

LUBLIN STUDIES IN MODERN LANGUAGES AND
LITERATURE 40(2), 2016, [HTTP://WWW.LSMLL.UMCS.LUBLIN.PL](http://www.lsml.umcs.lublin.pl),
[HTTP://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL](http://lsml.journals.umcs.pl)

Lisa Romain

Université Charles de Gaulle – Lille 3
Rue du Barreau, Bâtiment A
59653 Villeneuve-d'Ascq, France

Une démythification de l'histoire algérienne : enjeux du récit de soi dans l'œuvre de Boualem Sansal

ABSTRACT

As a fully committed writer, Boualem Sansal has “stepped in literature as he would have put on a combat gear”, to dismantle poisonous myths that prevent, for him, post-independent Algeria to look dispassionately into the future. Mobilizing all possible resources to fulfil his purpose, he logically turns towards self-narrative, which undertaken subjectivity is used as an answer to the falsification of objective historic by the ruling political power. The way Boualem Sansal re-appropriate self-narration, strongly strengthening the role played by the reader, makes his literary work a radically renewed approach of the relation between fiction and reality.

Keywords: auto-fiction ; commitment ; history

1. Introduction

En introduction à son étude *Écrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*, Dominique D. Fisher résume en ces termes la problématique à laquelle sont confrontés les deux auteurs : « Comment réécrire l'histoire, alors que celle-ci a sombré dans la légende et l'oubli ou bien est minée par une documentation inadéquate, une mémoire

historique mutilée et un narrateur souvent en proie à l'amnésie ? » (Fisher 2007 : 23). Ce questionnement est aux sources de l'entreprise littéraire de Boualem Sansal. Dans l'ensemble de son œuvre, il travaille au démantèlement des mythes qui se sont, selon lui, substitués à l'histoire algérienne, et que l'on peut diviser en deux grands ensembles : la geste sans tache du FLN pendant la guerre de libération d'une part ; la constitutionnalisation, d'autre part, de ce que l'historien Gilles Meynier appelle « le catéchisme identitaire algérien » : « l'islam est ma religion, l'Algérie est ma patrie, l'arabe est ma langue » (Branche 2005 : 368).

Déterminé à rétablir des vérités occultées et des mémoires confisquées, Boualem Sansal engage sa personne civile en signant une lettre ouverte (*Poste restante : Alger*), un essai (*Gouverner au nom d'Allah*) et une multitude d'articles, de préfaces et de tribunes. Mais, surtout, il expérimente toutes les permissivités de la fiction romanesque dans une œuvre où il cherche à contrer la dangereuse illusion de scientificité du discours historique, placé sous « la caution impérieuse du réel » (Barthes 1967 : 163). On le voit ainsi s'inscrire dans une tendance contemporaine qui « substitu[e] dans le corps du livre le récit de la recherche et de l'enquête à la narration chronologique des événements proprement dits » (Viart 2004). C'est le fameux roman archéologique, hyperonyme générique qui recouvre aussi bien l'enquête policière du *Serment des barbares* que les quêtes individuelles menées par les narrateurs respectifs de *L'Enfant fou de l'arbre creux*, *Harraga* et *Le Village de l'Allemand*. Plus récemment, avec *2084* (2015), l'auteur adopte la démarche inverse : sonder le présent à partir d'un possible futur. Dans le *Petit éloge de la mémoire*, qui se situe au carrefour de l'essai historique et de la fiction la plus assumée, un narrateur aux propriétés métempyscosistes unifie l'histoire algérienne en parcourant quatre millénaires.

Cependant les fictions, même signalées comme telles, ont un inconvénient dès lors qu'elles sont référentielles et qu'elles s'engagent : le lecteur « lambda » (Amellal 2014), que vise Boualem Sansal, ne remet pas forcément en question ce qu'il y apprend. L'auteur, qui s'oppose à l'idée d'une réception passive, met tout en

œuvre pour que les données référentielles ne puissent pas être exploitées telles quelles par le lecteur. Puisque tout énoncé qui entend prendre en charge le réel est potentiellement dangereux, il faut apprendre à le recevoir avec les plus grandes précautions, et Boualem Sansal entend fournir à cet effet des pistes méthodologiques.

