

## DISTORSION SPATIO-CULTURELLE DANS « LE PASSEPORT » D'AZOUZ BEGAG

الأستاذ: محمدي زيد  
معهد الآداب واللغات  
قسم اللغات الأجنبية  
المركز الجامعي ميللة (الجزائر)

### Résumé :

L'inter culturalité est une question très courante dans l'œuvre d'Azouz Begag compte tenu de sa double appartenance : un auteur à l'imaginaire qui puise dans deux cultures différentes, algérienne et française. La langue reflète la personnalité du romancier, ses origines, ses croyances aussi bien que sa classe sociale et le milieu dans lequel il évolue.

Cet article étudie, dans « le Passeport » d'Azouz Begag, une éventuelle distorsion spatio-culturelle lors de l'écriture qui résulterait d'une méconnaissance de la société algérienne, de ses rouages et mécanismes, entremêlée de fiction et de fantaisie romanesque.

### ملخص:

المثاقفة موضوع مطروح بكثره في كتابات عزوز بقاق نظرا لارزدواجية انتمائه الثقافي فهو كاتب يستقي خياله من ثقافتيه المختلفتين: الجزائرية والفرنسية. لغته تعكس شخصيته، أصوله، معتقداته وكذا الطبقة الاجتماعية والمحيط الذي يتواجد به.

هذا المقال يدرس انحاء المكان الثقافي عند كتابة رواية " لو باسبور " ("جواز السفر") والذي قد تكون تسببت فيه عدم معرفة المجتمع الجزائري بآلياته الثقافية، صف الى ذلك خيال الكاتب ونزواته الأدبية.

## 1. Introduction :

L'imbrication des deux imaginaires algérien et français chez Azouz Begag représente un code qui se situe tout comme le narrateur, dans un entre-deux : d'un côté « l'arabité » qui se manifeste de manière linguistique dans « *le Passeport* », par l'utilisation, bien que modérée, de mots arabes qui peuvent sembler incompréhensibles pour un lecteur non maghrébin. D'autre part, le recours à l'oralité française, spécifique des banlieues, et des tournures plus classiques relevant du langage soutenu du français en inscrivant l'ensemble de ces deux variantes dans une culture enracinée.

Un texte est certes défini par son contenu, mais il prend réellement toute sa valeur lors de sa lecture et de sa réception : Roland Barthes dit que "*l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination*". (Barthes, 1984 :67) Étant donné le cadre spatio-temporel du *Passeport*, le lectorat français de l'année deux mille l'a considéré comme un polar qui peint la violence que l'Algérie a traversé durant les années quatre-vingt-dix. Le lectorat algérien le présente, quant à lui, comme suite presque attendue du premier roman de Azouz Begag<sup>1</sup>.

## 2. Causes d'une distorsion :

*«Je vous avertis que mon esprit volontaire ne connaît point de règle, et que semblable à l'écureuil, il saute de branche en branche, sans se fixer sur aucune»* (Fougeret de Monbron, 1750 : 64)

Notre investigation est amorcée par cette citation tirée du récit de voyages de Louis Charles Fougeret de Monbron (1706-1760) intitulé *le Cosmopolite* et qui illustre assez bien le style de l'écriture de Azouz Begag qui ne cesse en effet de sauter *de branche en branche*<sup>2</sup>.

Vouloir intégrer notre auteur de plain-pied dans la littérature française ou maghrébine serait une erreur de lecture, car il propose dans ce roman, en plus des deux cultures précédemment citées comme ramifications, les origines mêmes de ces deux dernières. Ainsi pour la culture algérienne on ne peut la dissocier de « l'islam » et de « l'arabité », il en est de même pour la culture française qui ne peut se détacher de sa « latinité » et son histoire depuis « l'Antiquité méditerranéenne ». Cette « Méditerranée » berceau des civilisations et des cultures antiques, d'ailleurs tout comme l'Algérie qui fut longtemps le carrefour de ces civilisations, Begag fait de son roman une patte-d'oie aux cultures bien pétries !

Dans *Le Passeport*, le cadre spatial étant l'Algérie et la période étant les années quatre-vingt-dix, « Arabité » et « Islam » sont deux

notions incontournables et bien que ces deux dernières soient profondément ancrées dans ce pays, la polémique qu'elles suscitent est assez récente. « Arabité » et « Islam » ont été dans beaucoup de situations mal compris, confusément mêlés et enfin considérés comme synonymes. Ce bloc monolithique faisait toujours peur à cause de ses tentatives d'affaiblir « l'autre », de conquête sauvage, et de croyance fanatique. Bref, l'incarnation du Mal, l'hérétique, l'infidèle était cette *nouvelle religion*<sup>3</sup> face à « l'autre ». Nous avons peine à croire qu'un tel schématisme puisse encore survivre jusqu'à nos jours (Benarab, 1994 :168). Bien que la recrudescence des actes terroristes à travers le monde, actes le plus souvent revendiqués par des groupes islamistes fanatiques arabophones, a participé à la création d'amalgame entre arabe, musulman, islamisme et terrorisme.

Dans *Le Passeport*, la capitale « Alger » n'est jamais mentionnée tout au long du récit, ce qui nous laisse croire à une forme d'antinomie de la part de l'auteur : pourquoi ne cite-t-il jamais l'Algérie de ses origines ? Est-ce du désaveu ? Nullement. Il existe bien un passage où le héros évoque l'Andalousie et ne renie pas son appartenance musulmane et arabo-berbère : « *L'Andalousie était mon pays Granada, Sevilla, Cordoba, Cadiz. J'y retrouverais les mégots de cigarettes de mes ancêtres. Les populations locales m'accueilleraient en digne successeur des civilisateurs de jadis.* » (BEGAG, 2000 :156) C'est cette forme de négation constitue pour nous une clef de voûte qui permet d'entreprendre une investigation à propos d'une éventuelle distorsion spatio-culturelle. Bien que le nom d'Alger ne soit pas mentionné, l'atmosphère de l'Algérie, elle, est inscrite en filigrane dans *le Passeport*, malgré le fait que la lecture nous amène au contraire à mettre en lumière l'influence de la culture « occidentale ».

Dans ce roman, la forêt est le lieu de l'illusion et du rêve pour *Zoubir* : ce lieu appartient à l'imaginaire occidental et s'opposerait, d'une certaine manière au désert, lieu constitutif de l'imaginaire maghrébin<sup>4</sup>.

Au travers ce jeu permanent entre ici et là-bas, l'écriture assure le dialogue entre le présent de la narration et un apprentissage sur les racines ancestrales. Entre l'espace réel et l'espace représenté apparaît une écriture caractérisée par un recours aux automatismes enracinés dans le moi du narrateur essayant de « formater » ainsi certaines références sociales pour les voir évoluer dans un cadre autre que celui qui les a vues se développer. C'est pourquoi à l'intérieur de chacun, nous retrouvons des éléments tels

que la rétrospection, l'identité ou un rapprochement identitaire entre auteur/narrateur et personnage. De plus, l'accent est souvent mis sur l'individu, la personne en tant que telle, écrasée par les déterminations sociologiques très contraignantes. Le retour vers le pays de ses aïeux, alors qu'on a poussé son premier cri ailleurs, impose tout comme pour les gens qui émigrent ce grand regard de la société d'accueil : la conformité ou la révolte. Les personnages des romans développeront une attitude d'un double choix imposé par cette position. (Benarab,1994 : 143-144)

C'est une situation qui nous rappelle encore les questions que pouvaient se poser les écrivains maghrébins des années cinquante. Période qui témoignait d'une revendication de l'identité formulée ainsi : « Qui suis-je ? Qui sommes-nous ? Sommes-nous tels que les « autres » nous ont décrits ? Ne sommes-nous que cela ?... » Précisait Jean Déjeux dans son article « La littérature maghrébine de langue française devant la critique » (Déjeux, 1979 :5)

Il est impératif de s'interroger sur la conception de la culture d'origine, d'ailleurs tant d'auteurs ont donné des approches et des définitions relatives à l'espace culturel. À la suite d'une réflexion de Jean Claude Vatin sur les questions culturelles, nous avons retenu la combinaison d'un « savoir », d'un « comportement » et « d'une création » qui résume le rapport de l'homme avec son milieu. Les éléments des deux cultures en contact se seraient interpénétrés, conjugués et identifiés, pour créer une sorte de « culture » ou d'imaginaire nouveau, celui de notre auteur, lui conférant un style et une originalité propre.

Aussi, nous sommes amené à remettre en question la nature de son imaginaire. Jean Marc Ghitti, dans son ouvrage « *La parole et le lieu* » cherche à définir l'emprise d'un lieu sur une pensée, de sorte que celle-ci sache désigner son origine. (Ghitti, 1988 :12)

D'ailleurs c'est le travail que nous nous proposons de faire ici : déterminer le lieu qui inspire la parole d'Azouz Begag. Si l'imaginaire de l'auteur trouve ses racines dans ses souvenirs et si ces mêmes souvenirs sont marqués par le cachet de la France, ne doit-on pas affirmer que notre auteur appartient de plain-pied à la littérature française ? Pourtant, le fait qu'il écrit à partir de la France et qu'il ne soit pas retourné dans le pays de ses parents depuis plus de 20 ans, permet-il un « effet de réel » autre que la réalité vécue ?

### 3. Distorsion spatiale :

Bien qu'Azouz Begag nous ait habitué à la vie en banlieue lyonnaise<sup>5</sup>, il développe d'autres thèmes dans *le Passeport* en relation avec l'actualité de l'Algérie dont une description des faits en relation avec une réalité qu'il ne pouvait puiser dans son imaginaire. Le sujet traité nécessite alors une présence sur les lieux, un reportage sur un vécu au quotidien, le partage d'une vérité crue qui ne pouvait être décrite que de l'intérieur du pays. Si on prend à titre d'exemple et non à titre de comparaison un roman assez proche dans le genre : *Morituri* de *Yasmina Khadra* la différence est interpellante. L'importance du choix des détails fait la qualité d'un texte littéraire. Il ne s'agit en aucun cas ici d'émettre un jugement de valeur sur les deux romans précédemment cités, mais il revient au lectorat d'apprécier ou non l'œuvre en se référant au degré du réel. Cependant la mise en cause de l'authenticité des effets de réel (dates, description, événements historiques ou privés) fait basculer tout autant les lacunes et la déconstruction dans l'immédiateté d'une écriture récapitulative qui laisse entendre que le « moi » est pastiche et à ce titre indécidable.

Le « détail concret » étant constitué par la connivence directe d'un référent et d'un signifiant, c'est ce que l'on appelle l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion et que le réel, une fois supprimé de l'énonciation réaliste en tant que signifié de dénotation revient à titre de signifié de connotation, car ses détails qui sont réputés refléter directement le réel, ils ne font rien d'autre que le signifier. (Barthes, 1982 :88-89)

Comme nous l'avons constaté l'auteur entretient un rapport particulier avec l'Algérie car dans ce roman l'auteur nomme des lieux d'une réalité autre que algérienne car la plus part de ces appellations sont obsolètes, ou bricolées.

Ainsi dans le choix des toponymes, l'auteur se réfère soit aux appellations qu'on utilisait durant la période coloniale (Rue Lyautey, la point Pescade), ou des noms rafistolés (Bordj el-Bilal pour Bordj el-Kifène, plage de sidi Meziane pour la plage de sidi Fradj, l'hôpital du Caire pour Mostefa Bacha et rue des Martyrs pour la place des Martyrs). Pour *Yasmina Khadra*, les toponymes sont plus réalistes :

« [...] Il ne rentre plus chez lui à Bab el Oued, depuis qu'un breylan de barbus est venu prendre les mesures de sa carotide pour lui choisir un couteau approprié. »(16)

« En réalité, il continue à tirer les ficelles à partir de sa majestueuse propriété d'Hydra » (35)

« -Tozz !sur toi et sur tes ancêtres, monsieur le pistonné. Je t'ai connu minable dans ta guérite, place du 1<sup>er</sup>-Mai [...] » (60)

« [...] d'un bout à l'autre, Dzair redeviendra Dzair [...] » (156)

Le rapport entretenu avec l'Algérie est différent des noms comme « Bab el Oued, Hydra, place de 1<sup>er</sup>-Mai, Kouba, Chéraga, et Boufarik (79), Maqam (92), Zéralda (154), Staouéli (167) et enfin la Casbah (177) sont les véritables noms de faubourgs, quartiers, places ou encore monuments dont l'appartenance est revendiquée non seulement par la capitale « Dzair<sup>6</sup> » mais où le lecteur même s'y identifie, s'y reconnaît.

Les noms propres historiques ou géographiques, qui renvoient à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas tant de les comprendre que de reconnaître comme des noms propres, fonctionnant donc un peu comme des citations. Ils assurent des points d'ancrage, rétablissent « la performance de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé » et permettant l'économie d'un énoncé descriptif, et assurant *un effet de réel* global qui transcende même tout décodage du détail. (Hamon,1982 :137)

Begag en utilisant des toponymes qui sont en décalage avec la réalité algérienne crée une espèce d'ambiguïté autour de l'espace dans lequel se passe l'intrigue : il paraît évident que l'actualité d'époque évoquée nous renvoie vers un lieu unique, cela dit ce voile que l'auteur dépose autour de l'espace suscite l'intérêt et propose d'emblée la question : « pourquoi ? ». En effet pourquoi Azouz Begag ne cite pas le lieu que tout le lectorat connaît de part et d'autre de la méditerranée ? En tout cas cette volonté de ne pas nommer l'Algérie est sans équivoque. Qu'en est-il maintenant des autres éléments qui parcourent le texte ?

#### 4. Distorsion culturelle :

À propos de l'acte de l'écriture et celui de la lecture Sartre disait :

*L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet est abstrait de la production d'une œuvre ; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son*

*corrélatif dialectique et ses deux actes connexes  
nécessitent deux agents distincts. (Sartre, 1948 :93)*

Tous les livres que nous lisons contiennent un dialogue implicite entre auteur, narrateur, personnages et lecteur. Chacun des quatre peut s'identifier à l'un des autres ou entrer avec eux en complète opposition. L'éloignement dans le temps et l'espace, les différences sociales, les conventions du discours ou du costume : tous ces éléments, et bien d'autres encore déterminent la sensation que nous avons lors de la lecture, mais les effets non réalistes ont une conséquence « aliénante » sur le lecteur à ne pas confondre avec des effets qui découlent des sympathies et les qualités personnelles de l'auteur, du narrateur, et de tout autre personnage de la distribution. Bien que nous ne puissions pas espérer traiter entièrement toutes les variétés de « distance », car nous nous penchons ici sur un problème situé au-delà de cet autre, qui consiste à s'interroger sur l'effort déployé par l'auteur pour maintenir ou détruire l'« illusion réaliste ». (Booth, 1977 :100-101) À propos de cette « illusion réaliste » il est nécessaire de voir si Azouz Begag adopte une vision orientale ou bien occidentale de la société algérienne, autrement dit pour parler de cette Algérie l'auteur se voit comme algérien ou bien comme français et cela aurait-il une incidence sur son point de vue est donc resterait-il une trace à travers son écriture ?

*« Ici, dans le monde oriental, la sociologie du regard est un trait essentiel des relations sociales. »  
(BEGAG, 2000 : 12-13)*

Nous avons relevé ce passage pour les fins de notre étude car il répond et de manière formelle à la question que nous venons de poser. Dès le début du roman, le narrateur s'érige en guide afin de présenter à des personnes qui sont censés l'ignorer, les mystères du « monde oriental ». Ainsi comme pour paraphraser Abdelkader Benarab (1994 :178), nous allons dire que la vision du narrateur de ce monde oriental n'est que son propre reflet dans la conscience occidentale constituant une perception extrêmement conciliante et ne peut être en tout cas lue comme réaliste.

Les exemples que nous avons extraits de ce roman<sup>7</sup> recèlent des détails qui confirment notre point de vue sur cette distorsion culturelle précédemment citée. Ainsi à la page 9 du roman d'Azouz Begag, Zoubir parle de « barman » au comptoir d'un café (la Terrasse), Yasmina Khadra préfère un autre terme c'est celui de « cafetier » :

« *Le cafetier est un bonhomme rabougri* »  
(Yasmina, 1997 :52)

« Barman » étant une personne qui sert au comptoir d'un bar, on s'étonne quant à l'utilisation de Azouz Begag de ce terme, non qu'il n'y ait pas de bars en Algérie mais plutôt que l'appellation « barman » est réservée au serveur dans un débit de boissons alcoolisées. D'autres exemples du même registre de la vie au quotidien faussent les repères culturels et ceux de l'espace de l'intrigue par la même occasion.

À la page 75, à propos du prix d'entrée au « Mirage » Azouz Begag utilise alors le franc français au lieu du dinar algérien, sans doute pour faciliter la compréhension aux lecteurs français. Cela dit même si en Algérie on utilise toujours l'appellation [frank] (franc en arabe), il s'agit d'avantage de l'ancien franc qui dans le parlé algérien représente la monnaie du régime colonial, et équivaut au centime algérien ainsi « un dinar » soit cent centimes est appelé [mjatfrank] (100 francs ancien), les dix dinars seront [elffrank] (1000 francs ancien) donc la question qu'on s'est posé est la suivante, dans ce passage : « *la seule entrée coûtait cent francs, une belle somme pour un chauffeur de taxi jaune.* ». Azouz Begag voulait utiliser le nouveau franc donc l'entrée serait encore plus chère pour la bourse du *chauffeur de taxi jaune* ou bien, il parlait en termes d'anciens « frank » et donc 100 dinars est une somme dérisoire pour une entrée dans un club de nuit très chic !

Sur la même lancée, on note aussi cette anomalie :

« - *combien tu me comptes jusqu' à l'hôpital avec ma femme qui va accoucher ? [...]* - *Plus de cinquante francs ? [...]* - *Yallah.*  
*Le client a remercié [...]* *a sorti illico un billet de cinquante.* » (2000 : 133-134)

On dira seulement ici que Azouz Begag n'a pas donné un indice pour l'année durant laquelle se déroule son roman mais une chose est sûre : le billet de cinquante dinars (francs) n'existait plus au-delà de l'année 1995. Zoubir dira<sup>8</sup> : « *je n'y étais pas habitué.* » (134) comment peut-on dire après vingt ans de vie à Alger qu'on n'*était pas* encore habitué ? ou bien c'est la description de quelqu'un qui venait dans « *cette ville* » occasionnellement et non pas de manière continue ? Zoubir accumule ce type de détails qui ne peuvent échapper à la remarque. Plusieurs éléments



ont, en effet, attiré notre attention, participants ainsi à forger cette impression de décalage par rapport à la réalité algérienne.

Aux pages 123, 124 et 125, *Zoubir* est dans un hôpital, ses parents lui rendent visite, se plaignent de l'état insalubre des hôpitaux, du manque des médicaments et lit pour malades, mais aussitôt à la page 126 *Zoubir*, par le truchement de l'auteur, cite dans sa description de la chambre « particulière » dans laquelle il était :

*« Je me suis comme même levé, j'ai poussé l'armoire métallique, l'autre meuble de la pièce avec la commode, et j'ai barricadé l'accès à la chambre. [...] j'ai pris deux gélules [...] et je suis levé à nouveau pour aller chercher un verre d'eau su l'évier. » (126)*

Dans cette chambre, il y avait une armoire métallique, une commode et un évier ; une chambre tout de même bien équipée en comparaison avec des chambres d'hôpitaux algériens des années 80-90 où il fallait vraiment tout apporter pour y subir une intervention chirurgicale, depuis l'oreiller jusqu'au fil de chirurgie.

Des scènes de la vie quotidienne comme celle-ci regorgent dans le roman car au-delà des événements tragiques qu'a connu l'Algérie, Azouz Begag décrit également la vie des algériens au jour le jour, mais il insert des éléments qui rappellent l'Europe et viennent atténuer cette présentation émouvante sur une réalité tragique :

*« tartines de pain viennois » (127),  
« se faire livrer une pizza » (128),  
« facture chez un gargotier » (141),  
« la queue pour attendre le bus » (162),*

Ou encore

*« des céréales avec du lait » (181)*

Nous allons citer également « une fausse note » qui s'est produite à la page 159. Dans une discussion entre le gardien du centre culturel français et *Zoubir*, ce dernier se rend compte que le gardien était illettré car il a cru que l'expression : « Zéro plus zéro égale la tête à Toto » écrite sur une bout de papier était une adresse. Au cours de la conversation *Zoubir* lui dit :

-je cherche Gori. Le gardien répond - *Quel gorille ?*

« *Le jeu avec le langage par lequel les mots ne sont pas pris dans leur emploi ordinaire, mais sont utilisés de façon ludique, attention étant plaisamment attirée sur le signifiant, où le sens détourné.* » (Maingueneau, 1994 :81)

Dominique Maingueneau dit à propos du jeu de mots qui est un fait de style qu'il n'affecte que de brefs fragments de l'énoncé et il joue dans la représentation de la subjectivité un rôle analogue à celui des déictiques dans l'énonciation proprement dite. Le jeu de mots a, au moins deux sens à la fois, le sens immédiat se réfère à l'objet, et l'autre sens à une interprétation de cet objet, ou un second objet que cachait le premier. Avec le jeu de mots c'est la voix de l'auteur lui-même que nous entendons. Quand Begag emploie un mot, on ne peut dénier qu'il soit voulu, et que le lecteur doit y réagir doublement, en découvrant l'autre sens et en comprenant que c'est cet autre sens qui compte.

Le jeu de mots, chez Begag, repose d'une façon générale sur des associations de mots ou de fragments de mots. Les principaux mécanismes qui les sous-tendent sont la paronymie, qui joue chez cet auteur sur une ressemblance entre mots créés de toutes pièces et induit une relation sémantique qui entraîne un double sens.

Seulement chez Begag ces erreurs sont bien volontaires, c'est sa voix que nous entendons. Comme le souligne Michel Riffaterre: « *c'est le sujet qui est responsable du jeu de mots, qui nous fait partager le plaisir d'une situation de comédie.* » (1994:287)

Dans ce jeu de mots Azouz Begag trébuche dans son propre jeu, en effet, le mot « gorille » (Caradec, 2001 :106) qui ici signifie « garde du corps » est utilisé par une personne sensé être illettré. Le gardien ne lisait ni le français ni l'arabe apparemment, le mot « gorille » appartient au registre argotique français que le gardien n'est pas sensé connaître donc bien que le jeu de mot soit assez amusant l'utilisation reste maladroite.

Les anthroponymes utilisés par Azouz Begag pour les quatre acolytes de *Zoubir* sont :

- « *Simon* » dont la mère est juive,
- « *Karamel* » car assez « *mou* » mais de bon cœur comme même,
- « *Géloule* » dont l'orthographe la plus répandue en Algérie serait « *Djeloul* » que Begag transforme pour la rapprocher

d'avantage de « *gélules* » en raison des fameuses drogues que le groupe prenait,

- sa maîtresse « *Dahlia* » au nom peu fréquent est le nom d'une fleur assez répandue en automne, saison durant laquelle se déroule l'intrigue,
- son patron « *Osmane* » dont l'orthographe se rapproche de « *Othman* » qui serait apparenté aux Turcs et à l'Empire Ottoman
- et enfin son ami chauffeur de taxi « *Gori* » ou « *Gorigori* » dont l'orthographe révèle une volonté de vouloir noyer tout indice ce rapprochant de la réalité algérienne.

Alors qu'à la lecture de *Morituri*, on rencontre des noms qui, même en étant issus de l'imaginaire de l'écrivain, dénotent l'appartenance algérienne : « *Ghoul Malek* », « *Sid Lankabout* », « *Haj Garne* », « *Ait Méziane* », « *Da Achour* », « *Sabrina* », « *Baya* », « *Mina* », etc.

Sur un autre plan, celui de certains détails qui relèvent de la réalité crue, certains aspects plus techniques semblent être atteints par cette distorsion. Certains éléments cités dans *le Passeport* et atteints ne peuvent être mis sous le compte du style ou celui de l'esthétique ou encore moins dans la rubrique « inattentions ». Ces éléments renvoient à une réalité et ne peuvent être modifiés ou travestis car la mise en cause de leur authenticité balaye tout cet « *effet de réel* » que le lecteur s'est construit à travers la lecture du roman. Remettre en cause ces éléments peut entraîner une remise en cause plus globale sur l'œuvre et sur l'écrivain lui-même.

Ainsi dans les passages suivants nous allons s'arrêter sur ces anomalies qui, même en passant peut être inaperçues, sont loin d'être dénuées de sens :

Le commissaire s'adressant à ses hommes : « - *chacun à récupérer son arme, ses gélules. [...] Vous prenez la Toyota* » (BEGAG, 2000 : 15)

Zoubir décrivant les dispositions que l'équipe prend une fois descendue de la voiture de patrouille : « *Nous avons abandonné nos kalaches sous nos sièges et nous avons coincé nos 357 magnum dans la ceinture.* » (2000 : 26-27)

Gélouledemandant àKaramelde noter le numéro d'une voiture suspecte : « -1285 ATR 16 »

Ou encore Zoubir disant : « *L'automne était là. Peut-être, avec le début du mois de ramadan, dans quelques jours, les violences allaient s'atténuer, le temps de se concentrer sur le sort de ceux qui ont faim. Peut-être soupiraient les rues.* » (180)

Dans le premier passage la marque Toyota est citée comme étant voiture de patrouille or la police algérienne a toujours utilisé la marque Nissan, la Toyota étant celle de la gendarmerie. Il en est de même pour l'arme de service, le magnum étant utilisé par la police américaine. Dans *Morituri*, l'écrivain, ayant été commandant dans l'armée algérienne, préfère donner au commissaire *Llob* un 9 mm (KHADRA,75). A *Dine* son ami un 7.62 mm, arme qui serait plus proche de la réalité algérienne.

Dans le troisième passage, la plaque d'immatriculation et bien évidemment fausse : en Algérie les plaques d'immatriculations se composent de trois nombres, de droite à gauche, le premier composé de deux chiffres représentant l'indicatif de la wilaya (le 16 pour Alger p.ex.), le deuxième nombre est celui de l'année du véhicule, le troisième et celui du numéro de série du véhicule figurant sur la carte grise.

Enfin dans le dernier passage, *Zoubir* espère une accalmie des attentats durant le mois de ramadan or, les meurtres les plus crapuleux (massacres, voitures piégées, assassinats) ont toujours été commis durant ce mois sacré que les groupes pseudo-djihadistes (en réalité terroristes) considéraient comme béni pour leur guerre contre les *Taghouts*.

Pourquoi le rapport de *Yasmina Khadra* vis-à-vis de l'Algérie est bien différent de celui d'Azouz Begag ? Serait-ce parce que *Mohammed Moulessehoul*, alias *Yasmina Khadra*, a toujours vécu en Algérie, ayant été même un officier dans l'armée algérienne ou bien parce qu'en tant qu'écrivain il a choisi délibérément de refléter la réalité telle qu'il l'a vécue, telle que l'Algérie l'a vécue ? Mais dire autrement la même chose est-ce dire autre chose ?

La notion traditionnelle de style présuppose celle de synonymie. Pour qu'il y ait style, il faut qu'il existe plusieurs façons de dire la même chose : ainsi va le principe. Le style engage un choix entre différentes manières de dire la même chose. Peut-on maintenir ce qu'on dit - et du style - comment on le dit - sans tomber dans tous les travers du dualisme ? Les hommes de lettres ne se résolvent pas aux demi-mesures : ou bien l'intention de l'auteur est la réalité de la littérature, ou bien elle n'est qu'une illusion ; ou bien la représentation de la réalité est la réalité de la littérature, ou bien elle n'est qu'une illusion (mais au nom de qu'elle réalité dénoncer cette illusion ?) ; ou bien le style est la réalité de la littérature, ou bien il n'est qu'une illusion, et dire autrement la même chose, c'est en réalité dire autre chose. Mais si le style est mort alors tout est permis. (Compagnon,1998 :222)

## 5. Les diverses influences

Léo Spitzer disait concernant des romans français modernes dans lesquels il avait remarqué des écarts :

*« Quand je lisais des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général ; et souvent les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance. Je me demandais si on ne pouvait pas établir un dénominateur commun pour toutes ses déviations ou presque : ne pourrait-on trouver le radical spirituel, la racine psychologique des différents traits de style qui marquent l'individualité d'un écrivain. » (Spitzer, 1970 :54)*

C'est « l'individualité » de l'écrivain qui serait alors à l'origine de cette distorsion. Azouz Begag à travers l'écriture de ses romans s'est fabriqué un monde dont le leitmotiv incessant est la question identitaire autour des problèmes de l'émigration. Cette bulle autour d'Azouz Begag serait-elle la raison pour laquelle son écriture soit marquée par le sceau des conflits culturels au point de s'éloigner de la tradition réaliste ?

Pour parler de l'individualisme Tocqueville écrit en 1831 :

*« L'individualisme est un sentiment réfléchi et paisible qui dispose chaque citoyen à s'isoler de la masse de ses semblable et à se retirer à l'écart avec sa famille et ses amis, de telle sorte que, après s'être ainsi créé une petite société à son usage, il abandonne volontiers la grande société à elle-même » (1992 : 108)*

En effet, Azouz Begag ne peut s'empêcher (d'ailleurs il l'a monté à plusieurs reprises) de parler de lui, de sa famille, de ses conflits personnels et des problèmes sociaux de l'émigration : c'est cette « approche biographique » dont on entend les méthodes qualitatives, qui explorent les souvenirs et les expériences du sujet, en parler. L'histoire de vie d'une personne se réfère surtout aux événements les plus importants de la vie du sujet, à ses expériences personnelles. Selon Gaulejac, l'individu est l'effet de l'histoire, car son histoire personnelle est masquée par les structures de sa famille et par celles de l'histoire sociale. (Gaulejac, 1987)

La langue maternelle est le vecteur d'un héritage culturel de contes et de proverbes maghrébins, cela dit les jeunes, via l'école sont également confrontés à l'héritage culturel français. Ainsi, le narrateur du *Gône du Chaâba* a été accusé de plagiat car il a involontairement copié une nouvelle de Maupassant.

L'école n'est pas la seule référence comme le signale Djura :

*« Nous parlions de moins en moins kabyle, nous allions regarder des films de cape et d'épée chez la seule voisine qui avait la télévision et quand nous nous mesurions les uns aux autres entre nous, les petit « ratons », avec nos bâtons qui nous tenaient lieu d'épées, nous étions Fanfan la Tulipe, les Chevaliers de la Table Ronde ou les Trois mousquetaires. Adieu Kahina, les sorcières des montagnes kabyles, les légendes du Djurdjura : nous avons changé de héros et tandis que nos oncles, là-bas, repoussaient la France pour devenir totalement algériens, nous les enfants nés en Algérie mais qui vivions en France, nous devenions de plus en plus français » (Djura, 1990 : 45-46)*

Dans l'équation apparaît la télévision, et à travers elle, une influence américaine qui touche l'écrivain Azouz Begag car il est très marqué par des influences anglo-américaines. Comme nous l'avons déjà mentionné, à travers son roman *Le Passeport*, l'auteur fait énormément d'allusion à des séries télévisées américaines telles que *les Envahisseurs* diffusée en France en 1969, sur la première chaîne de l'ORTF et 1987 sur la chaîne TF1 et dont Azouz Begag dit par le biais de son personnage *Zoubir* :

*« J'avais encore des réminiscences de feuilletons télévisés de mon enfance. Le Prisonnier ? J'aimais bien celui-là, avec Les Envahisseurs et Au nom de la loi » (2000 : 154)*

Begag cite *Les Envahisseurs* sans doute comme allusion aux terroristes qui étaient parmi les populations comme l'annonçait à chaque fois le générique de la série :

*« Maintenant, David Vincent sait que les envahisseurs sont là, qu'ils ont pris forme humaine, et qu'il lui faut convaincre un monde incrédule que*

*le cauchemar a déjà commencé ».*

Ou encore *Starsky et Hutch* qu'il cite dans le passage suivant :

*« Simon était imprégné des épisodes de Starsky et Hutch à la télévision » (169)*

*Starsky et Hutch* étant une série policière américaine qui se rattache à un paysage audiovisuel américain dominé par la série policière « adulte », et dont la diffusion en France remonte à 1978. Une série qui a été l'une des séries les plus favorables en termes d'audience et d'impact culturel.

Mais une fois ces détails cités, la question qui s'impose d'elle-même est la suivante : certes ces éléments ne collent pas à la réalité algérienne mais cette distorsion est-elle préméditée de la part de l'auteur ?

### **6. « L'intention n'est pas préméditation ? »<sup>9</sup> :**

Si on a mis en cause l'authenticité de certains détails (heureusement pas tous !) peut-on également réfuter l'autre grand argument contre l'intention ? Un auteur, dit-on, n'a pas pu vouloir dire toutes les significations que les lecteurs attribuent aux détails de son texte. Quel est donc le statut intentionnel des significations implicites d'un texte ? Si le texte est une entité complexe des significations simultanées, l'auteur peut-il avoir eu l'intention de toutes ces significations et implications nous voyons dans le texte, même s'il n'y avait pas pensé en l'écrivant ?

Interpréter un texte littéraire, c'est d'abord identifié l'acte illocutoire principal accompli par l'auteur lorsqu'il l'a écrit, mais l'interprétation même dépend de la cohérence de l'intention car nombreuses sont les associations de détail qui ne contredisent pas l'intention principale, mais dont la complexité est plus particulière, et qui ne sont pas intentionnelles au sens de préméditées.<sup>10</sup> Toutefois, ce n'est pas parce que l'auteur n'y a pas pensé que ce n'est pas ce qu'il voulait dire. La signification réalisée et quand même intentionnelle dans son entier, puisque elle accompagne un acte illocutoire qui est intentionnel.

Dans une même optique, Paul Ricœur disait concernant l'auteur et l'interprétation de son texte :

*« L'intention subjective du sujet parlant et la signification de son discours se recouvrent mutuellement. [...] Avec le discours écrit, l'intention de l'auteur et l'intention du texte cessent de coïncider. [...] Ce n'est pas que nous puissions concevoir un texte sans auteur ; le lien entre le*

*locuteur et le discours n'est pas aboli mais distendu et compliqué [...] la carrière du texte échappe à l'horizon fini vécu par son auteur. Ce que dit le texte importe davantage que ce que l'auteur a voulu dire. » (Ricœur, 1986 : 187)*

Azouz Begag n'a pas eu l'intention de travestir quelques détails est une hypothèse gratuite car le genre même du roman n'étant pas autobiographique ou à caractère historique, permet en effet certaines « distorsions ». Nous avons suggéré au début de notre travail la notion d'« autofiction » qui mêle intimement fiction et autobiographie pour qualifier ce roman. Il est clair donc que l'auteur a eu l'intention d'insérer des éléments étrangers au cadre spatial et culturelle de son roman. Ces éléments, il les a pris comme nous l'avons vu, à partir de quatre sources potentielles : le quotidien français, les conditions algériennes, les influences transatlantiques et enfin un imaginaire fantaisiste qui puise dans une zone qui se retrouve à la croisée des chemins. Ainsi le personnage principal du roman d'Azouz Begag est un algérien par ses origines, français de naissance et de nationalité, américain dans ses réflexes d'homme de terrain et le tout revêt une coloration « panachée » issue d'un métissage culturel très insolite.

Azouz Begag est, comme nous l'avons démontré dans ce travail vit, pense, agit et écrit à partir de cette zone de « l'entre deux » il n'est ni tout à fait algérien et encore moins français comme il le dit lui-même :

*« Je ne suis ni Français, ni Algérien : je suis Lyonnais »<sup>11</sup>*

Ici l'auteur dépasse toutes les frontières en insérant des éléments qui viennent des États-Unis car si son imaginaire avait pris comme coutume de puiser dans sa culture natale et celle d'adoption, il se retrouve ici sous l'influence de l'endroit à partir duquel il avait entamé l'écriture du *Passeport*, d'ailleurs c'est lui-même qui l'affirme :

*« Arrivé à l'université de Swarthmore le 24 août 1998, la première chose que j'ai faite a été de commencer l'écriture de ce livre. »<sup>12</sup>*

## 7. Conclusion :

Nous comprenons mieux maintenant les raisons de cette distorsion spatio-culturelle dans ce roman d'Azouz Begag. Il paraît évident que l'auteur s'est inspiré du lieu de son voyage ajouté à cela son propre



imaginaire qui se situe entre deux cultures bien enracinées soient les causes de cette anomalie qui n'enlève rien aux qualités stylistiques du roman. Avec *le Passeport* Begag n'a pas fini de nous livrer ses drames qu'il construit comme un perpétuel aller-retour entre le drame du pays de ses origines et le pays de naissance, il propose ainsi une autre aventure ambiguë et poursuit sa métamorphose en évoquant pour tous le drame de l'Algérie meurtrie de la décennie noire.

**REFERENCE :**

- 1(BEGAG, Le Gone du Chaâba,, 1986)
- 2 Qui qui endosse l'image de l'écureuil à son personnage principal dans « le Passeport »
- 3 Religion fanatique.
- 4 « Les Algériens vivent avec, à leur porte, un des plus grands déserts du monde. Même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublient, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché. Composante de leur paysage physique, il ne l'est pas moins de leur paysage mental [...]. ». (Dib,1994 : 18)
- 5Bien que dans son roman *Zenzela*, il met en scène une famille d'immigrés algériens dont le rêve est de retourner vivre au pays dans la maison qu'ils se font construire à Sétif
- 6 Alger en arabe dialectal.
- 7Toujours en comparant avec le roman de *Yasmina Khadra* pour les mêmes raisons citées plus haut.
- 8Ou bien Begag lui-même !
- 9Compagnon, 1998 : 104-105
- 10 Compagnon, 1998 : 104-105
- 11 Propos recueillis par la journaliste Marie-Josée Ballista, parus le 4 avril 1997 dans Le Berry Républicain.
- 12 Lansac J.P., « *Alger, vingt ans après, par Azouz Begag* »08, 2000 à 12:01<http://club.voila.fr/group/eauxvivesdumaghreb> (consulté le 19/06/2004)

**Bibliographie**

- BARTHES, R. (1982, Paris, éd. Du Seuil,). L'effet de réel. *in Littérature et Réalité*,.
- BARTHES, R. (1984, Paris, Le Seuil,). La mort de l'auteur. *Le bruissement de la langue*,.
- BEGAG, A. (1986, Paris, Seuil,). *Le Gone du Chaâba*,.
- BEGAG, A. (1997, Paris, Le Seuil : «Point-Virgule »,). *Zenzela*,.
- BEGAG, A. (janvier 2000, Paris, éd. du Seuil,). *Le Passeport*,.
- BENARAB, A. (1994, Paris, L'Harmattan,). *Les voix de l'exil*,.
- BERTAUX, D. (1989, Paris, L'Harmattan,). Les récits de vie comme forme d'expression, comme approche et comme mouvement. *Histoires de vie : Tome1-Utilisation pour la formation (Pineau & Jobert-Éds.)*,.

- BOOTH, W. C. (1977, Paris, éd. du Seuil,). Distance et point de vue. in *Poétique du récit*,.
- CARADEC, F. (2001, Paris, éd. Larousse,). *Dictionnaire du français argotique et populaire*,.
- COMPAGNON, A. (1998, Paris, éd. Du Seuil,). *Le Démon de la littérature : Littérature et sens commun*,.
- DEJEUX, J. (1979, Paris, éd. J.M. Place,). La littérature maghrébine de langue française devant la critique. *Oeuvres critiques, IV,2*,.
- DIB, M. (1998, Paris, Albin Michel,). *L'arbre à dire*,.
- DJURA, (. A. (1990, Paris, Michel Lafon,). *Le voile du silence*,.
- FOUGERET DE MONBRON, L.-C. (1750, La Haye,). *Le Cosmopolite*,.
- GAULEJAC (de), V. (1987, Paris, H&G Éditeurs,). *La Névrose de Classe : Trajectoire Sociale et Conflits d'Identité*,.
- GHITTI, J.-M. (1988, Paris, Les Editions de Minuit,). *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*,.
- HAMON, P. (1982, Paris, éd. du Seuil,). Un discours contraint. in *Littérature et réalité*,.
- KHADRA, Y. (1997, Paris, éd. Baleine, Coll. Instantanés de polar,). *Morituri*,.
- MAINGUENEAU, D. (1994, Paris, Hachette,). *L'énonciation en linguistique française*,.
- RICŒUR, P. (1986, Paris, éd. du Seuil,). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*,.
- RIFFATERRE, M. (1994, Paris, PUF,). L'inscription du sujet. in *Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque International, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné*,.
- SARTRE, J.-P. (1948, Paris, Gallimard,). *Qu'est-ce que la littérature ?*
- SPITZER, L. (1970, Paris, Gallimard,). Art du langage et linguistique (1948). *Études de style, trad. fr.*,.
- TOCQUEVILLE (de), A. (1992, Paris, Les Éditions Gallimard,). *De la démocratie en Amérique II (1840)*,.