



L'autofiction : Genre De Prédilection Dans Le Roman Beur De L'extrême Contemporain *

Hassan AISSA **

Résumé— L'œuvre beur de l'extrême contemporain se distingue par une créativité artistique et un calibre captivant, faisant d'elle un espace de création dynamique et vivant. La majorité des textes beurs produits actuellement revêtent généralement une dimension autobiographique, où la narration à la première personne prédomine pour diverses raisons, illustrant la condition de la communauté beur évoluant au sein d'une société étrangère. En effet, la manière de raconter la vie évolue d'une époque à l'autre et d'un écrivain à l'autre. Ainsi, nous trouvons dans cette production littéraire, beaucoup de formes d'autobiographie. Ce genre apparaît sous de multiples appellations, compliquant parfois la tâche de distinguer les différentes variantes de l'écriture de soi. La question centrale de notre article est de comprendre pourquoi l'autofiction est devenue la forme la plus usuelle dans la création littéraire beur de l'extrême contemporain.

Mots-clés— œuvre beur, créativité artistique, extrême contemporain, autobiographie, autofiction



Autofiction: The Preferred Genre in Extreme Contemporary Beur Novels*

Hassan AISSA **

Extended abstract— The body of work in extreme contemporary beur literature is distinguished by its artistic creativity and captivating quality, making it a dynamic and vibrant space for creation. Many of the Beur texts produced today often carry an autobiographical dimension, with first-person narration dominating for various reasons, reflecting the experiences of the Beur community within a foreign society. The way life is narrated, however, varies from one era to another and from one writer to the next. Consequently, this literary output features diverse forms of autobiography, a major genre that appears under multiple labels, sometimes making it challenging to distinguish between the different variations of self-writing due to their close relationship. The central question of our article is to explore why autofiction, as a new form of autobiography, has become the most prevalent mode in extreme contemporary beur literary creation.

In our article, we will focus on the rise of autofiction through the examination of several Beur works. This study seeks to illuminate the changes in self-writing practices, particularly the transition from autobiography to autofiction. As we will show, this evolution enables writers, especially Beur authors, to create characters who express themselves beyond the constraints of coherence and linearity typical of traditional autobiographical narratives, and to craft plots that break free from the autobiographical pact as defined by Philippe Lejeune in *The Autobiographical Pact*.

Our discussion will be structured around four main points: first, we will highlight the fragmentary narration adopted by Beur authors. This style allows them to emphasize their precarious situation, reinforcing the themes of spatial disorientation and identity confusion. Second, we will explore the nature of the self being portrayed, noting its mobility and vulnerability—traits that express its restless condition as it adapts to different contexts and life situations. Third, we will discuss the enriching potential of fiction as a space to create a fictional self, one that transcends the limitations of concrete reality and realizes its deepest aspirations and desires through fiction. Finally, we will examine how the Beur character discovers, through the exploration of the unconscious, a way to distance itself from the rigidity of consciousness and immerse in a unique and flexible space, seeking manageable forces.

The approach taken in this paper is essentially narratological. It relies on the study of the narrative aspects of the text, namely the narrator, the characters, and the structure of the story. This last element

also leads us to integrate the structural approach, in order to reflect on the construction of the plot, the arrangement of the chapters and the progression of the narrative structure of the studied works.

Keywords— Beur work, Artistic creativity, Extreme contemporary, Autobiography, Autofiction

SELECTED REFERENCES

- [1] CHAREF, Mehdi. *Le thé au Harem d'archi Ahmed*. Paris : Mercure de France, 1983.
- [2] CHAREF, Mehdi. *Vivants*. Marseille : Hors d'atteinte, 2020.
- [3] DUBET, François. *Immigrations : qu'en savons-nous ? Un bilan des connaissances*. Paris : La Documentation française, 1989.
- [4] Doubrovsky, Serge. *Le livre brisé*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- [5] FEDERMAN, Raymond. « Federman sur Federman : mentir ou mourir [Question d'autobiographie et de fiction] », traduit vers le français par Nicole Mallet. Marseille : Le mot et le Reste, coll. « Formes », 2006.
- [6] FEDERMAN, Raymond. *Chut : histoire d'une enfance*. Paris : Léo Scheer, 2008.



خودداستان‌نویسی: ژانری برگزیده در رمان بُور معاصر اخیر*

حسن عیسی**

چکیده— ادبیات بُور معاصر افراطی با خلاقیت هنری و کیفیت جذاب خود متمایز می‌شود و آن را به فضایی پویا و زنده برای آفرینش تبدیل می‌کند. بیشتر متون بُور تولیدشده در حال حاضر، معمولاً جنبه‌ای خودزندگی‌نامه‌ای دارند، جایی که روایت به صورت اول شخص غالب است و این امر دلایل مختلفی دارد و شرایط جامعه بُور را که در میان جامعه‌ای بیگانه رشد می‌کند، به تصویر می‌کشد. در واقع، شیوه روایت زندگی از دوره‌ای به دوره دیگر و از نویسنده‌ای به نویسنده دیگر متفاوت است. بنابراین، در این تولید ادبی، می‌توان اشکال مختلفی از خودزندگی‌نامه را مشاهده کرد. این ژانر با نام‌های متعددی ظاهر می‌شود که گاهی تشخیص گونه‌های مختلف نوشتار خودی را پیچیده می‌سازد. سؤال اصلی مقاله ما این است که چرا خودداستان‌نویسی به شکل رایج‌ترین فرم در آفرینش ادبی بُور معاصر افراطی تبدیل شده است.

کلمات کلیدی— اثر بُور، خلاقیت هنری، ادبیات معاصر، خودزندگی‌نامه، خودداستان‌نویسی.

I. INTRODUCTION

Le récit de vie, en tant que genre dominant qui retrace les grandes stations d'une vie ou d'une partie de vie, se heurte actuellement à une multitude d'appellations, rendant la tâche difficile de lui donner une définition bien précise. Depuis les époques de Rousseau et Sartre, en passant par des auteurs tels qu'Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute jusqu'à nos jours, les paramètres génériques des récits de vie demeurent l'une des problématiques majeures de la littérature à l'ère actuelle. Entre autobiographie, roman à caractère autobiographique et autofiction, le texte beur de l'extrême contemporain accueille différentes formes de récits de vie à une époque où la pureté est devenue » (Goytisoló, 2010, 213).

Dans notre article, nous mettrons en évidence l'émergence de l'autofiction à travers l'étude de quelques œuvres beures. Nous chercherons à éclairer les transformations des modes d'écriture de soi, en particulier le passage de l'autobiographie à l'autofiction. Comme nous le démontrerons, cette évolution scripturale ouvre la voie aux écrivains, notamment beurs, de créer des personnages qui s'expriment au-delà des codes de cohérence et de linéarité inhérents aux récits autobiographiques traditionnels, ainsi que des intrigues qui s'affranchissent du pacte autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune dans son texte *Le pacte autobiographique*.

Notre réflexion s'articulera autour de quatre axes : en premier lieu, nous rappelons que la narration fragmentaire adoptée par l'auteur beur, lui permet de mettre l'accent sur sa situation précaire, qui exprime son égarement spatial et de la confusion des repères identitaires. En deuxième lieu, nous plongerons dans l'exploration de la nature du moi décrit, en évoquant sa mobilité et sa vulnérabilité, des caractéristiques qui expriment sa condition agitée, se manifestant au gré des contextes et des situations de vie. En troisième lieu, nous signalerons le potentiel épanouissant de la fiction en tant qu'espace pour créer un moi fictif, apte à dépasser les limitations de la réalité concrète et à matérialiser dans la fiction ses aspirations et désirs profonds. En dernier lieu, nous verrons comment le personnage beur trouve, dans la découverte de l'inconscient, un moyen de marquer une distance avec la rigidité de la conscience et de s'immerger dans un lieu singulier et flexible, en quête d'espaces de libération.

L'approche adoptée dans cet article est essentiellement narratologique. Elle repose sur l'étude des aspects narratifs du texte, à savoir le narrateur, les personnages, et la structure du récit. Ce dernier élément nous mène à intégrer également l'approche structurelle, afin de réfléchir à la construction de l'intrigue, à l'agencement des chapitres et à la progression de la structure narrative des œuvres étudiées.

II. LE MOI FRAGMENTAIRE : ESTHETIQUE SCRIPTURALE EN FRAGMENTS ET FOISONNEMENTS D'EPISODES DE VIE

Parler de soi à l'ère de l'extrême contemporain semble est lié aux effrayantes tragédies qui ont laissé des traces indélébiles au XX^e siècle et dont les conséquences continuent de s'abattre sur le sort de l'homme d'aujourd'hui. L'histoire n'omet pas les affreux crimes perpétrés contre l'humanité lors de la première et la deuxième guerre

mondiale, surtout après l'utilisation des armes nucléaires et des bombes atomiques qui ont décimé plusieurs générations, les réduisant au néant, à l'image de la situation au Japon.

Il est vrai que les fondements de la modernité ont défendu les grands métarécits et les principales idéologies cherchant à installer l'ordre et l'homogénéité dans un univers chaotique et désordonné. Cependant, la postmodernité, une étape marquante dans l'histoire littéraire, est venue démentir ces utopies modernes. Elle a révélé la dislocation de l'être et la fragilité de son essence dans un monde en perpétuelle fluctuation. De plus, la découverte de la psychanalyse freudienne à l'orée du XX^e siècle fut un tournant majeur, car elle bouleversa les codes génétiques de la toute puissante conscience héritée des visions modernes. Aujourd'hui, cette découverte continue à révéler à l'homme d'autres « vérités » qui perturbent la seule logique cohérente de la raison et des sciences. Elle lui permet ainsi d'explorer de nouveaux horizons, qui remettent en question les principes rationnels qu'il avait hérités depuis les Lumières. Il est question de l'inconscient. Cette force latente qui ne soumit pas aux exigences de la logique a permis d'explorer de nouvelles réalités jusqu'alors mystérieuses.