Le récit de soi, qui est également mobilisé, a donc ceci de particulier chez Boualem Sansal qu'il est dévolu à une réflexion historiographique où le rôle du lecteur est fortement théorisé. Le centre de gravité n'est plus la vie de l'auteur mais la manière dont elle peut éventuellement servir des visées engagées. Les enjeux se déplacent, ce qui permet peut-être de s'extraire de l'insoluble querelle opposant les panfictionnalistes aux tenants d'un possible vrai en littérature, ou tout au moins de penser cette querelle différemment. Nous nous proposons de nous intéresser à la manière dont, chez Boualem Sansal, le récit de soi se trouve impacté par un projet qui le transcende.

2. *Dis-moi le paradis* ou la disqualification partielle du récit de soi

Dis-moi le paradis, paru en 2003, est le premier roman où Boualem Sansal se met explicitement en scène. Dans les deux romans précédents, on reconnaît nettement l'empreinte de l'auteur (même style, mêmes idées), mais les narrateurs appartiennent sans équivoque au régime de la fiction. Il en est autrement dans *Dis-moi le paradis*. Dès le deuxième chapitre, on découvre que le narrateur est un écrivain algérien, employé au ministère, qui revient de la « promo d'un livre », qu'il a effectuée « à Paris » (Sansal 2003a : 14) : à ce stade, faire le lien avec Boualem Sansal lui-même ne paraît pas déraisonnable. Plus loin dans le roman, le narrateur, que ses comparses appellent « l'écrivain », discute au Bar des Amis, son quartier général, de la façon dont il va agencer son récit. Alors qu'il envisage la possibilité d'une annexe, l'un des habitués du bar lui fait remarquer qu'il en a déjà « mis une à *L'Enfant fou de l'arbre creux* » (Sansal 2003a : 180). Tous ces indices autorisent à postuler une stricte équivalence entre le narrateur et l'auteur. Mais il y a en réalité deux narrateurs dans *Dis-*

moi le Paradis, et la distribution des rôles, clairement répartie au début, pose très rapidement problème.

Les trois premiers chapitres, qui mettent en abyme la genèse du roman, sont attribués à l'écrivain. De retour de France, il regagne le Bar des Amis en quête d'« un coin et [d'] un verre pour commettre un texte sans prétention, sans portée aucune, un récit de voyage, un truc de dilettante, quelque chose de neutre qui ne nuirait à personne » (Sansal 2003a : 18). Dans le TGV Paris-Bordeaux, sur le chemin du retour, une conversation avec un autre passager lui a donné une idée :

Voilà c'est dit, j'écrirai ce que j'ai vu et entendu dans mes pérégrinations littéraires. C'est pas plus bête qu'autre chose. Pour une raison évidente, la paix avec mes concitoyens, connus dans le monde entier pour leur susceptibilité meurtrière, j'avais conçu un titre des plus innocents : *Récits de voyage d'un Bantounais à Paris et en banlieue*, et un avertissement précisant que l'auteur n'était en rien responsable des dires de ses personnages (Sansal 2003a : 18).

On s'attend donc à découvrir un avatar moderne des *Lettres persanes*, jusque dans la traditionnelle stratégie de dissimulation liminaire derrière un personnage fictif censé relayer la pensée critique de l'auteur. Pourtant, l'écrivain n'est pas pleinement satisfait. Son ami le docteur Tarik, un autre habitué du Bar des Amis, lui a raconté une histoire tragique, dont le lecteur ignore tout, et qui a pour théâtre Msila, aux portes du désert : « J'étais entre deux feux. Je tenais à mon récit exotique, je piaffais de dire Msila et ses mystères infernaux » (Sansal 2003a : 20). Tirailé, il opte pour une solution mixte, un roman à quatre mains : « le récit et le drame dans un seul et même livre, voilà ! » (Sansal 2003a : 21). Le contrat d'écriture est exposé à Tarik :

Unissons nos forces pour écrire ce livre. On fera comme dans tout jeu de cartes honnête : chacun son tour, un chapitre pour toi, un chapitre pour moi. À chacun son style. On arrange le tout et on corrige ensemble, ça nous fera deux fois moins de fautes. Ça paraît juste non ? (Sansal 2003a : 21).

Ce pacte d'écriture imbrique réel et fiction. *Dis-moi le paradis* n'a qu'un seul auteur officiel : Boualem Sansal. C'est le seul nom qui figure sur la couverture du livre. À l'intérieur du roman, Boualem Sansal est « l'écrivain », un narrateur qui se place donc sous le régime du vrai. À supposer même que le personnage de Tarik soit inspiré

d'une personne réelle, il n'en appartient pas moins, lui, au domaine de la fiction. Or ce narrateur fictif chasse progressivement l'écrivain du texte.

Le contrat de départ n'est pas respecté. Les chapitres attribués à Tarik s'enchaînent. Quand l'écrivain reprend la main, il se limite à retranscrire les conversations tenues au Bar des Amis. Ces conversations ont pour sujet principal Tarik. Il arrive même à Tarik d'y participer (il fait partie, rappelons-le, de la clientèle du bar). Une peine de prison l'écarte un temps du récit-cadre, mais cela n'y change rien : il a confié à l'écrivain des feuillets qui sont lus à haute voix au Bar des Amis. L'écrivain est pratiquement aphone : ses chapitres sont envahis par le discours direct dont il devient un simple introducteur. Toutes les voix des habitués du bar sont projetées sur la page et, les incises étant rares, on ne sait plus qui parle. L'écrivain devient le locuteur indistinct de débats dont il est l'instigateur mais où personne ne lui porte d'attention particulière. Le Bar des Amis, qu'il avait l'ambition de transformer en « Procope d'Alger », n'est que cacophonie dès qu'il n'est plus question de Tarik. Le *Récit d'un Bantounais à Paris et en banlieue* est délaissé :

« Et le Bantounais, il avance ? »

Voilà à quoi je suis réduit chaque fois que je me montre au Bar des Amis. Si ce n'est pas le Doc, c'est les malades. Inoccupés à ce point, ça existe mais au cimetière. Ils oublient, ma parole, que je bosse dans un ministère où l'on ne fait pas qu'attendre (Sansal 2003a : 83).

L'écrivain, qui regrette au début du roman que « Le ministère [lui] laiss[e] trop de temps à rien fiche » (Sansal 2003a : 15), est de mauvaise foi : son récit ne l'intéresse plus. Quand, sur l'insistance des habitués du bar, il finit par accepter de parler du Bantounais, on le voit d'abord peu inspiré : « Il s'appelle... euh... ça me reviendra. Bon, on a fait ce qu'il fallait au salon et nous sommes montés en force chez le maire... j'vous dis pas le décor, vous comprendriez pas » (Sansal 2003a : 86). Puis, progressivement, il se laisse emporter par une critique à peine voilée de la mentalité des Algériens émigrés. Mais cette critique n'est pas bien reçue. Elle suscite l'incompréhension et

l'agacement. La discussion s'éparpille et tourne court, là où le récit de Tarik tient en haleine tout le bar. Il faut que ce récit soit terminé et que Tarik ait disparu pour que l'écrivain retrouve sa fonction et devienne, pleinement, Boualem Sansal :

Nous lisons et relisons son témoignage. On me pose des questions, on croit que j'ai les réponses. [...] Et puis l'amitié du Doc me donne des droits, j'invente comme il l'aurait fait s'il avait été pareillement mis au pied du mur.

Je leur dis en vrac le Bantounais, ses voyages en la fabuleuse terre de France, le gnome et ses formules pleines de folie et de poésie, le petit Boumediene [...]. (Sansal 2003a : 304).

Ainsi, l'écrivain accède à la maturité de sa pratique lorsqu'il comprend qu'il est avant tout un déchiffreur, un passeur et un continuateur.

Le récit du Bantounais a besoin pour s'écrire que celui de Tarik soit achevé. Or précisément, l'histoire de Tarik aboutit à la révélation de la scandaleuse trahison d'une tribu du Mcif par le FLN pendant la guerre d'indépendance. Le message est clair : l'Histoire doit être assainie pour que les Algériens puissent entamer une critique fructueuse du présent. Le roman a atteint son objectif : écorner le mythe du FLN libérateur glorieux et sans tache, sans pour autant que le lecteur soit entièrement sûr que l'histoire du Mcif soit authentique et recevable en l'état. Et comment pourrait-il en être sûr ? Peut-on tirer une quelconque certitude d'un texte où réel et fiction sont à ce point mêlés ? Où le récit teinté de réalisme magique d'un narrateur fictif balaie sans ménagement celui d'un narrateur initial qui se présente pourtant comme l'auteur lui-même ? Le récit de soi amorcé au début du livre fonctionne comme le puissant signal d'un ancrage référentiel dont la problématisation s'avère ainsi d'autant plus percutante.

Peut-on dans ces conditions parler de *Dis-moi le paradis* comme d'un récit de soi ? L'identification de Boualem Sansal au personnage de l'écrivain semble hors de doute. Mais il s'agit du récit d'un moi professionnel, exclusivement tourné vers la pratique littéraire. L'évolution du roman indique que c'est là le seul récit de soi que

l'auteur juge utile de livrer. Significativement, la seule véritable anecdote personnelle que prend en charge l'écrivain / Boualem Sansal, et qui est pourtant présentée comme le moteur de sa décision d'écrire sur ses « pérégrinations littéraires », n'a pas grand intérêt :

Mon compagnon de banquette, un métallo qui avait usé sa vie à turbiner pour des prunes, entreprit de me torturer en me contant par le menu comment de ses mains il a bâti une maison de campagne, genre Sam'Suffy, pour ses vieux jours en moins de trois semaines, le temps que la colle prenne bien. À son vocabulaire emprunté, j'ai deviné que la réussite appartenait en vérité à Bricorama qui, moyennant un petit prix assorti d'une avalanche d'options incontournables, lui avait fourni une maisonnette en kit qu'un enfant débile serait à même d'assembler les doigts dans le nez (Sansal 2003a : 20).

On reconnaît bien là le style de Boualem Sansal, sans lequel cette rencontre tout à fait anodine aurait du mal à accéder à une dignité littéraire. Ce style, l'auteur le caractérise quelques lignes plus loin, mais justement pour annoncer qu'il s'apprête à y renoncer :

[...] j'écrirai à la manière moderne, chirurgicale, en lieu et place de la forme emberlificotée qui est ma signature. Un sujet, un verbe, un complément, point à la ligne, pas plus. Point de conjonctions qui donnent au texte une membrure par trop baroque, ni d'épithètes en grappe qui font décor paysan, haro sur la ponctuation, le piège absolu pour le lecteur mal entraîné, ainsi que l'adverbe sibyllin (Sansal 2003a : 20).

Le lecteur peut légitimement s'inquiéter à l'idée qu'il va avoir affaire pendant tout le roman aux descriptions « chirurgicale[s] » de rencontres du même ordre. Ce chapitre programmatique trompeur se révèle, en fait, plein d'un humour qui n'est pas sans raillerie et qui s'en prend à une certaine approche française de la littérature, à laquelle l'auteur reproche son caractère autotélique et son égocentrisme. Le récit de soi, vers lequel feignent de nous orienter les premiers chapitres de *Dis-moi le paradis*, est à cet égard une riposte : dans le même temps où fleurissaient en France les colloques et les débats terminologiques passionnés sur l'autofiction, tout au plus se contentait-on de qualifier le corpus algérien francophone de « littérature de l'urgence » et d'en discuter la qualité littéraire. En invitant le lecteur à pénétrer dans la fabrique du texte sansalien, l'auteur semble donc dire qu'il ne peut se résoudre à abandonner une

écriture transitive, motivée par l'urgence qu'implique la situation de l'Algérie, sans que cela doive pour autant signifier que sa pratique littéraire n'est pas mûrement réfléchie.

3. *Rue Darwin* : vers une lecture autobiographique ?

Avec *Rue Darwin*, publié en 2011, Boualem Sansal change complètement d'approche. Si le récit de soi sort partiellement disqualifié de *Dis-moi le paradis*, il semble en aller tout autrement dans ce roman que l'auteur tend, de plus en plus, à présenter comme une autobiographie. Au départ, pourtant, rien ne semble indiquer que ce soit particulièrement le cas. La vie du narrateur, telle qu'elle apparaît au début du roman, ne cadre pas spécialement avec celle de Boualem Sansal. Yazid, modeste employé végétant dans une administration, n'a pratiquement jamais quitté son Algérie natale et habite seul avec sa vieille maman souffrante, à laquelle il a consacré sa vie.

En revanche, plus on avance dans le roman et plus la vie de Yazid entre en concordance parfaite avec l'habituel travail de sape des mythes de l'Algérie indépendante. Qu'on en juge : Djéda, la grand-mère paternelle du narrateur, s'est enrichie grâce à la prostitution, ce qui ne l'a pas empêchée, après l'indépendance, grâce à « quelques quintaux d'or offerts au gouvernement » de devenir « une héroïne, une amie de la Révolution et du Peuple » (Sansal 2011 : 141), avant que sa mort, suspecte, ne permette la nationalisation de ses biens. Daoud, le frère du narrateur, envoyé à l'étranger en raison de son homosexualité, s'est converti au judaïsme au sein duquel il a trouvé une nouvelle famille. Hédi, un autre demi-frère, a une trentaine d'années de moins que son aîné, raison pour laquelle ils n'ont jamais pu communiquer : c'est une manière de mettre en scène le fossé entre l'ancienne génération, élevée dans la langue et la culture françaises, et la génération post-indépendante, dont l'éducation arabophone et religieuse est présentée comme le levain de la radicalisation. Ainsi, Hédi s'est voué au djihad et il est parti « jou[er] au taliban dans les montagnes du Waziristân » (Sansal 2011 : 24).

Tout paraît faire symbole dans *Rue Darwin*, à commencer par l'embrouillamini généalogique de son narrateur, embrouillamini qui peut se lire comme la revendication métaphorique d'une identité algérienne plurielle :

Je découvrais que mon père n'était pas mon père et il venait de mourir ; que ma mère n'était pas ma mère et elle venait de disparaître [...] Ne restait que Djéda et plus tard j'ai découvert qu'elle n'était pas ma grand-mère mais la sœur aînée de ma grand-mère, laquelle n'était pas plus ma grand-mère que son fils n'était mon père (Sansal 2011 : 69).

Constamment rongé par la culpabilité qu'entraîne sa non-conformité à la norme de son pays, Yazid refoule trop longtemps un monde révolu dont il avait pourtant été désigné comme l'héritier et dont il est le dernier témoin demeuré en Algérie :

Une amnésie que je n'ai jamais réussi à vaincre. Je ne le voulais pas. Cette époque est devenue pour moi lointaine, enfouie dans un monde lointain, opaque et dangereux, peuplé de fantômes sans visage pris dans d'affreux imbroglios auxquels pourtant me rattachaient des liens de chair et de sang. [...] Je pressentais qu'un jour il m'en cuirait. Il n'est pas bon de vivre avec ses propres secrets, il faut les percer ou mourir (Sansal 2011 : 69).

Son enquête, qui prend surtout la forme d'une anamnèse, a lieu trop tard : la mère qui l'a élevé et sa mère biologique meurent l'une après l'autre sans que les non-dits du passé puissent enfin être exorcisés. Yazid a accédé à des vérités qui lui sont désormais inutiles. Pourtant, alors même qu'il souffre de ce qu'on ne lui ait jamais rien dit, il reproduit la même erreur chaque fois que la vérité lui paraît trop pénible à avouer, comme ici à propos de son jeune frère Hédi : « J'ai inventé bien des contes pour rassurer sa maman, pour me rassurer » (Sansal 2011 : 152) ou, ailleurs, concernant l'état de santé de sa mère : « Parce qu'elle ne voulait pas inquiéter [ses enfants], nous avons fait silence sur sa maladie. Je leur disais qu'elle était fatiguée, qu'elle se languissait, qu'elle attendait de leurs nouvelles et qu'elle espérait les voir très vite » (Sansal 2011 : 29).

Rue Darwin est le récit de l'échec d'un narrateur qui agit toujours quand il n'est plus temps. Il en est la première victime, celui qui souffre le plus sans doute : « Il est une chose que je regrette

amèrement, je n'ai jamais dit [...] : 'Maman, je t'aime' » (Sansal 2011 : 254). Celui aussi qui a gâché sa propre vie, car lorsque Yazid se résout enfin à quitter l'Algérie, il n'a plus aucun projet ni aucune perspective : « À mon âge, on commence à penser à sa santé » (Sansal 2011 : 255) sont les derniers mots d'un roman qui se clôt dans la tristesse et les questions non résolues. Mais Yazid porte également de lourdes responsabilités : par sa lâcheté et ses silences, sa mère est morte sans avoir revu ses enfants dispersés à travers le monde. Plus grave peut-être, il manque à un devoir collectif : « Si regret il y avait, c'était d'avoir tant tardé pour nous parler. Il n'y avait plus de famille autour de nous, autour de moi, personne pour hériter de notre histoire » (Sansal 2011 : 253). Or si personne ne parle, ne témoigne, comment contrecarrer la falsification de l'histoire opérée par le pouvoir ?

En gardant systématiquement le silence et en décidant finalement de partir, Yazid devient l'exact inverse de Boualem Sansal, qui met en avant son choix de rester en Algérie et de continuer à s'exprimer malgré censures et menaces. Il ne va donc pas de soi de postuler une équivalence entre l'auteur et son narrateur, hormis une concordance des dates qui entraîne plutôt vers l'idée d'un double négatif. Encore faut-il y avoir prêté attention et avoir confronté les nombreuses dates qui jalonnent le texte avec la biographie de l'auteur. En fait, c'est Boualem Sansal lui-même qui, dans ses discours paratextuels, impose progressivement la lecture autobiographique, d'abord en la relativisant :

Ce n'est pas une œuvre autobiographique bien que je m'inspire de ma propre histoire. En réalité, je ne connais pas mon histoire familiale, juste quelques bribes. Je ne sais pas comment ma famille paternelle a vécu. (Agsous 2011)

Puis avec un peu plus d'assurance :

Mon intention était autobiographique, mais le roman n'en est pas entièrement une. [...] Pour éviter les frictions dans la famille, j'ai déguisé beaucoup de choses, bien que restant dans le droit fil de la vérité telle que je la perçois. Je suis le narrateur et l'auteur, à certains moments davantage le narrateur et à d'autres davantage l'auteur. (Assouline Stillman 2012)

Jusqu'à ce que finalement, les grandes lignes de l'enfance de Yazid soient présentées comme authentiques dans la section « Vie et œuvre » de l'édition Quarto consacrée à l'auteur, ainsi que dans la série d'entretiens accordés à Raphaëlle Rérolle, d'emblée avertie : « Ma vie est très romanesque » (Rérolle 2016). Effectivement, si l'on résume : Boualem / Yazid passe les premières années de sa vie dans un village reculé d'Algérie où sa grand-mère paternelle, la toute puissante Djéda, règne en maître. Elle dirige d'une main de fer un clan séculaire auquel elle a donné une nouvelle prospérité en ouvrant des bordels. Sa richesse est telle que toutes les personnalités politiques du temps lui rendent les honneurs. Ayant perdu son fils, elle chasse sa bru et s'approprie le petit Boualem / Yazid, qu'elle aimerait voir prendre sa succession. Quelques années plus tard, la mère évincée décide de récupérer son enfant et organise son enlèvement. Âgé d'à peu près 8 ans, le petit garçon passe alors des fastes de la demeure de l'aïeule à la pauvreté du logement que sa mère, remariée, a trouvé dans le quartier populaire de Belcourt, rue Darwin. Si l'on excepte la variante de *Rue Darwin* où la mère de Yazid n'est en vérité pas la sienne, c'est, rigoureusement, la même histoire.

Rue Darwin, le roman devenu vie, entre pourtant en contradiction partielle avec ce que l'auteur avait déjà livré de sa biographie. Dans la nouvelle « Souvenirs d'enfance et autres faits de guerre » (Sansal 2003), les premières années de Boualem Sansal se résument ainsi : né à Teniet el Had (le Bordj Dakir de *Rue Darwin*), il quitte le village « dans un car brisé par la famine » alors qu'il n'a « pas fini d'apprendre à trotter sur [ses] quatre pattes » (Sansal 2003b : 40). La famille s'installe à Vialar. La mort de son mari la laissant démunie, la mère de Boualem Sansal trouve un travail grâce à l'institutrice, Mme Dupuis et part vivre à Alger. Mais sa situation est encore très précaire, et c'est la raison pour laquelle les enfants sont envoyés à Tiaret, chez leurs grands-parents maternels. Boualem Sansal est alors très marqué par l'éducation qu'il reçoit de son grand-père, francophile fervent. Grâce à ses appuis dans la hiérarchie, la mère trouve quelques années plus tard un F3 dans le quartier du Ruisseau, ce qui lui permet d'accueillir décemment ses fils. