naissance des seins, une étoile de David autour du cou…A cause des yeux verts, le vert des yeux d'Aziyadé, et du rire si clair, si joyeux, celui de Shérazade quand elle rit, elle ne rit pas souvent…Il ne s'est pas trompé. Cette fille déguisée à peine, la soldate n'est pas Shérazade, il le sait, tout les sépare et il pense à cette fille comme une sœur de Shérazade. » [533]

Désormais, elle partage son sort avec tous les otages, tous les prisonniers, tous ceux, qui comme elles, rêvent de liberté :

---

[530] *Le Fou*, p. 71.
[531] Seurat Marie, *Les corbeaux d'Alep,* Paris, Gallimard, 1988, p. 252.
[532] Le Fou, p. 74.
[533] *Shérazade 17 ans*, p. 61.

> « Qu'on lui enlève les livres, le papier qu'importe pourvu que des femmes existent près d'elle, qu'elles chantent, qu'elles rient. Si elles crient, elle saura qu'elles crient à voix suraiguë comme sa mère et ses tantes, s'il y a une cour ou un jardin où des enfants jouent…Les hommes, les miliciens les plus féroces, ne lui feront pas de mal dans la maison où vivent des femmes. » [534]

La position de Shérazade n'est pas seulement revendiquée, mais affirmée à travers la lutte et les choix qu'elle assume totalement et volontairement, comme cela apparait lorsqu'elle prend part à la lutte des femmes palestiniennes pour la sauvegarde de leurs oliviers.

> « Le champ est vaste, les oliviers plantés par les ancêtres sont vigoureux, et les jeunes oliviers aussi précieux que les vieux. Pas un arbre sans protection, ils viennent les arracher, extraire le foie de leur corps, ils seront morts avant, chaque soldat de la patrouille sera foudroyé. Shérazade s'assoit au pied de l'arbre qu'elle a quitté en même temps que l'hirondelle, disparue à cause des soldats et des engins militaires. »[535]

Des combats que l'auteure revendique à travers la prise de position de ses personnages. Ainsi Shérazade manifeste avec les palestiniennes, s'enchainant à l'olivier pour empêcher son déracinement. Cette militante pour la cause juste des palestiniens, libère Yaël, la soldate juive, de son uniforme et donc de l'appartenance à une armée d'oppression dont elle refuse l'existence sur cette terre. Un combat que l'auteure revendique :

> « Comment, dans ces conditions, répéter que la violence est la même d'un côté et de l'autre ? Dans une guerre coloniale, chacun sait que la violence de l'occupant du dominant militarisée, d'une armée criminalisée, au nom de la raison d'Etat, devient la violence d'un Etat de non-droit qui persécute et assassine des citoyens qui luttent avec leurs moyens pour leur liberté et la libération de leur territoire
> Si on ne veut pas que les jeunes Palestiniens se kamikasent et avec eux des civils israéliens, il faut exiger une solution politique : mettre fin à la colonisation, démanteler les colonies pour engager de nouvelles négociations. C'est à ce prix qu'Israéliens et

[534] *Le Fou*, p. 44.
[535] *Ibid.*, p. 196.

> Palestiniens pourront vivre en citoyens libres. Et un jour vivre ensemble. »[536]

Désormais, Shérazade ne se conçoit plus seulement comme un être particulier, elle associe son destin à celui des autres femmes. Ce faisant, sa dénonciation ne concerne plus seulement le milieu beur uniquement. A travers lui, elle met le doigt sur le noyau de l'oppression. Shérazade semble opérer une rupture avec les femmes de la cité qui perpétuent leur propre aliénation.

> « La mère a fini par penser que les yeux verts de Shérazade et les paroles des voisines lui ont porté malheur. Elle croit au mauvais œil. Avec Meriem, elles sont allées voir un marabout, en secret, le père n'a jamais voulu donner l'argent pour ces consultations …La petite salle d'attente était pleine de femmes comme elles, même des françaises. Elle n'a pas parlé aux autres, elle a seulement écouté. Elles étaient là pour leur fille ; grève de la faim contre un mariage forcé, grève du lit contre un mari violent, grève des enfants pour la pilule…fugue, drogue, prostitution, prison… refus de l'école, du travail, de la maison, du travail à ide, avortement ratés…. Le marabout, que pouvait-il faire pour que toutes les filles soient comme leurs mères ? »[537]

D'un autre côté, il y a un questionnement de l'attitude de ces femmes vis-à-vis de cette servitude et de cette domination. En effet, Shérazade opère une rupture avec elles. Elle les a quittées. Elle n'a plus de maison ; sa vie se passe, entre un "squat" où circulent d'autres jeunes de toute origine, un séjour chez un amoureux qu'elle laisse sans nouvelle, un camion d'un routier inconnu et des voyages sans but précis.

> « A dix-sept ans, de nos jours, on ne sait pas grand-chose. Mine de rien, Shérazade en sait plus que beaucoup d'autres. Parce qu'elle en a besoin pour survivre, n'ayant pas choisi la facilité; parce que sa tête, brune et frisée au dehors, curieuse et pétillante au-dedans, est celle d'une rebelle, qui ne se laisse pas facilement mettre la main sur la nuque ou prendre par le cou; pour ce qui est de mettre la corde autour du dit cou, on a bien compris qu'il n'en est pas question. » [538]

---

[536] Sebbar(L), Palestine *: une guerre coloniale qui ne dit pas son nom in Algérie Littérature Action*. N°57-58, Paris, 2002. P. 66.
[537] *Le Fou*, p. 80.
[538] Brahimi Denise, *Maghrébines. Portraits littéraires*, Op.cit., p. 166.

Rien ne peut plus l'effrayer, rien ne peut remplacer sa prise en main de son destin. Elle est enfin libre. Elle a récupéré sa place auprès des siens. Tout le reste est illusoire ou aléatoire : l'errance parisienne, son voyage avorté vers l'Algérie, la sauvagerie des miliciens. Elle voyage, désormais, à travers les fictions qui vont parcourir le monde en emportant sa parole salvatrice.

Conclusion

Par le biais de l'errance, Leïla Sebbar valorise une existence féminine en mouvement. En particulier, par rapport à l'enfermement dans lequel se trouvent les femmes beurs. Le roman propose une manière d'être différente qui combine la mobilité dans l'espace et dans les cultures.

Leïla Sebbar agit en sa propre valeur, choisissant de répondre à ses désirs (apprendre l'arabe, conjuguer Orient et Occident), défendre ses intérêts de femme appartenant à cette même catégorie que son personnage et de déployer toutes ses connaissances dans une fiction qui serait la réussite du métissage en tant que nouvelle identité. Bien que se proclamant française, Leïla Sebbar ne peut pas laisser mourir une racine qui vit par ses prolongements à travers des raccordements de mémoire. Il s'agit de l'autre errance, celle qui bannit le temps ; une "errance enracinée" parce que " la terre de la communauté est un comble d'errance", énonce Glissant, l'errance devient ce qui nous met en "appétit du monde".