Philippe Lejeune définit l'autobiographie de la façon suivante : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975, 14). Pourtant, cette définition se trouve largement dépassée par les auteurs contemporains. Dans cette optique, dans l'œuvre *Ni langue ni pays* de l'écrivaine belgo-marocaine Leïla Houari relate sa vie¹ d'une manière non linéaire et fragmentaire. Ce choix tend davantage vers ce que nous appelons l'autofiction plutôt que l'autobiographie.

Selon Philippe Vilain, cette approche de l'écriture de soi peut être décrite comme une « variante postmoderne de l'autobiographie », dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire » (Vilain, 2005, 211-212). En conséquence, elle privilégie une narration morcelée et fragmentée plutôt qu'un discours homogène et cohérent.

Dans son roman *Ni langue ni pays*, l'écrivaine Leïla Houari opte pour une narration non linéaire et fragmentaire. Ce choix s'inscrit dans la démarche de Philippe Vilain. Ainsi, il est légitime d'affirmer que l'œuvre de Leïla Houari s'oriente davantage vers l'autofiction que l'autobiographie, les micro-récits qui jalonnent son texte ayant pour but de construire une structure non linéaire. De plus, cette configuration narrative choisie par l'écrivaine dans son récit de vie témoigne à la fois des tourments de son existence et des multiples expériences qu'elle a vécues, souvent confrontée à une réalité complexe.

L'œuvre de Leïla Houari met en évidence une vie fragmentée et évoquée en bribes d'histoires. Elle est représentée à travers des récits hétérogènes² qui décrivent une histoire à la première personne, exposant les grandes étapes de la vie d'un personnage féminin constamment en mouvement. La composition de ce texte ressemble à un amalgame d'aventures personnelles, formant une mosaïque d'expériences d'une héroïne nommée Fatima. Quant à sa structure, elle est diversifiée et ne se conforme pas aux normes traditionnelles de l'écriture purement autobiographique. Ce choix perturbe la linéarité du style homogène présent dans les écrits autobiographiques classiques. Néanmoins, il offre au protagoniste un espace pour s'exprimer librement et offre au lecteur une opportunité pour découvrir une

enfance riche en rebondissements : « Les premières années s'étaient déroulées dans une grande confusion. J'avais tout oublié de mon enfance. En fixant la bouche de mon père qui me racontait son histoire, des bribes d'images me revenaient, s'imposaient à moi [...] » (Houari, 2018, 48).

Si nous examinons les chapitres de ce roman, nous constatons que Leïla Houari s'attache à explorer la difficulté d'assigner une identité spatiale à la communauté des immigrés maghrébins dont elle fait partie. La narratrice emprunte des chemins tourmentés et transitoires qui rendent sa vie désorientée, sans direction précise. La structure narrative de l'œuvre est ainsi fragmentaire et morcelée, alimentée par des sources multiples illustrant un véritable égarement continu. Les micro-récits qui composent le texte s'organisent en suites irrégulières et rythmées, mettant en lumière un dysfonctionnement spatial, voire l'absence d'un ancrage unique, puisque nous passons de « Bruxelles » à « Paris » puis à « Fès ». Ces lieux constituent des étapes de vie variées, représentées de manière hétérogène. D'où l'irrégularité et la discontinuité qui régissent la mise en scène des faits relatés. Nous pouvons subdiviser ce récit en trois grands moments : « Bruxelles », « Paris » et « Fès ». Ces endroits ont été les témoins de nombreuses aventures, faisant de la vie de la narratrice une existence fragmentée, dispersée à travers ces trois espaces.

Tout d'abord, dans le récit intitulé « Apprendre », qui se déroule en Belgique, la narratrice revient sur la question du choc des cultures, un obstacle majeur dans son intégration dans la société bruxelloise. Ce choc engendre de nombreux obstacles qui compliquent son insertion. Le racisme, le fanatisme et la discrimination constituent autant de maux auxquels le personnage de Fatima doit faire face pour s'affirmer en tant qu'individu digne de respect et de valorisation.

Excellant dans le domaine de la rédaction, Fatima, l'héroïne de l'histoire, est honorée par son enseignante car elle écrit déjà avec talent malgré le peu de temps qu'elle a passé en Belgique. Cette élève studieuse s'est débrouillée seule, sans aucun soutien : « Bonjour, vous pouvez vous asseoir. Aujourd'hui, je vais vous parler de la rédaction de Fatima » (Houari, 2018, 29). En classe, cette brillante élève est souvent la cible des railleries de ses camarades, source d'une jalousie brûlante : elle est détestée en raison de son excellence. Parmi les camarades qui la détestent se trouve Patrick. Ce dernier ne supporte pas l'idée que la jeune fille excelle dans son parcours. Sa réussite éveille en lui un sentiment de faiblesse et de fragilité. C'est pourquoi il n'hésite pas à lui adresser des discours racistes et fanatiques. Il l'appelle, dans un acte de dérision, « le chouchou de la maîtresse » et fait souvent référence à ses origines arabes en utilisant des termes comme « bled », « casbah », etc. Face à ce traitement, Fatima se révolte contre cette communauté d'élèves, en particulier contre Patrick. Elle les considère comme des « chiens » aboyant pour manifester leur haine. Elle est prête à quitter leur pays, à condition que le vil Patrick paie son voyage de retour : « Paie-moi le voyage et je pars tout de suite » (Houari, 2018, 30). Ce récit dépeint les malheurs de Fatima et son exclusion du groupe d'écoliers. Il illustre une réalité individuelle difficile et une situation marginalisée au sein de la société d'« accueil ». Cette marginalisation est due à la différence de culture, de langue et d'appartenance. À ce sujet, François Dubet déclare dans *Immigrations qu'en savons-nous* ce qui suit :

« [...] des textes mettent en évidence les discriminations et parfois même le racisme dont sont victimes les enfants d'immigrés à l'école au moment des décisions

d'orientation où tout se passe comme si certaines filières n'étaient pas faites pour eux. Là encore, le fait divers et l'indignation tiennent lieu de preuve et comme on sait que les enfants de travailleurs immigrés nés en France réussissent comme leurs camarades français de même origine sociale [...], il faudrait en déduire, après avoir dénombré cette somme d'obstacles et d'épreuves spécifiques, que ces élèves sont particulièrement doués et travailleurs pour réussir "aussi bien" dans une école qui ajoute la discrimination ethnique à la discrimination sociale. » (Dubet, 1989, 51)

Nous pouvons mentionner que Leïla Houari, dans ce chapitre, cherche à présenter l'idée de la rivalité des identités « meurtrières », un terme cher à Amin Maalouf. Elle donne l'exemple de la violence au sein de l'école comme une petite illustration des épreuves rencontrées par la communauté des immigrés maghrébins. Ce faisant, elle souhaite montrer comment ces personnes, ayant quitté leur pays natal, vivent une existence difficile et pénible loin de leur patrie.

Ensuite, dans « Langue », un nouvel espace géographique se dessine : la France, où la narratrice explore une question centrale de l'œuvre. Pour elle, l'absence de langue maternelle qui la relie à ses racines est une source de tourment. Ce malaise est évident dès le choix du titre de l'ouvrage (Ni langue ni pays), qui adopte une formulation négative (ni langue), reflétant une préoccupation persistante. En effet, l'obsession du personnage principal à ce sujet rappelle celle de Monsieur Jourdain dans la pièce de Molière. Il est essentiel de rappeler que la question de savoir si la langue maternelle se perd en traversant la rive reste au cœur des inquiétudes de la narratrice, devenant ainsi une hantise qui envahit son esprit. André Martinet souligne l'importance de la langue en déclarant que :

« Une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse, différemment dans chaque communauté, en unités douées d'un contenu sémantique et d'une expression phonique, les monèmes ; cette expression s'articule à son tour en unités distinctives et successives, les phonèmes, en nombre déterminé dans chaque langue, et dont la nature et les rapports mutuels diffèrent eux aussi d'une langue à l'autre. » (Martinet, 1980, 12-13)

La narratrice semble revisiter cette question de langue maternelle pour mettre l'accent sur la culpabilité qui la tourmente et l'accompagne. L'incapacité à maîtriser la langue des parents intensifie sa crise existentielle. La langue devient un déclencheur qui immerge le personnage principal dans l'incertitude, le soupçon et l'indécision. Aussi, vivre avec ce trouble intérieur crée un état inconfortable et enferme la personne dans une situation compliquée, dénuée de sens. Fatima est ainsi destinée à expérimenter en permanence l'errance linguistique qui exprime le chaos identitaire qu'elle subit. À ce propos, elle se demande : « Dans l'indécision la plus absurde, je me rabats sur les objets désirs, palpables, inertes, disponibles jusqu'au dernier jour...Ignorer sa langue maternelle, est-ce se perdre dans l'abîme de la méconnaissance des signes ? Suis-je vouée à l'errance pour l'éternité ? » (Houari, 2018, 57)

Dans la même optique, dans « Miroir », l'auteure revisite la question de la langue arabe. Cette fois, elle met en scène un débat animé entre Fatima, la fille, et Khadija, sa mère. Tourmentée par la question de ses origines linguistiques, Fatima rentre un jour de l'école, déçue, et demande à sa mère pourquoi elle ne l'a pas encouragée à apprendre l'arabe. Cette interrogation surprend même son professeur d'anglais

lorsqu'il en prend connaissance. Au cours de ce vis-à-vis, la fille semble exprimer des reproches envers sa mère, en faisant valoir que l'arabe, en tant que langue d'origine, revêt une importance capitale et ouvre des opportunités dans de nombreux domaines. À cet égard, elle avance les arguments suivants :

« M'enfin, maman, je n'étais qu'un bébé, tu ne devais pas être très convaincante non plus...pourquoi tu ne m'as pas obligée ...c'est ta langue...quand mama Khadija vient à la maison, je ne comprends rien à ce qu'elle me raconte. En tout cas, Mme Watson dit que l'arabe ouvre beaucoup de portes dans certains secteurs. » (Houari, 2018, 62)

À vrai dire, la langue maternelle apparaît comme un élément fondamental et central de l'identité de chaque individu, ce qui souligne l'importance cruciale de promouvoir activement son apprentissage. Dans cette optique, dans son récit intitulé « Du Balcon d'Averroès », Abelfattah Kilito cherche à revaloriser la langue arabe jugée morte par rapport à la langue « turc ». (Kilito, 2007, 178). En défendant la valeur de l'arabe, il exprime ces mots : « Tu n'as pas lu ma traduction parce qu'elle est en arabe. Pour qui te prends-tu ? Tu méprises l'arabe ? Et c'est pour cette raison que tu ne m'as pas lu, mais tu n'oseras pas l'avouer » (Kilito, 2007, 161). Cette exaspération exprime l'engagement de l'auteur à défendre l'arabe en tant que langue littéraire et culturelle puissante. Il met également en scène les défis liés à l'identité, aux préjugés linguistiques, et aux perceptions esthétiques autour de la langue arabe.

Sans oublier que dans le récit intitulé « Présent passé », la narratrice se focalise sur la situation que les gens vivent actuellement : elle est marquée par les conflits et les bombardements. Fatima confirme que certaines villes vivent dans l'horreur et l'effroi : « une douceur pas crédible après le carnage. Un beau ciel bleu comme je les aime. Dans les circonstances actuelles, je lui trouve même quelque chose de tragique » (Houari, 2018, 69).

Dans une lettre à son ami Marcel, la narratrice exprime son dégoût envers la réalité et le monde dans lequel elle évolue. Ce monde devient synonyme de douleur et de colère. À la fin de la lettre, la locutrice insiste sur le fait qu'elle n'a peur de rien et qu'elle est prête à affronter ce destin anonyme : « [...] Grand Marcel, je t'embrasse, ton amie qui n'a peur de rien, qui aime, malgré tout, les petits riens de la vie » (Houari, 2018 70).

Enfin, après avoir tracé le parcours ponctué d'aventures qui dépeint une vie instable, allant de Bruxelles à Paris, où le protagoniste a éprouvé les défis attachés à la culture, à la langue, et plus encore, c'est dans « Atterrir » que la narratrice raconte son retour au Maroc, son pays natal, en compagnie de sa mère. Dès que ses pieds touchent le sol d'origine, le premier élément qui frappe la jeune fille est le contraste de température, symbolisant le changement d'environnement :

« Quand j'arrive au Maroc, la différence de température est satisfaisante, je passe du presque froid au très chaud. L'aéroport d'Oujda Angad est flambant neuf, une belle fraîcheur y règne. Très peu de voyageurs par rapport à cet impressionnant espace. Personne aux étages supérieurs. L'espace vide. Les douaniers sont enjoués, difficile de deviner ce qui les fait sourire. Je les sens sur une autre planète dans cet aéroport. » (Houari, 2018, 141).

Dans le récit « Fès », l'ambition de reconqu岸rir les traces authentiques d'une enfance se révèle souvent être le moteur qui pousse Fatima à réagir. Autrement dit, la volonté de retrouver les vestiges de son passé enfantin encourage la jeune fille à envisager un retour aux racines. Ce retour constitue une occasion propice pour mettre en lumière les changements survenus dans la ville de Fès. La ville a évolué au fil du temps. Ce qui intrigue le plus la jeune fille est l'image de la femme qui fume une cigarette. Cette scène trahit profondément les fondements de la famille marocaine traditionnelle. Cette description révèle que le bled est en proie à une dégradation des valeurs sociales : « [...] La deuxième journée, nous sommes restées dans le haut de la ville. Plus moderne, là où j'ai grandi. Je reconnais les stations d'essence, les magasins. L'architecture des grandes artères date du temps du protectorat. Depuis, beaucoup de nouveaux bâtiments, d'hôtels ont été construits ces dernières années » (Houari, 2018, 158). Ainsi, nous concluons que l'intrusion de la modernité a modifié la culture locale et les modes de vie des individus

III. LE MOI MOBILE : L'IDENTITE DANS SES DIFFERENTES INCARNATIONS

L'homme d'aujourd'hui se présente comme un être étreint par les bouleversements que connaît la société, tant au niveau économique et culturel qu'au niveau technique et scientifique.

En effet, la mise en scène du sujet dans le roman beur de l'extrême contemporain exige de l'écrivain qu'il prenne conscience de son vécu changeant et de son quotidien variable. Cette situation a donné naissance à une image typique de l'homme moderne. À ce propos, nous citons une affirmation tirée du texte **Les Temps hypermodernes**, qui qualifie l'individu évoluant dans les sociétés contemporaines de la manière suivante : « L'individu apparaît de plus en plus décloisonné et mobile, fluide et socialement indépendant. » (Lipovetsky et Charles, 2004, 57).

Dans cette perspective, nous examinerons, d'une part, dans quelle mesure la déstabilisation du moi reflète l'instabilité inhérente à la vie de l'être en général et de l'être beur en particulier. Cette réflexion nous amènera à questionner les frontières entre l'autobiographie et l'autofiction en tant que deux approches distinctes de la narration de soi. D'autre part, nous verrons comment le moi en perpétuelle métamorphose adopte différentes formes dans le roman beur de l'extrême contemporain, notamment dans l'œuvre *Vivants* de Mehdi Charef, pour exprimer des réalités différentes souvent ancrées dans le présent.

Dans l'œuvre intitulée *Vivants* de Mehdi Charef, une première observation qui s'impose est que l'auteur nous présente un être en mouvement ; un moi perturbé par les responsabilités de la vie quotidienne, comme en témoigne la citation suivante :

« Ma mère m'envoie au pain. Je n'ai pas aperçu de boulangerie sur le chemin qui nous a amenés des Pâquerettes jusqu'à la cité de transit, je vais à l'opposé, vers l'inconnu, Courbevoie, Puteaux, le haut de Nanterre. Je marche, je suis bien, je me sens curieux. Sur mon chemin, il n'y a que des pavillons avec jardin, certains cossus, d'autres plus discrets. » (Charef, 2020, 21)

Cette situation d'égarement s'ancre dans un présent mobile et montre la dureté de la vie du petit enfant. Néanmoins, dans *Vivants*, le narrateur se replonge dans son histoire passée pour mettre en lumière les traditions qui forgent la société à laquelle il appartient. Il évoque également son enfance

difficile, caractérisée par une profonde aversion envers le colonisateur. Ce sentiment persistant engendre chez lui un complexe d'angoisse et de crainte qui perdure :

« J'ai onze ans et les Français continuent à me faire peur [...] Je garde le sentiment d'être sous l'emprise du colon et de son armée. C'est une peur latente, permanente, née là-bas, qui s'est installée en moi et me secoue par des petits tremblements. »
(Charef, 2020, 33)

Ce mouvement constant entre le présent et le passé, exploré par le narrateur dans l'œuvre de Charef pour évoquer son enfance, rappelle la définition de Philippe Vilain dans son livre *Défense de Narcisse*, où il affirme que :

« Ce qui caractérise fondamentalement l'autobiographie, par opposition à l'autofiction, est qu'il s'agit d'un genre toujours écrit au passé. C'est un homme qui vers la fin de sa vie essaie d'en reprendre, d'en comprendre, d'en relier, d'en développer la totalité jusqu'au moment de l'écriture. [...] Tandis qu'un des aspects de l'autofiction est de se vivre au présent. » (Vilain, 2005, 183).

Philippe Vilain s'attarde donc à expliquer la distinction entre l'autobiographie et l'autofiction : deux formes de narration de soi. Il souligne que la première forme reflète le présent, tandis que la deuxième décrit le présent.

En lisant l'œuvre de Mehdi Charef, nous nous rendons compte que le récit ne se base pas sur les flashbacks pour raconter l'enfance du protagoniste. En d'autres termes, le passé, qui est généralement le point de départ d'un récit purement autobiographique, se trouve ici altéré par la description quotidienne de la vie d'un petit garçon menant une existence mobile et inconstante, confronté à des situations changeantes. Nous observons l'absence de bases spatiales solides, comme l'illustre la scène de déménagement.

« Notre déménagement s'effectue à l'aide d'une 404 bâchée. Les deux premiers voyages permettent d'acheminer nos meubles, c'est-à-dire nos lits, un placard et une table. Mon père nous devance avec le chauffeur. Ensuite, c'est notre tour : en arrivant sur le pont de la Garenne, qui surplombe un immense terrain vague, nous découvrons notre nouvelle cité, des baraques éparpillées et un camp entouré d'un haut grillage. Mon père nous attend à la porte de notre maison, le numéro 33 avec une porte rouge carmin. Ma mère nous bouscule pour entrer la première. Je la suis. » (Charef, 2020, 18)

Le récit autobiographique traditionnel, qui met l'accent sur le passé et est souvent présenté dans un « beau style » élaboré, généralement par des personnes « au soir de leur vie », comme l'indique Serge Doubrovsky sur la quatrième de couverture de son roman *Fils*³, est en effet altéré par la description au jour le jour de la vie tumultueuse d'un jeune garçon vivant une existence instable. Ce dernier est confronté à des situations constamment changeantes.

Dans cette perspective, dans *La République Nizon*, l'écrivain déclare que l'écriture autobiographique classique se fonde essentiellement sur une tendance rétrospective stricte qui envisage un « je » fixe. Cette

définition est remise en question par Nizon, car selon lui le « je » doit être considéré comme une entité fluide qui évolue continuellement. Il précise cela en montrant ce caractère fluide d'un moi qui se construit au fil du temps. À ce sujet, il signale :

« L'autobiographie est une reconstruction du passé, ce qui ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est que le moi est une chose très fluide, insaisissable. Il s'agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d'une manière ou d'une autre, comme personnage. Le « je » ne suit donc pas le point de départ, comme dans l'autobiographie, mais le point d'arrivée. » (Nizon, 2000, 128).

Voilà pourquoi nous affirmons que ce déménagement bouleverse profondément la situation sociale, déstabilise les émotions, attise le sentiment d'inappartenance et fragilise la stabilité d'un moi homogène, qui se retrouve confrontée à la débilite et à la précarité de la vie. Cette situation reflète la situation douloureuse des beurs en France.

Par ailleurs, nous remarquons que la fierté des parents, largement ébranlée par le mépris et la sous-estimation, ne peut être rétablie que par les sacrifices consentis par leurs propres enfants. Mais comment ces derniers peuvent-ils remédier aux blessures subies par leurs parents au sein de la société de l'exil ?

Pour répondre à cette question, nous constatons que, dans *Vivants* de Charef, ces jeunes militants de la deuxième génération se présentent comme les gardiens dévoués de l'honneur de leurs parents. À ce stade, nous notons que leur propre moi « se dédouble », exprimant la volonté de préserver la dignité de leurs ancêtres de la première génération, qui ont émigré en France. Cette génération est donc confrontée à la double tâche de réussir son parcours scolaire et professionnel tout en portant la lourde responsabilité de modifier l'image de ses prédécesseurs, souvent associés à l'ignorance et à l'analphabétisme :

« Lorsque mon père fait sa prière à la maison, à travers ce qu'il est, il nous transmet son grand père, son père et beaucoup de lui. La première de ses valeurs que je crois posséder, c'est celle du travail. C'est sa richesse. L'héritage qu'il nous laissera à nous, ses enfants. Nos parents ne nous amèneront jamais dans un musée ou une bibliothèque. Ils ne savent ni lire, ni écrire. La fierté de nos pères est de se prolonger à travers leurs enfants qui, eux, iront à l'école. » (Charef, 2020, 76-77).

Ainsi, nous nous rendons compte que cette lutte pour maintenir la fierté de parents fragilisés et profondément touchés, comme décrit par Mehdi Charef, repose en grande partie sur les épaules de leurs enfants. Ces jeunes incarnent un moi constamment en dualité, exprimant à la fois leur détermination à réussir leur carrière et leur désir de réfuter le raisonnement qui maintient leurs parents dans l'obscurité de l'analphabétisme.

En raison de son origine arabe et de son statut de fils d'ouvrier, la réalité quotidienne contraint le narrateur de Charef à se sentir peu aisé et fort inquiet dans une société française où les différences entre les individus sont accentuées. Par conséquent, **le narrateur déclare ne pas vouloir être comme son père : un ouvrier de seconde zone, exposé à toutes les injustices inhumaines et à toutes les tâches lourdes et insupportables. Le petit garçon veut, au contraire, choisir son métier et construire son avenir : un futur qui lui plaira loin du destin prédéfini de ses prédécesseurs. Ses ambitions de s'évader**

d'un quotidien aride et de faire face à toutes les entraves sociales expriment sa forte volonté d'atteindre ses vœux tracés à tout prix :

« Au collège, je ne voudrais pas retrouver des copains de la cité. Je n'ai pas peur d'être là où il n'y a pas personne de ma communauté, au contraire, j'ai envie d'évasion. J'ai l'impression que je pourrais peut-être entrevoir un autre avenir qu'ouvrier en usine. » (Charef, 2020, 33).

En réalité, le désir d'évasion est intimement lié à ce que nous pourrions décrire comme un moi « révolté ». Ce dernier aspire à effacer tout un passé marqué par la résignation et à mettre en lumière un présent incertain, dans le but d'envisager un futur plus prospère et équilibré. Ce type de moi tend à recréer une identité plus souple et à plonger dans les abysses d'une âme opprimée pour découvrir les merveilles de son essence inconnue.

À l'inverse de ses camarades qui se divertissent en jouant au ballon et profitent pleinement de leur enfance débordante d'énergie et de spontanéité, libérée des entraves susceptibles de perturber le cours normal d'une enfance ordinaire, le narrateur se voit contraint d'assumer un rôle qui va au-delà de son statut d'enfant. Cela se traduit par l'émergence d'un moi que nous pourrions qualifier de « forcé », obligé de prendre en charge des responsabilités qui ne relèvent pas du domaine scolaire ni de la vie typique d'un enfant. En effet, ce jeune enfant se retrouve dans l'obligation de faire les courses pour sa famille lorsque son père est absent et d'orienter sa mère dépourvue des compétences nécessaires pour se manifester en dehors du foyer. Ainsi, il est obligé de grandir prématurément, son moi étant poussé à l'extrême pour s'adapter à des situations de vie qui dépassent largement son âge : « Quand je sors de l'école à 16 h 30, je marche vite, je me presse pour rentrer chez moi. Après avoir jeté mon cartable sur mon lit, il me faudra aller faire les courses. Aujourd'hui, je vais chez le boucher arabe du bidonville de la Folie. » (Charef, 2020, 37)

De plus, à ce stade, nous constatons que l'idée de honte est fort présente dans le roman de Mehdi Charef. Elle exprime la réaction des personnages beurs face à une situation de vie précaire et inconfortable. Cette pensée obsédante est à l'origine des tourments du personnage principal. Elle le pousse à envisager de s'éloigner de son entourage afin d'éviter de se confronter à une réalité qui lui rappelle constamment qu'il vient d'une culture différente de celle du pays où il évolue. Le narrateur se pose fréquemment une question persistante : « Est-ce que je les fuis ? » L'idée de la fuite démontre la fragilité de sa condition et les malaises qui troublent la sérénité de son être qui apparaît déstabilisé suite aux aléas du destin :

« Lorsqu'un élève arabe chahute, monsieur Perez le gronde en patois arabe : ça fait rire les Français. Il a gardé du bled le réflexe de gifler à la moindre occasion. Il ne sait pas que ses baffes aveuglent comme des coups de schlague, et qu'elles humilient, aussi. » (Charef, 2020, 35)

Précisons que le narrateur semble, par moments, dévoré par une monotonie oppressante. C'est pourquoi il entreprend des promenades en direction du centre-ville de Nanterre. Ces sorties font naître en lui un profond sentiment de nostalgie qui le ramène à ses souvenirs de son village natal en Algérie,

tout en étant sur le sol français. Cette situation le pousse à comparer ces deux espaces diamétralement opposés. Il compare son village en Algérie à la ville de Nanterre en déclarant : « Je marche en direction du centre-ville de Nanterre. Quand on vient d'un petit village d'Algérie, autour de soi, tout paraît grand. » (Charef, 2020, 52) Cette intense nostalgie transcende les frontières spatiales et engendre un moi « aspatial », oscillant entre deux espaces différents, la France et l'Algérie. Cette situation renforce encore davantage l'idée d'une crise spatiale qui touche les maghrébins ayant émigré en France depuis la première génération jusqu'aux générations qui ont suivi. En un mot, la mise en récit des grands épisodes de vie chez Charef est tributaire d'une stratégie narrative qui repose sur un éclatement du « moi ». Celui-ci revêt des formes différentes, témoignant d'un processus de transformation perpétuelle, évoluant constamment en réponse à la réalité en constante mutation.

IV. LE MOI FICTIONNEL ET SA RECREATION ROMANESQUE : *C'EST MOI ET CE N'EST PAS MOI*

Il est vrai que la deuxième moitié du XX^e siècle a connu des transformations remarquables dans le domaine de la technologie et des idées scientifiques. Cette floraison de l'esprit humain a donné naissance à de nouvelles théories qui commencent à jaillir dans le champ des sciences humaines, où nous remarquons que beaucoup de concepts ont fleuri, notamment en sociologie, en anthropologie et plus précisément en psychanalyse. Ce champ a façonné l'image de l'homme de l'après-guerre qui avait jusqu'alors mis en avant sa rationalité en tant que clé interprétative du mystère du monde qui l'entoure

Dans son ouvrage intitulé *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune définit le récit autobiographique comme un « récit rétrospectif » (Lejeune, 1975, 14). Cette rétrospection ou ce flashback devient un moyen de revisiter un passé complet, tout en permettant à l'écrivain de mettre en lumière une période spécifique de sa vie. Cette dernière est réexaminée à un moment donné afin d'en tirer des conclusions ou d'en commenter les événements.

Si nous consultons le dictionnaire Larousse, nous signalons que l'autofiction est définie comme une variante de l'« autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction »⁴. Ainsi, le genre autofictionnel s'efforce de parler de soi tout en incorporant des éléments de fiction. Philippe Gaspirini⁵, lorsqu'il énumère les critères de l'autofiction, met particulièrement l'accent sur la prééminence d'un récit de soi qui se déploie sous une forme romanesque, ayant pour fondement l'imagination.

D'ailleurs, à l'ère postmoderne nous assistons à une évolution des conceptions traitant des récits de vie. Ces dernières dépassent les visions qui lient le moi à une enfance et à un passé comme c'est le cas de l'autobiographie classique. En effet, la volonté de donner à la vie de la personne un nouveau souffle remarquable qui met en échec toute forme de référence et toute appartenance à une source fixe, reste une nouvelle vision incarnant l'image d'un nouveau moi qui se dessine et qui veut effacer la représentation du personnage traditionnel qui ne fait que ressasser son passé et ses souvenirs surannés dans une logique monotone.

Pour illustrer cette nouvelle façon de raconter sa vie et de revisiter son enfance, nous pouvons citer cette affirmation tirée de l'ouvrage *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky : « Dans mes romans, mon enfance

n'est pas présente. Elle est présentable. En l'écrivant, je la déguste avec plaisir. Mais comment l'ai-je vécue ? Cela m'échappe. Complètement. À tout jamais. D'emblée, mon autobiographie doit dire adieu à mon enfance : Tartempion est un adulte désemparé, face à un enfant introuvable. » (Doubrovsky, 2003, 40)

Cette déclaration exprime à merveille comment les codes génétiques de l'écriture autobiographique classiques sont dépassés. Doubrovsky insiste sur le fait que l'auteur peut narrer son enfance de manière réfléchie et captivante, mais il peut aussi délibérément façonner ses souvenirs et son enfance.

Dans son œuvre intitulé *Bilqiss*, Saphia Azzeddine évoque la vie d'un personnage féminin nommé Bilqiss. Cette dernière qui symbolise l'espoir des femmes du monde entier, se lance dans une lutte collective et acharnée contre les injustices perpétrées par une gent masculine jugée corrompue et perversie.

L'écrivaine franco-marocaine a créé un « personnage fictionnel » qui représente les principes fondamentaux de l'idéologie féministe⁶. Cette figure met constamment en lumière l'importance du rôle que la femme doit jouer dans la société actuelle. L'auteure recourt ainsi à la fiction pour créer un moi rebelle et désobéissant, semblant se détacher de l'image qui lui était autrefois attribuée, celle qui le confinait dans les ténèbres de la soumission et de l'obéissance du passé.

À titre d'exemple, ce personnage féminin inventé par Saphia Azzeddine se trouve confronté à de nombreux défis qu'elle doit surmonter. Il est important de noter que cette figure de la lutte féminine évolue dans un environnement instable où les femmes sont conditionnées à la réserve et à la résignation pour s'adapter à la domination masculine, qui est perçue comme la seule et suprême autorité. Dès leur plus jeune âge, les femmes décrites par Azzeddine sont privées de leur essence, de leur intelligence et de leur force intérieure, et elles sont contraintes de suivre le chemin du silence et de la « discrétion »⁷. Cependant, cette manipulation des hommes visant à affaiblir les femmes et à les maintenir dans un état de subordination suscite une virulente réaction féminine, exprimée à travers la pensée de Bilqiss, qui semble avoir une conscience résolue à marquer sa présence en tant qu'entité autonome, capable de mener un combat implacable pour vaincre son éternel oppresseur lié souvent au vice, et qu'elle qualifie d'ailleurs de « Cow-boy »⁸ :

« J'allais au contraire tout faire pour mourir. Seniz ne pouvait le comprendre et je me gardai bien de lui dire pourquoi. Elle avait été programmée pour être celle qu'elle était et, tout ce qui comptait, c'était d'avoir un train de vie confortable, de beaux enfants et une bonne réputation. De mon enfance chaotique, je ne me souvenais que d'une envie : être quelqu'un. Je croyais démesurément en moi. Jamais cette voix intérieure ne s'était atténuée. Cette voix que j'entendais éveillée et voyais endormie. Une lueur qui éclairait la noirceur de mon âme, quand, violée par un cow-boy ou battue par mon mari, je me réinventais aussitôt. » (Azzeddine, 2015, 185)

Saphia Azzeddine tente ainsi de remettre en question le passé des femmes, qui semble être marqué par la soumission. Son héroïne s'inscrit dans une démarche révolutionnaire qui manifeste son opposition à un passé caractérisé par l'obéissance des femmes aux désirs des hommes. De plus, elle dénonce les

abus de l'homme, son pouvoir autoritaire et sauvage, qui le transforment en une sorte d'ogre⁹ barbare, absorbant la douceur féminine pour affirmer sa rigidité et sa fermeté. Ce personnage féminin apparaît comme une figure altruiste, car elle ne cherche pas seulement à garantir sa propre liberté et à se distancier de la pensée superficielle des hommes, mais elle aspire à dépasser les limites individuelles pour embrasser une cause féminine collective et universelle :

« Chaque femme traîne une foule de qualificatifs malheureux derrière elle, indistinctement débauchée, toxique ou manipulatrice. J'incarnais toutes ces femmes à la fois. J'allais payer pour toutes ces femmes à la fois. Seule dans ma cellule, je m'interdisais de pleurer. Je me forçais à ne rien laisser transparaître de ma terreur car, par moments, j'avoue qu'elle piétinait ma sérénité. » (Azzeddine, 2015, pp. 14-15)

Ce personnage fictif que nous rencontrons dans l'œuvre d'Azzeddine exprime principalement une voix qui se manifeste comme un porte-parole de toutes les femmes ayant enduré un passé marqué par le silence et la souffrance, celles qui ont longtemps vécu dans l'obscurité sans pouvoir s'exprimer. Elle s'efforce de laisser derrière elle les traumatismes du passé pour aspirer à une vie meilleure dans le présent

Si Doubrovsky déclare que son « autobiographie doit dire adieu à son enfance », dans cette même optique Raymond Federman évoque la nécessité de mettre à l'écart cette vie antérieure qui nous situe dans le passé et ce, afin d'ouvrir une nouvelle page pleine d'espérance et d'espoir retraçant un nouveau sort à l'être. Ainsi, l'écrivain franco-américain voit la fiction comme étant un lieu où l'auteur peut s'imaginer un scénario original à sa vie au-delà de l'impact des souvenirs d'enfance :

« Fais gaffe, Federman. Si tu continues comme ça, tu vas chavirer dans le naturalisme misérabiliste à la Zola. Je m'en fous. Faut bien que je dise la vérité, même si la vérité fait mal. D'accord, les lecteurs diront : C'est pas du roman que tu fais là, Federman, c'est de l'autobiographie, ou, pire encore, de l'autofiction. Eh bien moi je leur dirai, vous vous gourez, c'est de la fiction pure que je vous raconte, parce que toute mon enfance, je l'ai complètement oubliée. Elle a été bloquée en moi. Donc tout ce que je vous dis, c'est inventé, c'est de la reconstruction. Et puisque tout ce qui s'écrit est fictif, comme l'a dit Mallarmé, ce que je suis en train d'écrire, c'est de la fiction. » (Federman, 2008, 23)

Saphia Azzeddine s'inscrit, elle aussi, dans la même perspective que Doubrovsky et Federman. Elle remet en question non pas seulement la vie difficile de son héroïne, mais aussi elle exprime son hostilité vis-à-vis d'un passé qui évoque la soumission des femmes aux caprices de l'homme. De plus, l'auteure dénonce les abus de l'homme et son pouvoir autoritaire et sauvage qui font de lui un ogre⁹ barbare engloutissant la douceur féminine afin de matérialiser sa rigidité ferme et stricte. Ainsi, Bilqiss apparaît comme une femme altruiste, car son objectif ne se limite pas à affirmer sa propre liberté ou à se dissocier du raisonnement borné des hommes. Elle aspire à dépasser les frontières de l'individualité pour embrasser une cause universelle et collective. Cette ambition profonde s'impose comme une épreuve révélatrice, suggérant que derrière ce personnage se dissimulent d'autres voix, notamment celle de l'auteure elle-même, qui semble être le moteur principal de cette pensée révoltée :

« Chaque femme traîne une foule de qualificatifs malheureux derrière elle, indistinctement débauchée, toxique ou manipulatrice. J'incarnais toutes ces femmes à la fois. J'allais payer pour toutes ces femmes à la fois. Seule dans ma cellule, je m'interdisais de pleurer. Je me forçais à ne rien laisser transparaître de ma terreur car, par moments, j'avoue qu'elle piétinait ma sérénité. ». (Azzeddine, 2015, 13-14)

Ce faisant, Bilqiss se veut un porte-parole de toutes les femmes ayant subi un destin sombre et silencieux. Elle incarne également une voix implicite de l'auteure, qui cherche à imaginer une nouvelle destinée pour les femmes, en particulier pour les femmes musulmanes. Celles-ci ont longtemps souffert à cause de leur posture effacée et de leur parole réduite à l'impuissance.

Dans cette optique, nous remarquons dans le roman *La discrétion* de Faïza Guène que l'auteure décrit comment les règles strictes d'une telle société, à laquelle appartiennent les jeunes filles de Msirda en Algérie, négligent le développement naturel des filles. En d'autres termes, le concept d'« enfance » semble être inexistant dans ces sociétés où la superstition irrationnelle et la tradition immuable exercent une influence profonde sur la mentalité des individus. La narratrice exprime cette réalité en affirmant :

« La jeune fille aux joues roses et pleines a encore l'âge de jouer. Il reste à Rahma quelque chose de l'enfance lorsqu'elle plonge ses pieds blancs et nus dans la rivière. Elle sautille en riant, après avoir vérifié que les autres femmes ne la regardent pas. Elle ne voudrait pas qu'on remarque qu'elle se plaît à marcher entre les cailloux, à observer l'eau claire passer entre ses orteils. Rahma peut sentir la fraîcheur monter jusqu'au sommet de sa tête. C'est une sensation délicieuse. Mais l'enfance est finie. On a fait d'elle une femme, brusquement. C'est probablement vrai pour toutes les femmes du monde. Devenir femme, c'est soudain, c'est d'un instant à l'autre. Les femmes de Msirda ne sont pas épargnées. » (Guène, 2020, p. 20)

En fait, nous pouvons comprendre que l'enfance perd tout son sens dès que la jeune fille est précocement préparée à devenir une femme. Elle est également conditionnée à adopter la passivité et l'inaction. Cette situation nous rappelle la pièce de théâtre intitulée *L'école des femmes* de Molière, où le dramaturge explique les raisons de la formation passive des femmes en mettant en scène un personnage du nom d'Arnolphe, hanté par une appréhension et une obsession concernant le cocuage :

*« Mon Dieu, notre ami, ne vous tourmentez point ;
 Bien huppé qui pourra m'attraper sur ce point ;
 Je sais les tours rusés, et les subtiles trames,
 Dont pour nous en planter savent user les femmes,
 Et comme on est dupé par leurs dextérités ;
 Contre cet accident j'ai pris mes sûretés,
 Et celle que j'épouse, a toute l'innocence
 Qui peut sauver mon front de maligne influence ¹⁰*

Si Faïza Guène dépeint une enfance sans vivacité et sans activité, préparant les jeunes filles de Msirda à devenir des êtres dociles qui acceptent leur destin, Saphia Azzeddine, quant à elle, met en lumière un

groupe de femmes¹¹ très différent, apparemment plus rebelles et ayant peut-être connu une enfance différente de celle des personnages de Guène.

Ainsi, Bilqiss semble être un personnage animé par une envie d'« être quelqu'un d'autre », plus rebelle et récalcitrant, plutôt que d'accepter la situation à laquelle elle est associée. Il faut noter que sa forte volonté l'anime dans le but d'effacer sa condition de subordonnée et d'éliminer son rôle de mineure agressée. Changer son sort de femme soumise et discrète, qui ne doit plus obéir aux directives et aux folies de la société ni aux fantasmes masculins, serait l'une des priorités de l'invention d'un moi rebelle et offensif.

Le personnage éponyme aspire donc à déchirer toutes les volontés qui obscurcissent la destinée préétablie à laquelle les jeunes filles sont conditionnées dès leur plus jeune âge. Son entreprise consiste à s'engager dans un duel contre le mal, voire contre l'« homme », qu'elle considère comme son éternel « ennemi ». Elle ne tient pas compte des dangers de sa décision irrévocable dans une société où la suprématie masculine est souvent mise en avant par rapport à la position des femmes. À ce sujet, Bilqiss exprime sa conviction en déclarant :

« Je suis bien d'accord avec vous, votre honneur, il faut tuer le mal à la source. Donc, si à mon tour j'accumule tous les interdits qu'une femme traîne avec elle [...], il faut tuer le mal à la source ! La source doit même être massacrée. Guillotinée. Décimée. Brisée. Broyée. Hachée. Tranchée. Exterminée. » (Azzeddine, 2015, 43).

Ce moi féminin, profondément blessé et enchaîné par les impératifs d'un destin contraignant qui le restreint et l'entrave dans des limites visant à limiter son développement, trouve dans la fiction une opportunité de façonner une version plus libre et indépendante de d'elle-même. Cette nouvelle incarnation est prête à briser les chaînes d'une éducation uniforme visant à produire un être passif et silencieux. Le personnage de Bilqiss symbolise cette figure puissante, mature et sage, ayant pour défi de reconstruire son essence dévastée par une multitude d'obsessions cauchemardesques. Cette héroïne courageuse a enduré pendant longtemps en raison du fanatisme et du racisme qui sont devenus des normes strictes dans sa société, appliquées sans détour.

Cette renaissance de l'être féminin a donné une nouvelle forme aux manifestations de la femme, souvent réduite à la fonction de mère au foyer prenant soin de sa progéniture, ou à celle d'une femme gouvernée, fortement attachée aux ordres masculins, au point qu'elle n'ose pas contrarier son mari. Philippe Vilain déclare, pour évoquer une éventuelle récréation romanesque de soi, ce qui suit :

« L'autofiction a eu le mérite de créer au moins deux écoles du « moi » : l'une privilégiant la fidélité d'un rapport historique à soi, l'autre revendiquant la récréation romanesque de soi (et, avec celle-ci, la sincérité d'un rapport à soi fondé sur l'impossibilité de se décrire). La première ne présente pas plus de crédit que la seconde, ni la seconde plus que la première, mais ces deux écoles évoquent deux manières radicalement opposées de concevoir la vérité du « moi », deux tendances inconciliables de l'autofiction qui confinent toujours à une saisissante irréductibilité des points de vue. » (Vilain, 2009, 73)

À vrai dire, Saphia Azzeddine aborde le destin tragique d'une femme. L'auteure se met dans la peau de son héroïne, comme elle l'a exprimé lors d'une émission télévisée¹². Dans cette optique, elle veut décrire l'oppression subie par les femmes. Le personnage principal refuse de se soumettre et n'a pas peur des

conséquences de ses actes désobéissants. Dans le roman *Bilqiss*, le personnage éponyme est contre l'idée de faire appel à un avocat pour la défendre devant le juge, après avoir fait l'appel à la prière à la place d'un muezzin. Cela témoigne de la grande bravoure de Bilqiss, qui souhaite nier l'existence de l'autre partie adverse et prouver qu'il est possible de s'en passer

« *Lorsqu'il me demanda si je voulais un avocat, telle fut ma réponse:*

Non, monsieur le juge, je vous remercie mais je me passerai de la défense de quiconque. Je n'ai rien fait de mal, je n'ai donc pas à me défendre, seulement à vous répondre, et encore parce que j'y suis forcée. Je n'ai jamais eu besoin que l'on s'exprime à ma place. Il existe, dans ma religion, un principe d'égalité absolue face à Allah. Il n'y a qu'à Lui que je doive rendre des comptes et il n'y a que Lui qui soit apte à me juger. Vous pouvez continuer à prétendre Le représenter, mais cette imposture ne me concerne pas. Je ne suis pas dupe de votre dévotion. » (Azzeddine, 2015, 32-33)

Par conséquent, le roman nous révèle une verve féminine prometteuse qui prétend enterrer la faiblesse de la femme. La conscience mûre et la nécessité de produire une forte image de la femme ont donné naissance à un moi authentique qui se positionne loin des éducations passives et monoréférentielles. En d'autres mots, les médiocrités d'autrefois sont devenues des cauchemars vaincus, et la reconstruction d'une identité féminine solide est devenue un impératif pour réaliser une vie meilleure et plus prospère. Le personnage de Bilqiss, lors de son dialogue avec le juge, incarne une femme dotée d'un charisme puissant. Elle ne montre aucune peur, même face au destin tragique qui l'attend. Par cette attitude, elle aspire à devenir un modèle de femme résolue qui ne fait pas marche arrière une fois sa décision prise. Ainsi, Bilqiss comprend parfaitement que sa décision lui coûtera cher, mais elle ne s'en détourne pas. Ce personnage féminin se présente avec une confiance en elle symbolisée par l'utilisation incessante de la forme négative comme l'illustre cette citation:

« *Vous saviez ce qui vous attendait ?*

– Je ne m'en préoccupais pas. Je l'ai fait juste comme ça. Ça vous dépasse, n'est-ce pas, monsieur le juge ? En faisant régner la terreur dans nos vies, vous et vos complices nous avez rendus fous à lier. Vous ne pouvez pas à présent nous reprocher de commettre des actes qui défient l'entendement. À vrai dire, c'est un peu vous qui m'avez conduite en haut de ce minaret. Vous êtes mon impulsion. Bonne nuit, monsieur le juge. » (Azzeddine, 2015, 14)

En vérité, la création d'une nouvelle identité passe principalement par le rejet de l'acceptation des échecs du passé et des perspectives étroites qui nous maintiennent dans un schéma restreint. En citant *Les mots* de Sartre, Serge Doubrovsky souligne dans son texte intitulé *Le livre brisé* que la fiction offre la possibilité de générer une version actualisée de soi-même tout en rompant avec les images du passé:

« *Les mots sont un récit d'enfance. Le malheur, un récit d'enfance est impossible. Il est toujours fait par un adulte. Ça l'adultère. Du tout au tout. Du simple fait que l'adulte écrit ce que l'enfant vit. [...] Il vole à Poulou sa parole, il lui reconstruit son*

être. Mais, du coup, ce n'est pas l'image de Poulou qu'on nous renvoie : c'est celle de Sartre. [...] En train d'écrire. Un récit d'enfance ne montre que le récitant. L'enfant, il s'est perdu en cours de route, il est mort [...] » (Dobrovsky, 2003, 153-154)

La fiction offre donc à l'auteure la possibilité de créer un personnage fictif, passant de la passivité à l'activité, dans le but de faire émerger d'un lieu profond de son être un « moi » qui souscrit aux valeurs de l'égalité et de l'équité entre les genres, rejetant toutes les interdictions d'une communauté masculine présentée comme un ensemble de personnes ayant une seule pathologie et un seul complexe : celui de la « Femme ».

V. LE MOI INCONSCIENT : DE LA DELIVRANCE DE LA DICTATURE DE LA CONSCIENCE A LA DECOUVERTE D'ESPACES DE LIBERATION

A l'ère postmoderne l'autobiographie a cédé sa place à un autre genre d'écriture de soi à savoir l'autofiction qui se veut l'une des modalités scripturales d'une période turbulente et fuyante. Ce terme est défini par Dobrovsky sur la quatrième de couverture de son roman *Fils*. L'apparition de ce néologisme est due à la découverte de l'inconscient qui se définit comme étant une force latente prétendant orienter les actes de l'homme et diriger les mécanismes de son esprit.

Grâce à l'émergence de la psychanalyse¹³, l'homme accède à d'autres champs qui étaient restés longtemps inexplorés. Autrement dit, l'être humain doit prendre conscience qu'il n'est plus le seul maître de son royaume par le biais de sa raison, ni le seul acteur de ses actes. Ses comportements et ses paroles sont souvent influencés par une force cachée que Freud identifie sous le nom de l'inconscient, en opposition à l'esprit conscient, logique et cohérent. Freud fait référence à l'inconscient en le désignant comme le « ça »:

« C'est la partie la plus obscure, la plus impénétrable de notre personnalité. [Lieu de] Chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. Il s'emplit d'énergie, à partir des pulsions, mais sans témoigner d'aucune organisation, d'aucune volonté générale ; il tend seulement à satisfaire les besoins pulsionnels, en se conformant au principe de plaisir. Le ça ne connaît et ne supporte pas la contradiction. On y trouve aucun signe d'écoulement du temps. »¹⁴

Il faudrait noter que l'essor de la psychanalyse constitue une étape significative dans la libération de l'individu de l'emprise de la conscience. L'être humain s'engage désormais dans une quête de « vérités » qui ne se situent plus exclusivement dans la réalité tangible. Dans cette perspective, les effets de l'inconscient, en tant que force imperceptible, se révèlent de manière continue chez plusieurs personnages beurs.

Dans un premier lieu, dans le roman intitulé *Vivants* de Mehdi Charef, nous pouvons observer que les désirs impulsifs des ouvriers maghrébins évoluant en France prennent le dessus et submergent la honte, la culpabilité et les tabous associés aux normes de leur communauté. Cette dernière est principalement reconnue pour ses valeurs conservatrices qui réprouvent les comportements libidineux en dehors du mariage. Cependant, la quête du plaisir charnel devient, pour ces misérables ouvriers, une échappatoire à cette routine monotone de leur quotidien surchargé et une opportunité d'explorer les

plaisirs de la chair. Le narrateur nous révèle un autre aspect ; une autre facette qui met en scène la puissance des pulsions en tant que force inconsciente enfouie, offrant une voie libératrice vers la jouissance momentanée, loin de la conscience uniforme :

« Ce n'est pas la première fois que je vois ce manège. C'est une blonde, ou une fausse blonde, avec les cheveux courts coupés en pointe dans le cou. Elle semble à l'aise à l'arrière de son mac. Elle n'est pas maquillée, à quoi bon ? Ses clients sont des ouvriers. » (Charef, 2020, 127)

Dans un second lieu, si chez Freud et le médecin Georg Groddeck, le système de l'inconscient est essentiellement guidé par le principe du plaisir charnel, nous pouvons affirmer de notre côté que le seul « plaisir » qui motive le narrateur dans le roman de Mehdi Charef n'est pas d'ordre libidinal, mais plutôt d'ordre éthique et moral. Par conséquent, son objectif principal est d'honorer les sacrifices de ses parents et de préserver leur dignité, notamment parce qu'ils ont été privés de l'accès à l'éducation et à l'instruction intellectuelle. Cette démarche vise à effacer tout complexe qui associe ses parents à des personnes ignorantes. Cette situation les a réduits à de simples exécutants subissant l'humiliation imposée par leurs employeurs, caractérisée par des heures de travail interminables, la dureté des tâches qui leur incombent, et un manque d'assurance, entre autres :

« Toute la journée, assis sur un tabouret face à une machine, il serre dans un étau des rectangles plats de plastique dur. Il appuie sur un bouton, la presse tombe sur le plastique et le moule : cela deviendra un volant. Il en manie, des volants, lui qui n'a pas le permis de conduire... Son entreprise lui fournit du savon en pâte pour se laver les mains et, tous les quinze jours, une cotte propre est à sa disposition.

– Bientôt, on nous fournira des godasses de travail, dit-il à mon père en crânant un peu. Nous, on a un syndicat, et toi ?

– Il n'y a pas de délégué syndical qui visite les chantiers de terrassement, répond mon père. On est trop éparpillés et trop peu d'ouvriers dans une même équipe.

– On pense tous la même chose, dit Boufelja. À travail kif-kif, salaire kif-kif ! » (Charef, 2020, 88)

Le principal facteur qui enflamme le protagoniste dans ce roman de Charef, comme nous l'avons déjà souligné, semble être le désir de vengeance. Alors, une question se révèle naturellement : comment peut-il réellement se venger de ceux qui ont tant exploité ses parents méprisés ? Pour répondre à cette question, il convient de mentionner que la vengeance, dans ce contexte, équivaut à transformer l'image défavorable de ses parents, et cela passe avant tout par l'éducation, le seul moyen qui pourrait permettre la naissance d'un esprit éduqué et éclairé. La confirmation suivante en dit long : « Ils ne savent ni lire, ni écrire. La fierté de nos pères est de se prolonger à travers leurs enfants qui, eux, iront à l'école. Il faut que je donne une existence à mon père si je veux être fier de son nom, de le porter. J'ai le temps, je n'ai que onze ans. » (Charef, 2020, 77).

Chez Leïla Houari, nous pouvons noter que la vie personnelle est racontée en fragment. C'est un moi morcelé qui se situe entre des espaces différents et des horizons linguistiques distincts. Cette fragmentation identitaire accentue la complexité de la compréhension de la nature profonde de l'individu mis en question. En effet, l'« autobiographie postmoderne » propose une approche nouvelle de la représentation de l'être, radicalement différente de la conception traditionnelle que nous avons des récits de vie. Concernant ce dernier point, Raymond Federman affirme que l'autobiographie classique est devenue : « banale, ennuyeuse, dérisoire, dépourvue d'intérêt » (Federman, 2006, 138). Il s'avère donc nécessaire de rechercher d'autres approches pour raconter la vie d'un individu en explorant de nouvelles thématiques et en soulevant de nouvelles questions. Dans le cas de Leïla Houari, cette démarche novatrice semble se manifester à travers l'intrusion de l'inconscience, laquelle semble étroitement liée aux thèmes abordés, tels que la langue maternelle / la langue adoptive, l'identité, la culture, les traditions, et bien d'autres encore.

Dans le récit intitulé « Écran » figurant dans *Ni langue ni pays* de Houari, la narratrice semble tiraillée entre deux langues : le français qu'il décrit comme adoptive et l'arabe, qu'elle considère comme sa langue maternelle, mais dont elle redoute la disparition. Cette opposition entre ces deux langues est fortement explorée dans ce récit, entraînant un échec et perturbant le cours naturel et spontané de la vie du personnage de Fatima.

Autrement dit, le fait de maîtriser une seule langue, celle de l'école (français), comme elle le dit : « j'aime écrire dans la langue d'ici. Je l'ai adoptée » (Houari, 2018, 23), ne signifie en aucune manière que les profondes images de l'autre langue jaillissent inconsciemment : « je n'écris qu'une seule langue l'autre ressurgit du plus profond du moi sans crier gare » (Houari, 2018, 24). Dans cette situation, nous soulignons que l'inconscient agit comme une force imperceptible, indiquant à la narratrice qu'elle est profondément attachée à une autre langue, une autre culture et une autre identité de référence, toutes enracinées dans son pays d'origine.

Notons que la langue maternelle offre au « je » des représentations authentiques, lui rappelant sa condition et ses racines qu'il ne doit pas négliger, même lorsqu'il acquiert un autre parler. Cette situation souligne la condition de l'écrivain bilingue qui se trouve entre deux expressions linguistiques distinctes. À ce sujet, Abdelkébir Khatibi déclare dans *Amour Bilingue* :

« Amour imprenable. A chaque instant, la langue étrangère peut-pouvoir sans limites retirer en elle, au-delà de toute traduction. Je suis, se disait-il, un milieu entre deux langues : plus je vais au milieu, plus je m'en éloigne » Etranger, il faut que je m'attache à tout ce qui l'est sur cette terre, et sous elle. La langue n'appartient à personne, elle n'appartient à personne et sur personne je ne sais rien. N'avais-je pas grandi, dans ma langue maternelle, comme un enfant adoptif ? D'adoption en adoption, je croyais naître de la langue même. La bi-langue ? Ma chance, mon gouffre individuel, et ma belle énergie d'amnésie.» (Khatibi, 1983, 10-11)

De plus, nous indiquons dans « Nager » que l'inconscient de la narratrice condamne les interdits et les tabous imposés par les coutumes ancestrales. Si les ancêtres étaient une proie délectable pour les prédateurs marins tels que les requins, la narratrice est déterminée à ce que les générations futures, en particulier le genre féminin, n'aient pas à subir un sort similaire. C'est pourquoi, selon elle, l'obligation

de faire face à cette fatalité demeure une idée indispensable et un désir refoulé qui ne cesse de se révéler. Précisons que l'apprentissage de la nage est considéré le personnage de Fatima comme une pratique nécessaire afin de combattre cette vérité mortelle dans laquelle les générations antérieures sont embourbées. En utilisant une tournure d'obligation, elle déclare la parole suivante : « Il faut se jeter à l'eau. Avec notre professeur de gymnastique, M. Gyps, pas de moyen de faire autrement » (Houari, 2018, 37). De ce fait, nous mentionnons que les désirs féminins longtemps enfouies commencent à se révéler, exprimant la volonté de briser le joug des conventions et des traditions, et d'envisager une nouvelle génération capable de déjouer les aléas liés à la mer.

De surcroît, dans « Supplique imaginaire », nous remarquons que Fatima reproche à sa mère d'avoir vécu dans le silence tout au long de sa vie. Selon cette fille, cette attitude est difficile à comprendre étant donné que la mère a enduré de nombreuses épreuves qu'elle a dissimulées pour se conformer au rôle d'une femme docile et obéissante, soumise aux normes traditionnelles de sa communauté. Ce comportement mesuré est perçu par la narratrice comme un défaut, symbolisant la conformité forcée aux règles d'une société injuste qui exerce un contrôle strict sur les actes et les conduites des femmes fragilisées, issue d'une société conservatrice. À ce titre, elle s'exprime en soulignant : « Toujours tu te tais... Tu t'es longtemps tue » (Houari, 2018, 131). De là, nous mentionnons que l'inconscient de Khadija, la mère de la narratrice, a enfoui de nombreux tourments, malaises et douleurs qui ont marqué sa vie de femme, sans jamais en parler : « Je n'ai jamais voulu faire de mal. A personne. Même aux monstres qui peuvent être les hommes » (Houari, 2018, 130).

En s'adressant à sa mère, Fatima remet en question son passé marqué par le silence et la docilité. Contrairement à ce statut d'obéissante, la narratrice prend la défense de sa mère et plaide en faveur d'une rupture avec un « surmoi »¹⁵ rigoureux, jouant le rôle de juge suprême de son psychisme, empêchant son inconscient de refouler les résidus muets d'un destin tragique. Les conseils de la fille à sa mère, qui visent à affirmer le droit universel à l'expression, peuvent être le moyen permettant à son inconscient de manifester sa révolte contre l'injustice et la rigidité de la conscience et de l'harmonie : « Il n'y a aucune honte à exprimer ce que l'on ressent mère. » (Houari, 2018, 131)

L'écriture autofictionnelle permet aux écrivains d'enfreindre les normes d'un récit de vie traditionnel, tout en offrant à l'imaginaire productif une part de liberté et ce, afin de recréer des réalités multiples et hétérogènes, où l'être humain pourrait accéder à d'autres « vérités » loin du cercle fermé de l'autorité vécue quotidiennement.

VI. CONCLUSION

L'écriture de soi a connu une évolution importante au cours des époques. Ses paramètres génériques ont été largement renouvelés, devenant l'une des questions essentielles dans la littérature contemporaine. Cela a poussé de nombreux auteurs à repenser leurs pratiques scripturales en matière de production de ce type de texte. Leur objectif était de renouveler et d'insuffler une nouvelle dose d'énergie au récit autobiographique, afin de préserver sa vitalité et de captiver l'attention du lecteur.

Si le récit autofictionnel traditionnel reste fidèle aux théories classiques de l'écriture de soi, telles que les envisage Philippe Lejeune dans ses ouvrages fondateurs sur l'autobiographie, il se distingue toutefois en dessinant un écart avec la linéarité des pactes autobiographiques classiques. Il opte souvent pour un

paramètre fictionnel, qui permet de multiplier les scènes et les intrigues composant le récit. Dans le présent article, nous avons souligné que, dans l'autofiction, la vie décrite diffère largement de ce que nous trouvons dans une autobiographie classique. Elle se révèle souvent de manière fragmentaire, avec une identité en perpétuel mouvement et constamment remise en question. Le personnage de l'autofiction se construit et s'interroge sur sa place dans son environnement, trouvant, dans la fiction, un espace de libération des idées et des pensées du passé qui l'ont profondément influencé. La fiction lui offre également la possibilité de se réinventer, l'aidant à développer son autonomie et à exprimer librement ses pensées.

Cette approche de présenter le texte autobiographique a poussé le lecteur à repenser sa manière de lire ce genre littéraire. Celui-ci s'est transformé en un véritable laboratoire où toutes les hypothèses et postulats sont envisageables, et où toutes les interrogations restent ouvertes à l'analyse critique. Le changement des paramètres d'écriture de soi, à l'ère postmoderne, est ainsi une occasion de repenser la configuration des récits de vie. D'ailleurs, il faut signaler que si la société évolue et que sa structure se métamorphose, l'homme aussi évolue et cherche à transposer les expériences qu'il vit à travers la page blanche. Cette page est le témoin éternel de la création artistique authentique qui, dans le cas de l'autobiographie récente, met l'accent sur une vie influencée par l'accélération des inventions technologiques et la naissance de l'esprit pragmatique et réaliste. L'écrivain n'hésite pas à suivre cette évolution afin d'explorer de nouvelles pistes de lecture qui l'aident à donner une nouvelle image à la narration de soi. Le récit à la première personne accueille en effet ses tentatives d'innovation et se présente dorénavant comme un texte ouvert à plusieurs perspectives.

NOTES

- [1] De Zeida à Fatima, le protagoniste central des œuvres de Houari est un personnage fictif, dont l'histoire, narrée à la première personne du singulier, trouve un reflet notable dans la vie de l'auteure.
- [2] Voir la table des matières du livre *Ni langue ni pays* de Houari.
- [3] Serge Doubrovsky. *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- [4] La définition en question est disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/autofiction/24331>
- [5] Voir l'article de Stéphanie Michineau, « Autofiction : entre transgression et innovation », in *Écritures Evolutives*, Presses universitaires de Toulouse Le Mirail, 2010, pp. 17-23, disponible sur : <http://www.autofiction>
- [6] Le personnage de l'œuvre *Bilqiss* incarne les idées de l'écrivaine qui a lutté ardemment pour la cause féminine à travers sa production littéraire.
- [7] Ce terme rappelle le titre du roman de Faïza Guène intitulé *La discrétion*, dans lequel la « discrétion » est devenue l'une des tares majeures qui affecte la vie des immigrés d'origine maghrébine évoluant en France.
- [8] Le mot « Cow-boy » est couramment employé pour décrire un homme travaillant dans l'ouest américain, souvent associé à l'élevage de bétail. Cependant, dans d'autres contextes, ce terme est utilisé de manière métaphorique pour représenter un homme symbolique, peut-être un oppresseur ou un agresseur, lié à des actes de violence et de profanation.
- [9] Leïla Slimani. *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014.
- [10] Molière, *L'école des femmes*, acte I, scène 1, 1662, disponible sur : <http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/classique/moliere/ef/ef.I.1.html>
- [11] À côté de la figure principale Bilqiss, d'autres personnages féminins comme le personnage de Nafissa, manifestent cette détermination à défendre les droits des femmes.
- [12] Cette émission est disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ISZbcGRd7Ro>
- [13] La psychanalyse est une approche de la psychologie. Elle est introduit par Sigmund Freud. Elle s'appuie sur l'exploration de l'inconscient et sur l'analyse des processus psychiques humains.
- [14] Voir l'article qui a pour titre « La topique freudienne du ça, du moi et du surmoi », disponible sur : <https://la-philosophie.com/freud-moi-ca-surmoi>
- [15] Dans ce contexte, ce concept fait référence aux émotions de honte, de retenue et de réserve qui délimitent les manifestations du personnage en question.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] AZZEDDINE, Saphia. *Bilqiss*. Paris : Stock, 2015.
- [2] CHAREF, Mehdi. *Le thé au Harem d'archi Ahmed*. Paris : Mercure de France, 1983.
- [3] CHAREF, Mehdi. *Vivants*. Marseille : Hors d'atteinte, 2020.
- [4] DUBET, François. *Immigrations : qu'en savons-nous ? Un bilan des connaissances*. Paris : La Documentation française, 1989.
- [5] Doubrovsky, Serge. *Le livre brisé*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- [6] FEDERMAN, Raymond. « Federman sur Federman : mentir ou mourir [Question d'autobiographie et de fiction] », traduit vers le français par Nicole Mallet. Marseille : Le mot et le Reste, coll. « Formes », 2006.
- [7] FEDERMAN, Raymond. *Chut : histoire d'une enfance*. Paris : Léo Scheer, 2008.
- [8] GUENE, Faïza. *La discrétion*. Paris : Plon, 2020
- [9] HOUARI, Leïla. *Ni langue ni pays*. Paris : L'Harmattan, 2018.
- [10] KHATIBI, Abdelkébir. *Amour bilingue*. Montpellier : Fata Morgana, 1983.
- [11] KILITO, Abdelfattah. *Le cheval de Nietzsche*. Casablanca : Le Fennec, 2007.
- [12] LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- [13] LIPOVETSKY, Gilles et CHARLES, Sébastian. *Les temps Hypermodernes*. Paris : Grasset, 2004 [Version électronique].
- [14] MAALOUF, AMIN, *Les Identités meurtrières*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1998.
- [15] MARTINET, André Martinet. *Éléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin, coll. « prisme », 1980.
- [16] NIZON, Paul. *La république Nizon, rencontre avec Philippe Derivière*. Paris : Les Flohic, 2000.

[17] VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.

[18] VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Chatou : Editions de la Transparence, 2009.