L'errance permet à la jeune femme (même en situation d'exil) de confirmer son identité rhizome, étendue au Moyen-Orient, d'errer à loisir dans l'entier de ses deux mondes, par l'esprit, dans un rapport sans fin d'altérité et sans crainte de s'égarer. Elle n'est pas antinomique ou castratrice de l'identité ni dissolvante de l'identité. Elle permet au contraire de dépolariser et de relativiser la notion/question de l'identité.

Conclusion

Le personnage de Shérazade est lié aux *Mille et une Nuits*, par ce prénom qu'elle partage avec la Sultane et les composantes de ce mythe définitivement fixés dans l'imaginaire universel. Mais qui la rattache, aussi à cet Orient lointain qu'elle rejoint pour un retour à la terre de ses ancêtres. Shérazade se considère comme l'héritière légitime de ses deux cultures occidentale et orientale, héritière d'autant plus privilégiée que sa situation de femme libre lui permet une plus grande mobilité dans ce grand espace qu'elle s'approprie.

Loin de considérer que son combat doit se limiter à sa réalité de jeune beure et à sa seule réalité nationale, Shérazade et grâce à sa mobilité épouse des causes plus universelles : elle dénonce les milices chiites au Liban et participe à la lutte des palestiniens pour la sauvegarde de leur terre. Ainsi, l'éternel dilemme entre régionalisme et universalisme, est ici résolu par Leila Sebbar qui conçoit l'objet littéraire comme réalité autonome, spécifique et totalisante, par la recherche d'un langage multidimensionnel qui, sans renoncer à aucun particularisme, soit signifiant pour le plus grand nombre. En cela, elle tente de trouver son expression authentique, à la fois particulière et universelle.

Apres la déconstruction des éléments constitutifs du mythe de Shéhérazade, le moment est venu d'apprécier cette nouvelle Shérzade née dans l'errance spatiale et culturelle. Et qui mieux que ses proches pour reconnaitre le chemin parcouru par la fugueuse. Le retour se fera vers la cité HLM ; pour cela Leila Sebbar a déplacé le nombril du monde vers ce lieu symbolique où l'olivier a repris vie. Parmi les siens, Shérazade fait figure d'héroïne, la façon dont elle a résisté à l'emprisonnement et d'être une star de cinéma l'ont précédé à la cité. Ces deux éléments lui ont permis d'acquérir une notoriété avec une certitude qu'elle a déjà récupérer l'identité valorisante de la fille qui a réussi sa vie en dehors des murs de sa cité.

La reconnaissance dont jouit Shérazade à son retour, vient clôturer ce processus de réactualisation de la Sultane. Le retour de l'enfant prodigue est une source d'espoir pour toute une génération d'exclus. Elle permet aux jeunes de rêver d'un monde meilleur où leur parole sera enfin écoutée puisqu'ils ont enfin une porte parole assez célèbre pour se faire entendre dans l'autre monde : celui des Français dits blancs.

كان يا مكان في قديم الزمان كلمة احيت الزمان والمكان

Conclusion finale

L'heure de la suspension de la parole ayant sonné, notre travail est donc de la rétablir et de l'ouvrir afin que d'autres réflexions puissent y ajouter leurs apports et élargir le domaine de la recherche…Reprise de la parole qui de nuit en nuit repoussait les limites du rêve, permettant à tout sujet perdu dans le tragique existentiel de s'accrocher à une quelconque raison d'être.

Curieux travail que fut le notre, élaborer de la théorie sur de la fiction, c'est-à-dire donner vie à cette dernière dans un autre discours d'un autre genre. Pour cela, nous avons démonté patiemment, minutieusement, les innombrables rouages de la machine-fiction et lorsque toutes les pièces furent alignées, nous les avons reprises une à une, les avons réorganisées pour en faire une construction explicative au regard de la première, en essayant de ne négliger aucun des éléments. Cette construction explicative est un système à penser qui se justifie par son opérationnalité. Il s'agit, donc d'essayer de comprendre comment est construite ***La réactualisation de Shéhérazade par Leila Sebbar dans Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts, Les Carnets de Shérazade et Le Fou de Shérazade***, comment elle fonctionne et ce qu'elle signifie.

Notre analyse des œuvres étudiées a montré que ce qui était mis en jeu dans la narration étaient des choses aussi importantes que : la quête de soi, le rapport à l'autre, la relation à la collectivité, la question des origines, la légitimité des pouvoirs, l'angoisse liée à l'exil et à l'impossibilité du retour, la complexité des croisements des regards…. Vouloir apporter des réponses à ces questions aussi intemporelles que le personnage de la Sultane constitue une entreprise périlleuse. Aussi, notre seul privilège est-il de les poser, de dire le désir de savoir. Si la narration pose toujours les mêmes questions, elle en modifie sans cesse la formulation, créant ainsi l'illusion du jamais-dit. En effet, aborder le mythe de la Sultane des *Nuits* et sa

réincarnation en une jeune beure rebelle, fugueuse, errante et révolutionnaire dans l'œuvre de Leila Sebbar revient à le considérer dans ses spécificités linguistiques, idéologique, esthétique, s'étant réalisées dans un espace-temps autre.

Analyser la réactualisation de Shéhérazade par Leila Sebbar dans notre thèse, nous emmène à porter un regard sur le parcours atypique d'une œuvre qui fut la création d'un ou de plusieurs auteurs anonymes. Œuvre réceptacle, œuvre psychée d'une littérature patrimoine ayant connu dés sa publication dans ses différentes traductions un succès mondial inégalé. Œuvre qui séduit par sa structure ouverte et flexible mais aussi par tout un imaginaire oriental donné dans une optique orientaliste.

Cet imaginaire qui se pose comme un socle à l'œuvre se présente dans un écrin d'une littérature dite beure ce qui constitue l'expression intrinsèque de l'œuvre donnée en double structure : un imaginaire orientaliste construit de mythes ayant fait rêver une pléthore de détenant du voyage vers l'Orient avec tout ce qu'il exprime, beauté, sensualité, parfum, folie de la parole, nonchalance, etc. et une écriture dont la spécificité est son métissage, strates entrelacées dans un double espace culturo-littéraire ; Occident/Orient, tentative de reprise du double voyage Khaldounien.

La littérature beure est, fondamentalement une branche de la littérature maghrébine d'expression française. Si nous mettions de coté les susceptibilités d'un vécu ailleurs, nous verrions que, malgré l'autonomie qu'elle a acquise par rapport à cette dernière, elle n'en garde pas moins certains des aspects culturels qui s'expliquent bien évidemment par plus d'un siècle de colonisation suivi par près d'un demi-siècle d'émigration. Mais si une histoire incarcérée dans l'oppression, la rébellion et la recherche de soi doit infailliblement peser très lourd dans l'expression de cette identité

dite "beure", il faut aussi se demander si cette distinction n'est pas la réponse au regard que cette génération porte sur ses origines.

La culture pour cette génération est, depuis toujours, quelque part entre les deux rives. Cette condition humaine vient d'un sentiment de non-appartenance qui nourrit cette quête identitaire créée par plus de deux siècles d'affrontements. La pierre angulaire culturelle du monde est supposée se trouver au carrefour des quatre points culturels cardinaux que les tenants de l'ethnocentrisme européen ont voulu imposer : Rome, Madrid, Paris et Londres. Cette conviction fut l'une des armes des conquérants qui, avec une audace inouïe, se lancèrent à la colonisation du Maghreb. L'indigène sera l'Habitant d'un "autre monde", c'est-à-dire d'un monde inférieur, plus tard baptisé "tiers monde". Il ne pourra accéder aux valeurs culturelles "authentiques" que par l'acquisition de la langue de l'autre et l'assimilation de ses modèles auxquels il pourrait y ajouter une touche locale.

Cet ordre culturel, sous-tendu par un ordre économique et une forte oppression militaire est un formidable leurre historique que les écrivains maghrébins d'expression française dénoncent dans une production littéraire d'une originalité et d'une qualité étonnante. Cette production qu'on appelle "littérature maghrébine d'expression française" est un énorme trésor de textes dont la richesse et la complexité défient tout classement générique.

En effet, les maghrébins s'ingénient à raconter l'histoire de leurs peuples, leurs mythes, leurs rites, leur grande souffrance. Cette extraordinaire littérature qui est à la fois histoire, ethnographie, géographie, témoignage, roman d'aventure, conte fantastique, poésie lyrique, épique et dramatique, est née d'une non moins extraordinaire aventure, tout à la fois découverte mutuelle d'une autre civilisation et affirmation de sa propre différence. Une littérature prise en charge par des maghrébins installés au Maghreb ou des

maghrébins émigrés en France qui ajoutent à tout ce patrimoine, celui de leur vécu propre et l'histoire d'une douloureuse déchirure, celle de leur exil.

Que cet exil soit volontaire ou imposé ne saurait empêcher qu'il ait profondément travaillé l'identité culturelle de cette nouvelle littérature dite "beure". Au croisement entre ses deux composantes la littérature maghrébine d'expression française tournée vers la réalité du pays d'origine, et celle dite des français "blancs" ou "de souche" et qui occulte le vécu de cette partie de la France.

En cela, Leila Sebbar s'inscrit dans cette littérature et ce schématique résumé de la vie et de l'œuvre de Leila Sebbar permet d'y reconnaitre un certains nombre de traits spécifiques que l'on retrouvera, constants chez la plupart des écrivains beurs :

- Le métissage ethnique et/ou culturel
- La fatalité de l'exil qu'il soit provoqué ou volontaire, temporaire ou définitif. C'est en exil que l'on complète sa formation, c'est en exil que l'on écrit, le plus souvent.
- La curiosité pour d'autres littératures qui mène vers une culture universelle.
- L'importance décisive dans l'œuvre du langage oral et de la tradition orale, comme sources de l'imaginaire et comme modèles de l'écriture.
- Le mélange des genres, l'indistinction du réel et de l'imaginaire, de l'historique et du mythique, du naturel et du surnaturel, du normal et du fantastique.

Leila Sebbar présente les caractéristiques qui sont bien celles des écrivains beurs. Fille de deux instituteurs de langue française le père algérien et la mère française, elle vit en Algérie jouissant des fastes de la société coloniale jusqu'à l'âge de dix neuf ans. Elle émigre ensuite en France pour

terminer ses études, et elle s'y installe définitivement suivie par sa famille huit ans plus tard. Depuis, elle n'est revenue en l'Algérie que pour quelques visites aussi brèves que rares. Sa vie est aux antipodes de celle de l'algérien opprimé ou des premiers émigrés. Elle reste toutefois une héritière qui a perdu une partie de son héritage avec la perte de sa langue.

Ni Arabe ni Française est une position ambigüe qui la place au point de jonction du croisement culturel et linguistique interrogeant son identité au cœur de sa création littéraire caractérisée par la pratique de l'hybridation sous toutes ses formes à la recherche d'une voix propre, quête qui va de pair avec un travail de valorisation du personnage féminin.

En sus d'une métamorphose de la personne, le texte suggère une écriture à travers la fugueuse errante. Dans ce cas, Leila Sebbar contribue à véhiculer une parole féminine qui insiste sur l'évolution des idées et le dénie des préjugés. En effet, Shérazade arrive à réconcilier son appartenance française et la tradition de la culture ancestrale qui la relie à ses racines orientales. C'est une identité qui relie passé et présent, deux systèmes de valeurs qui coexistent sans se nier en s'entrecroisant dans un va et vient incessant produit par une multitude de regards se cherchant dans les reflets furtifs produits dans la contemplation de l'un en l'autre. Ainsi afin d'illustrer d'une manière onirique qui sied à notre réflexion éminemment littéraire, nous voulons offrir à notre lecteur une pause récréative qu'il mérite amplement. Ainsi le conte apporté par Oscar Wilde [539]à la littérature universelle et conté par Paulo Coelho [540]dans *L'Alchimiste* souscrit absolument à ce croisement de regards que l'on a cité nous parait tout à fait expressif de ce propos.

> Narcisse, jeune homme d'une beauté sans pareil allait contempler son image chaque jour dans le lac. Il en était si fasciné qu'un jour il tomba dans le lac et s'y noya. A

[539]Wilde Oscar : écrivain irlandais né à Dublin le 16 Octobre 1854 et mort le 30 octobre à Paris.
[540] Coelho Paulo : écrivain brésilien, né le 24 aout 1947 0 Rio de Janeiro. Il est membre de l'Académie brésilienne des lettres depuis 2002.

> sa mort les Oréades, divinités des bois, étaient venues au bord de ce lac d'eau douce et l'avaient trouvé transformé en urnes de larmes amères.-Pourquoi pleures-tu? Demandèrent les Oréades.- Je pleure pour Narcisse, répondit le lac.- Voila qui ne nous étonne guère, dirent-elles alors. Nous avions beau être toutes constamment à sa poursuite dans les bois, tu étais le seul à pouvoir contempler sa beauté de près.- Narcisse était donc beau? Demanda le lac.- Qui mieux que toi pouvait le savoir? répliquèrent les Oréades surprises. C'était bien, sur tes rives, tout de même qu'il se penchait chaque jour !
>
> Le lac resta un moment sans rien dire. Puis :
>
> " Je pleure pour Narcisse, mais je ne m'étais jamais aperçu que Narcisse était beau. Je pleure pour Narcisse parce que, chaque fois qu'il se penchait sur mes rives, je pouvais voir, au fond de ses yeux, le reflet de ma propre beauté."[541]

Nous avons été conduites par cet incessant regard dans le regard qui s'est présenté à nous comme un fil d'Ariane, constitué par le mythe de Shéhérazade investi dans l'œuvre Shérazade à travers ses trois volets en litote filée. Une litote filée s'incrétisant un palimpseste de mythes fondateurs et en particulier celui de Narcisse : Shéhérazade/Shérazade parole dans la parole et Narcisse/lac regard dans le regard.

D'un roman à l'autre où apparait Shérazade, dans un espace historique contemporain succédant à un autre, le renouvellement du personnage ne doit pas occulter l'unité du discours de Leila Sebbar. Cette unité en devenir se caractérise par :

- D'une part, une esthétique du personnage de Leila Sebbar qui se fonde sur une conviction, des rencontres, des circonstances

[541] Coelho (P), *L'Alchimiste* (prologue), Paris, J'ai lu, 2007.

lesquelles vont forger la symbiose du mythe d'hier avec sa réactualisation. Ce parcours croise l'évolution historique d'une certaine France altercommunautariste où les idées, les sentiments et les rapports humains tiennent une place primordiale.

- D'autre part, un discours reproducteur de nombreux invariants (thèmes, pensées, expressions, mots) qui, de filiations en adoptions, d'échos en résonances, permet à Leila Sebbar d'appréhender son œuvre, partant du particulier (le mythe de Shéhérazade des Nuits) au général (une substitution de Shéhérazade aujourd'hui), voire à l'universel (la parole de la femme dans son altérité avec celle de l'homme).

Leila Sebbar ouvre des perspectives surprenantes en conférant à la Shehérazade d'hier une Shérazade problématique soulignant toutes les luttes idéologiques du communautarisme omniprésent de nos jours en France, lequel constitue un véritable enjeu du devenir identitaire de ce pays. En effet, l'auteure ne cherche pas à décrire un paysage exotique ou à traduire l'engagement de Shérazade pour une cause juste ou à raconter une histoire extraordinaire mais plutôt à construire une mécanique aussi parfaite que possible chez le lecteur et à faire naitre en lui une intense émotion : celle de reconnaitre en Shérazade le parcours et l'histoire du combat de toute une génération qui se construit dans la lutte. Dès lors tout élément qui ne serait pas absolument nécessaire sera banni, tous les éléments seront intégrés à la stratégie du système : dés la première réactualisation de Shérazade qui commence par le titre : *Shérazade, 17ans, frisée, les yeux verts* et jusqu'à l'excipit de la dernière réactualisation dans *Le Fou de Shérazade*.

Analyser la production littéraire d'une époque c'est essayer de comprendre ce qu'elle exprime du rapport de l'homme au réel ; c'est interpréter ce rapportt, soit le traduire, le faire passer d'une langue non explicative- parole de quête, non de réponse-, dans une langue explicative, qui déploie,

détache, démembre, et donne à voir. Ainsi, le discours critique est un discours pragmatique, il construit un système à penser aussi adéquat que possible à son objet mais cette adéquation est éminemment provisoire. Il faut se réjouir de ce qu'aujourd'hui la critique textuelle soit mouvante et qu'elle donne sur des voies multiples. Cela prouve qu'elle est vivante et qu'elle prend conscience de ses enjeux

Bibliographie générale

I. Œuvres de Leila SEBBAR :

A- Corpus d'etu

- ✓ Sebbar(L), *Shérazade, 17ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Stock, 1980.
- ✓ Sebbar (L), *Les carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1987.
- ✓ Sebbar(L), *Le fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991.

B- Autres œuvres:

- ✓ Sebbar (L), *On tue les petites filles*, Paris, Stock, 1978.
- ✓ Sebbar (L), *Fatima ou Algériennes au square*, Paris, Stock, 1981.
- ✓ Sebbar(L), *Parle mon fils, parle à ta mère*, Paris, Stock, 1984.
- ✓ Sebbar (L) et Huston (N), *Lettres Parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Ballard, 1985.
- ✓ Sebbar(L), *J-H cherche âme-sœur*, Stock, 1987.
- ✓ Sebbar(L), *Le Silence des rives*, Paris, Stock, 1993.
- ✓ Sebbar(L), Le baiser (nouvelles), Paris, Hachettes, 1997.
- ✓ Sebbar (L) et Huston (N). Textes recueillis par. 17 écrivains racontent une enfance d'ailleurs, Paris, Belfond. Coll. J'ai lu, 1999.
- ✓ Sebbar(L), *Soldat*s, Paris, Sueil, 1999.
- ✓ Sebbar(L), *La Seine était rouge. Octobre 1961*, Paris, Le Seuil, 1999.
- ✓ Sebbar(L), *Je les appelle "Traversières"*. In : Arabies, n°145, contre champ, Janvier 1999.
- ✓ Sebbar(L), *La jeune fille au balcon*, Paris, Seuil, coll. Point Virgule, 2001.
- ✓ Sebbar(L), *Marguerite*, Folies d'encre, Paris, Eden, 2002.
- ✓ Sebbar(L) et Belorgey (J-M), *Femmes d'Afrique du Nord. Cartes postales (1885-1930)*, Saint Pourcin sur Sioule, Bleu autour, 2002.
- ✓ Sebbar(L), *Le Chinois vert d'Afrique*, Paris, Eden, 2002.

- ✓ Sebbar(L), *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.
- ✓ Sebbar(L), *Mes Algéries en France*, Paris, Bleu autour, 2004.
- ✓ Sebbar(L), *L'Orient. Ma rêverie*, Paris, nouvelle apparue dans Sigila : revue transdisciplinaire Franco-portugaise sur le secret, Gris-France, 2004.
- ✓ Sebbar(L), *L'ombre de la langue*, Paris, apparue dans Sigila, Gris-France, 2005.
- ✓ Sebbar(L), *Zizou L'Algérien*, Alger, ANEP, 2005.
- ✓ Sebbar(L), *Les Femmes au bain*, Bleu autour, Coll. D'un lieu à l'autre, 2006.
- ✓ Sebbar(L), *Mon père, Montpellier*, Chèvrefeuille étoilée, 2007.
- ✓ Sebbar(L), *Mon cher fils*, Elyza, 2008.
- ✓ Sebbar (L), *Les femmes et leur Dieu en moi,* in. *Lieux dits*. Revue de femmes en Méditerranée, n°35-36, Paris, Chèvre feuille étoilée, octobre 2008.
- ✓ Sebbar(L), *L'arabe comme un chant secret*, Paris, Bleu autour, 2010.
- ✓ Sebbar (L*), La confession d'un fou*, Paris, Bleu autour, 2011.
- ✓ Sebbar (L), *Journal intime et politique*, Sud/Nord, 2002/1 n° 16, p. 77-87. DOI : 10. 3917/sn. 016. 0077. http://www.cairn.info/revue-sud-nord-2002-1-page-77.htm
- ✓ Sebbar Leila, *Littérature du divers*, https://gerflint.fr/Base/Monde5/sebbar, consulté le 03/30/2017.
- ✓ Sebbar(L), *Retour à la librairie Maughin*, Liberté, Alger, Lundi 12 septembre, p. 15(Culture)
- ✓ Sebbar(L), Palestine*: une guerre coloniale qui ne dit pas son nom in Algérie Littérature Action*. N°57-58, Paris, 2002.

II- Œuvres sur *Les Mille et une Nuits :*

A- Traductions :

- ✓ Galland(A), Paris, Garnier-Flammarion, 3 volumes, 197O (réédition 2OO4).

- ✓ Mardrus(J), Paris, Robert Laffont (collection "Bouquins"), 2 tomes, 2002.
- ✓ René (K), Paris, Phébus, 4 tomes, 1987 (réédition 2OO7).
- ✓ Bencheikh (J-E) et Miquel(A), Paris, Gallimard, (collection ‘’Folio’’, 1991, 2 volumes et collection ‘’La Pléiade’’, 3 volumes, 2005 et 2OO6.

B. Ouvrages :

- ✓ Bencheikh (J-E), *Les Milles et une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.
- ✓ Bencheikh (J-E) et Miquel(A), *Les Mille et une Nuits*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2005.
- ✓ Chebel (M), *La Féminisation du monde, Essai sur les Mille et une Nuits*, Paris, 1996.
- ✓ Chebel (M), *Dictionnaire amoureux des Mille et une Nuits*, Lonrai, Plon, 2010.
- ✓ Chraibi (A), *Les Mille et une Nuits en partage*, Arles, Actes Sud Sindbad, 2004.
- ✓ Chraibi (A), *Les Mille et une Nuits, Histoire du texte et classification des contes*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ✓ Chaulet-Achour(Ch) (sous la direction de), *Cahiers Jamel Eddine Bencheikh.*. Paris, L’Harmattan, 1998.
- ✓ Aboul-Hussein(H) et Pellat(Ch), *Cheherazade. Personnage littéraire*, Alger, SNED, 1981.
- ✓ Garcin (J-C), *Pour Une Lecture Historique des Mille et Une Nuits, Essai sur l'édition de Bulaq (1835),* Paris, Actes Sud, 2013.
- ✓ Sironval (M), *Album des Mille et une Nuits*, Gallimard, 2005.
- ✓ Labban (R), *Les figures mythiques dans Les Mille et Une Nuits*, L'Harmattan, Paris, 2013.
- ✓ Larzul (S), *Les Mille et une Nuits d'Antoine Galland*, Paris, PUF, 2002.
- ✓ Laveille (J-L), *Le thème du voyage dans Les Mille et une Nuits du Maghreb à la Chine,* Paris, L'Harmattan, 1998.
- ✓ Smullyan (R), Les énigmes de Shéhérazade, Paris, Flammarion, 1998.

C. Publications périodiques :

- ✓ Bencheikh (J-E),*" Les Mille et une Nuits ou L'Impossible rêvé''* in Qantara (Revue de l'Institut du Monde Arabe), Paris, n° 54, hiver 2004-2005.
- ✓ Boudjedra (R), *La modernité des Mille et une Nuits*, El Watan, Alger, 16 mars 2006.
- ✓ Larzul (S), *Le coup de maître d'Antoine Galland* in Quantara. 2004-2005.
- ✓ Sermain (J-P), *Les Mille et une Nuits. Une inépuisable source d'inspiration* in Quantara
- ✓ Sironval (M), *Les Nuits en images* in Quantara.
- ✓ Garcin (J-C), *Un objet historique : l'édition de Bulaq(1835) in Qantara (Revue de l'Institut du Monde Arabe)*, Paris, n° 86.

III- Œuvres théoriques :

A- Sur le Mythe :

- ✓ Achour(C), *A l'aube des Mille et une Nuits*, p. 92.
- ✓ Boulogne (J), *Essai de synthèse* in Pierre Cazier (sous la direction de), *Mythe et création*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994.
- ✓ Brunel (P), *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- ✓ Brunel (P), (Préface), Dictionnaire des mythes littéraires, Monaco, éd. Rocher, 1988.
- ✓ Durand (G), *Introduction à la mythodologie*, Tunis, Cérès Editions, 1996.
- ✓ Léonard-Roques (V), *Figures Mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (collection0 ''Littérature''), 2008.
- ✓ Eliade (M), Naissances mystiques, coll. «Les essais", Paris : Gallimard, 1959.

- ✓ Mircea (E), *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard. Coll. Folio, 1969.
- ✓ Mircea (E), *Le sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1967.
- ✓ Wunenberg (J-J), *Création artistique et mythique* i*n Questions de mythocritique*, dictionnaire, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris, Éditions Imago, 200**5.**
- ✓ Sellier (P), *Qu'est ce qu'un mythe littéraire ?* In *Littérature*, Paris, n°55, octobre 1984.
- ✓ Montandon (A) (dir), (Avant-propos), *Mythe de la décadence*, Clermont-Ferrand, PUBP, *Littérature*, 2001.
- ✓ Sellier(Ph), *Dictionnaire de la langue française de Littré*, cité in *Le Mythe du Héros*, Paris, Bordas, 1970.
- ✓ Sophocle, *Œdipe à Colone*, 694-507, Ed. P. Mazon & A. Dain, in *L'olivier : un mythe politico-religieux*, Revue de l'histoire des religions, 1970.

A- <u>Sur la théorie :</u>

1-<u>Ouvrages</u> :

- ✓ Achour(C) et Bekkat(A), Convergences critiques II, Alger, Tell, 2002.
- ✓ Amossy (R) et Herscherg Pierrot (A), *Stéréotypes et Clichés*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ✓ Aylon (A), *Le phénomène mamelouk dans l'Orient islamique*, Paris, PUF, 1996.
- ✓ Barthes (R), art. « Texte (théorie du) », *Encyclopédia Universalis*, Paris, Editions de l'Encyclopeadia Universalis, 1973.
- ✓ Barthes(R), *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.
- ✓ Barthes(R), in Stéréotypes et clichés.
- ✓ Barthes (R)cité par Achour (C), *Ecritures algériennes. La règle du genre*.
- ✓ Ben Meziane(Th), *L'identité au Maghreb. L'errance*, Alger, Casbah, 2000.

- ✓ Bonn (Ch) (sous la direction de), *Répertoire mondial des thèses sur la littérature maghrébine*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- ✓ Bonn(Ch), *Problématiques spatiales du roman algérien*, E. N. L., 1986.
- ✓ Brahimi (D), Maghrébines. Portraits littéraires, Paris, Harmattan-Awal, 1995.
- ✓ Breton (A), L'amour fou, Paris, Folio, 1996.
- ✓ Chamoiseau (P), Ecrire en pays dominé. Essai, Paris, Gallimard, 1996.
- ✓ Chevalier(J). (S. la dir. De), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969.
- ✓ Daoud(M), Bendjelid(F) et Detrez(Ch) (sous dir de), *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, ENAG, 2019.
- ✓ Djeghloul (A), in préface, Sebbar(L), *Zizou L'Algérien*, Alger, ANEP, 2005.
- ✓ Deleuze(G) et Guattari(F), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit. 1994.
- ✓ Duchet (C) cité par C .Achour et S. Rezzoug in *Convergences critique*s, Alger, OPU, 1995.
- ✓ Eco (U), *Lector in fabula*, Ed. Grasset et Fasquelle, 1985.
- ✓ Edmond(M), *Psychologie de l'identité soi et le groupe*, Dunod, Belgique, 2005.
- ✓ Gafaiti (H), *Les Femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- ✓ Genette (G), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- ✓ Geoffroy (Y)ounes et Néfissa, *Le livre des prénoms arabes*, Beyrouth, Al-Bouraq, 2000.
- ✓ Giraud(A), Principe de colonisation et de législation coloniale, Sirey, 1907.
- ✓ Glissant (E), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- ✓ Glissant (E), *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

- ✓ Glesener (J), *La figure du détective/espion comme métaphore de l'identité hybride, in Identité en métamorphose dans la littérature contemporaine*, Aix, Publications De l'Université De Province, 2006.
- ✓ Goldenstein (J-P), *Lire les titres. Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990.
- ✓ Grivel (Ch), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.
- ✓ Hadj-Moussa (R), *Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*, Paris, Publisud, 1994.
- ✓ Hamon (Ph), *Le personnage du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquartd'Emile Zola,* Genève, Droz, 1983.
- ✓ Hamon Philippe, *Pour un Statut sémiologique du personnage*, Littérature, n°6, 1972, rééd. Dans poétique du récit, Paris, Seuil, « points », 1977.
- ✓ Hugène(O), *Victor Hugo* in *Librairie du Victor Hugo illustré*, Paris, Orientale, 1862.
- ✓ Huugue (L), *Ecrits sous le voile, Romancières algériennes francophones, identité et identité*, Paris, Publisud, 2001.
- ✓ Jakobson(R), *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, coll. Points 17, 1963.
- ✓ Jouve (V), *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- ✓ Kristeva (J), *Séméiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1969.
- ✓ Lamrani(A), *Au-delà de la problématique ethnique dans le roman beur. Mounsi : La Noce des fous*. In *Figures de l'interculturalité*, Montpellier, Praxiling. Université Paul Valéry, 1996.
- ✓ Landowski (E), *Présence de l'autre*, Presses universitaires de France, Paris. 1994.
- ✓ Larcher (E), *Traité élémentaire de législation algérienne*, vol. I, Rousseau, Paris. 1985.
- ✓ Laronde Michel, *autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.

- ✓ Lévi-Strauss (C), *Races et Histoires*, Folio, 2013.
- ✓ Maupassant(G), *Mes voyages en Algérie*, Lumières libres, 2012.
- ✓ Mertz-Baumgartner (B), *Le rôle de la mémoire chez quelques écrivaines algériennes de l'autre* rive. *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 1982.
- ✓ Memmi (A), *Portrait du colonisateur*, Paris, Buchet/Chastel, 1957.
- ✓ Memmi(A), *Portrait du décolonisé*, Paris, Folio actuel, 2007.
- ✓ Miraux (J-P), *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997.
- ✓ Montalbetti (Ch)(textes choisis et présenté par), *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003.
- ✓ Moura (J-M), *L'imagologie,* Paris, L'Harmattan. 1994.
- ✓ Moura (J-M), La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle, Honoré Champion, Paris, 1998.
- ✓ Moussa(s) (sous dir de), *L'idée de "race". Dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe et XIXe siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- ✓ Mulon (M), *L'Onomastique française. Bibliographie des travaux publiés jusqu'en 1960*, La documentation française, Archives Nationales, Paris, 1977.
- ✓ Pecot (H), *L'écriture de la métamorphose au féminin. Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine,* Publications De l'Université De Province, 2006, p. 71.
- ✓ Pomel (A), Des Races indigènes de l'Algérie et du rôle que leur réservent leurs aptitudes, Imp. La Typo-litho, veuve Dagon, Oran, 1871.
- ✓ Propp(v), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- ✓ Todorov Tzetan., *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- ✓ Ben Meziane (Th), L'identité au Maghreb. L'errance, Alger, Casbah, 2000.
- ✓ Reuter (Y), *Introduction à l'analyse du roman*, Arnaud Colin, 2006.
- ✓ Rémi-Giraud(Sylvianne), cité in L'idée de «Race", Paris, L'Harmattan, 2003.

- ✓ Riffatere, M., « l'intertexte inconnu », in *Littérature* n°41, in GIGNOUX, A. C., *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- ✓ Said (E), *The Mind of winter* (l'esprit de l'hiver), Harpers Magazine, Roger D. Hodge, New-York, 1984.
- ✓ Sebkhi (H), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Publications de l'Université de Province, 2006.
- ✓ Skripke (S), *La logique des noms propres (Naming and necessary*), 1972-, 1980, Paris, Editions de Minuit, 1982.
- ✓ Titah (R), *La galerie des absentes. La femme algérienne dans l'imaginaire masculin*, LaTour d'Aigues, Editions de l'aube, 1996.
- ✓ Todorov (T), *Mikhael (B), Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- ✓ Vaxelaire (J-L), *Les noms propres. Une analyse lexicographique et historique*, Honoré Champion, 2005.
- ✓ Vinsonneau (G), *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2003.
- ✓ Villechaise-Dupont (A), *Amère banlieue, les gens des grands ensembles*, Paris, Grasset et Fasquelle, Le Monde de l'éducation, 2000.
- ✓ Yée (J), *Clichés de la femme exotique. UN regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, l'Harmattan, 2000.

2-<u>Publications périodiques</u> :

- ✓ Achour(Ch), *Ecrivains algériens d'aujourd'hui*. Algérie : Littérature/Action, n°7-8 Jan-fev. 1997.
- ✓ Achour (Ch), (sous la dir. De), *"Sebbar, L'Ile. Espace d'exclusion ou de croisement?"* Diwan d'inquiétude et d'espoir, La littérature féminine algérienne de langue française. Alger, ENAG, 1991.
- ✓ Bonn (Ch), *Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine, en France et en Belgique.* Notre librairie, N°118. Nouvelles écritures féminines. 2 : Femmes d'ici et d'ailleurs, Juillet-Septembre 1994.
- ✓ Daellenbach (L), *Intertexte et autotexte*, Poétique, n° 27, 1976, p. 282.

- ✓ Déjeux (J), *Romanciers de L'immigration Maghrébine en France*, in Francofonia, Bologne, Institut de Philologie Romane, n°8, printemps 1985.
- ✓ Eugene(N), *L'onomastique littéraire*, in *Poétique* n° 54, 1998.
- ✓ Riffatere (M), *"la trace de l'intertexte"*, *La Pensée*, Paris, n°215, octobre 1980. In PIEGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002.
- ✓ Riffatere (M), « l'intertexte inconnu », in *Littérature,* Paris, n°41, in GIGNOUX, A. C., *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

3-Sites :

- ✓ Dominique (A)*, Anatomie de l'excipit*, 28 janvier2005, blog consulté le 7 mars 2010.
- ✓ Siline (V)*, Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, Paris, 1999, p. 38(www. Limag. Com).
- ✓ http://expositions.bnf.fr/livrarab/reperes/livre/kalila.htm en syriaque, consulté le 11/08/2016.
- ✓ http://www.geneanet.org/nom-de-famille/DESROSIERS, consulté le 18/02/2017.
- ✓ Costil(J),*En 30 ans j'ai compris comment se fabriquait l'Histoire*, http://www.presseetcite.info/journal-officiel-des-banlieues/memoire, consulté le 03/27/2017.
- ✓ *Appel pour la Marche*, http://www.lavigiemarocaine.com/2016/01/la-marche-pour-legalite-de-1983-par.html, consulté le 03/27/2017.
- ✓ Détrez (C), *Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos*, in Etudes littéraires africaines, n°26, 2008, p. 19-26., consulté le 15/08/2016, URL : https:/www.erudit.org/revue/ela/.
- ✓ Gourcy (C), *Revenir sur les lieux de l'origine. De la quête de" racines "aux épreuves du retour*, Ethnologie française, 2010/2 Vol.40, p. 349-

356. DOI : 10. 3917/ eth. 102. 0349. P. 353. Http : //www. Cairn. Info/revue-ethnologie-française-2010-2-page-349.htm.

- ✓ Daellenbach. L, *Intertexte et autotexte*, Poétique, n° 27, 1976, p. 282. In Siline, V, *Le dialogisme dans le roman algérien de langue française*, Paris, 1999, p. 38(www. Limag. Com.

IV- Thèses consultées :

- ✓ Boulafrad Abudura(F), Topique coloniale et Contre-Topique dans la Trilogie Algérie de Mohamed Dib, Thèse de doctorat, 2004.
- ✓ Raissi(R), Au centre d'un étoilement textuel, du Fou de Shérazade au Sommeil D'Eve de Mohamed Dib, Plaidoyer pour le métissage, Thèse de doctorat, 2004.
- ✓ Chadli(D), Le Héros référentiel dans Les jardins de lumière, Samarcande et Léon l'Africain d'Amin Maalouf, Thèse de doctorat, 2013.
- ✓ Boukri(S), L'exclusion dans l'œuvre de Leila Sebbar. Corpus étudiés : Le Chinois vert d'Afrique, Parle mon fils, parle à ta mère et Shérazade 17an, brune, frisée, les yeux verts, Thèse de doctorat, 2015.

V- Divers :

- ✓ Aragon (L), *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard (collection ''Blanche''), 1963.
- ✓ Coelho (P), *L'Alchimiste*, Paris, J'ai lu, 2007.
- ✓ Fanon(F), Les damnés de la terre, 1961, rééd. La Découverte, 2002.
- ✓ Miquel(A) et Kemp(P), *Majnun et Layla : l'amour fou*, Paris, Sindbad, 1984.
- ✓ Proust (M), *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (collection ''La pléiade'', tome II), 1954.
- ✓ Seurat (M), *Les corbeaux d'Alep,* Paris, Gallimard, 1988.

VI. Dictionnaires

- ✓ Dictionnaire *Larousse Compact*, 2002.
- ✓ Le Grand Robert, version électronique, 2005.
- ✓ Encyclopédie Larousse en ligne

Table des matières

Introduction générale

Préalable : Shéhérazade entre Orient et Occident : Parcours d'un mythe

I. Les Mille et Une Nuits : genèse d'une œuvre.

1. Histoire des Mille et Une Nuits.

2. Les Nuits en Occident.

2.1. Les Nuits de Galland.
2.2. Les Nuits du Dr Joseph-Charles Mardrus.2
2.3. *Les Nuits* de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel.

II. Structure et unité du conte cadre.

1. Le conte cadre des Nuits :
2. Structure du conte cadre

III. Shéhérazade : des *Nuits* à la figure mythique :

1. Avatars anciens et modernes
2. L'intertextualité comme approche du texte :
3. Shéhérazade en ses représentations
4. Vers une mythocritique.

Partie I : Réactualisation de la Sultane des *Nuits* dans *Shérazade,17ans,brune frisée les yeux verts*

Introduction partielle

Chapitre I : Paratexte et présentation de l'œuvre

Introduction

I. Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts, approche titrologique.

1. Un personnage nommé Shérazade.

1.1. Shérazade en titre.

1.2. Shérazade, Personnage hyponyme.

1.3. Shérazade, sens et résonnance.

2. Shérazade, figure mythique.

2.1. La figure mythique.

2.2. Approche sémiotique de la figure mythique.

3. Shéhérazade en son scénario mythique.

3.1. Shéhérazade la femme orientale.

3.2. Shéhérazade la parole salvatrice.

3.3. Shéhérazade la ruse féminine.

4. Mythification de Shéhérazade.

4.1. Un espace-temps mythifié.

4.2. Du personnage littéraire à la figure mythique.

4.3. Shéhérazade en son texte fondateur.

4.4. Shéhérazade porteuse d'un legs ancestral.

5. Shérazade, personnage de la trilogie.

5.1. Shérazade, constante de la trilogie.

5.2. Shérazade, un portrait révélateur :

5.2.1. 17 ans

5.2.2. Brune, frisée

5.2.3. Les yeux verts

II. La quatrième de couverture, l'œuvre en paratexte.

1. La quatrième de couverture en ses fonctions.

1.1. La quatrième de couverture en sa fonction informative.

1.2. La quatrième page de couverture dans sa fonction séductrice.

2. L'œuvre dans la quatrième de couverture.

2.1. Le récit à trois voies.
2.2. Les questions en suspens.
2.3. Les thèmes annoncés
2.4. Le pacte de lecture

Conclusion

Chapitre II : Présentation de l'œuvre et péritexte.

Introduction

I. Incipit et excipit, le texte en ses limites

1. L'incipit

1.1. L'incipit intitulé Shérazade

1.2. L'incipit, lieu de la rencontre

2. L'incipit et le statut sémiologique des personnages

2.1. Le nom

2.1.1. Shérazade

2.1.2. Julien

2.2. La représentation

2.2.1. Shérazade

2.2.2. Julien

2.3. La fonction

2.3.1. La fonction dramatique

2.3.1. La fonction phatique

II. L'excipit

1. Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts, en excipit
2. Shérazade, nouveau statut, nouvelle quête.
3. Shérazade et Pierrot, fin tragique ou renaissance.

3.1. Pierrot en sa représentation

3.2. Pierrot en sa fonction actancielle

3.3. Pierrot en sa fonction dramatique

3.4. Pierrot en sa fonction phatique

III. Titrologie interne et péritexte

1. L'onomastique dans *Shérazade 17ans*, visées et engagements

1.1. Nom propre et onomastique

1.1.1. L'onomastique

1.1.2. Le nom propre

1.1.3. L'anthroponymie définitions et signifiances

1.2. L'onomastique arabe

2. L'anthroponymie référentielle ou textuelle

2.1. La sémiotique

2.2. Les personnages et leur organisation dans le roman.

2.3. La bipolarisation actantielle

2.4. Les personnages référentiels

3. La toponymie révélatrice

3.1. Paris comme signifiant socio-économique

3.2. L'Algérie, lieu de rêve et de nostalgie

Conclusion

Chapitre III :*Shérazade 17ans, brune, frisée, les yeux verts* : une première réactualisation

Introduction

1. Shéhérazade de la figure mythique au stéréotype
1. Shéhérazade de la figure mythique à Shérazade de Leila Sebbar
2. Shéhérazade, figure mythique et personnage littéraire
3. Shéhérazade, Stéréotypage et cliché
4. Shérazade, type et Stéréotype
2. Shérazade, déconstruction du stéréotype
1. Shéhérazade en ses métamorphoses
3.1. Réification de Shéhérazade dans les textes orientalistes.
3.2. Réification de Shéhérazade dans les textes coloniaux.
2. Shéhérazade et Shérazade entre reprise et métamorphose

2.1. L'œuvre iconoclaste

2.2. La fugue ou le mouvement salvateur

Conclusion

Conclusion partielle

Partie II : Réactualisation de la Sultane des *Nuits* dans *Les Carnets de Shérazade*

Introduction partielle

Chapitre I *:* Paratexte et présentation de l'œuvre

Introduction

I. La première de couverture, un paratexte révélateur

1. Les carnets de Shérazade, approche titrologique
1.1. Shérazade, la fugueuse rebelle
1.1.1. Shérazade et le Personnage héros
1.1.2. Shérazade et l'héroïsme féminin
1.1.3. Shérazade et la quête du héros
1.2. Les carnets ou l'écriture de soi
2. Image de couverture : l'odalisque à la culotte rouge

II. La quatrième de couverture, l'œuvre en paratexte.

1. La quatrième de couverture en ses fonctions.

1.1. La quatrième de couverture en sa fonction informative.

1.2. La quatrième de couverture en sa fonction séductrice.

2. L'œuvre dans la quatrième de couverture.

2.1. Le récit à double voies.
2.2. Les questions en suspens.
2.3. Les thèmes annoncés
2.4. Le pacte de lecture

Conclusion

Chapitre II : Présentation de l'œuvre et péritexte

Introduction

I. Incipit et excipit, le texte en ses limites

1. L'incipit

1.1. Statut sémiologique du personnage

1.1.1. Le nom

1.1.2. La représentation

1.2. Gilles et le compagnonnage héroïque

1.3. Gilles et Shérazade, fonctions et représentation
1.3.1. La représentation
1.3.2. La fonction dramatique

1.3.3. La fonction phatique : fonction de pouvoir

1.3.4. La fonction actantielle

2 .L'excipit

2.1. Excipit *Les Carnets de Shérazade*

2.2. Shérazade, autre statut, autre quête

III. Titrologie interne.

1. La Marche des Beurs, entre symbole et réalité.
2. Le chiffre sept, entre symbole et croyance.
3. Le voyage en sept jours.
4. La remise en cause du temps comme processus de reconstruction

Conclusion

Chapitre III : *Les Carnets de Shérazade.* Une deuxième réactualisation

I. Leila Sebbar ou le parcours d'une militante
1. De l'indépendance à la liberté.
2. Shérazade, l'expression d'une double domination.

II. Shérazade, la révolte d'une beure

1. Race et racisme entre colonisation et migration**.**

1.1. Race et racisme

1.2. Racisme et colonialisme

1.3. Colonialisme et immigration

2. Sebbar et la littérature beure.

III. Shérazade, le voyage salvateur

1. Les carnets, ou le récit d'un voyage initiatique

1.1. Le voyage initiatique

1.2. Les étapes du voyage initiatique de la jeune beure

2. Les apports du voyage initiatique

Conclusion

Conclusion partielle

PARTIE III : Réactualisation de la Sultane des *Nuits* dans *Le fou de Shérazade*

Introduction partielle

Chapitre I *: Le Fou de Shérazade* : paratexte et présentation de l'œuvre

Introduction

I. Le Fou de Shérazade, approche titrologique

1. Le fou

2. Shérazade

3. Le fou de Shérazade

II. La quatrième de couverture, un paratexte référentiel

1. La quatrième de couverture dans sa fonction informative.
2. La quatrième de couverture dans sa fonction séductrice

Conclusion

Chapitre II: Présentation de l'œuvre et péritexte.

Introduction

I. Incipit et excipit, le texte en ses limites

1. L'incipit ou le repos de la guerrière

1.1. Shérazade, Statut sémiologique.

1.1.1. Le nom : Shérazade

1.1.2. La représentation de Shérazade

1.1.3. La fonction de Shérazade

1.2. Shérazade de l'olivier

2. L'excipit ou le retour de Shérazade

II. Titrologie interne

1. L'organisation de la narration; récit à quatre voies
1.1. Récit de Shérazade
1.2. Récit de Julien
1.3. Récit de la vielle dame
1.4. Récit de l'olivier
1.4.1. L'olivier arbre mythique
1.4.2. L'olivier symbole d'une identité rhizomatique
2. Le fonctionnement de la narration

Conclusion

Chapitre III : *Le Fou de Shérazade.* Une troisième réactualisation

Introduction

I. *Shérazade*, conte ou anti-conte?
1. Le temps comme vecteur de la narration
1.1. Revendication de la simultanéité
1.2. Transgression de la linéarité temporelle
2. L'espace comme vecteur de la narration
2.1. L'espace, du lieu d'origine vers le lieu des origines
2.2. L'espace, expression émotionnelle du retour de l'enfant prodigue
3. Shérazade comme vecteur de la narration
3.1. Shérazade, beauté orientale entre cliché et réalité
3.2. Shérazade, "beure" entre métissage et exil
3.3. Shérazade, personnage des deux rives
II. L'errance de Shérazade ou le mouvement salvateur
1. L'errance ou la liberté retrouvée
2. L'errance ou la métamorphose de la beurette
3. L'acquisition de l'épaisseur par le voyage et la transgression

Conclusion

Conclusion finale

Bibliographie

Annexes

Table des matières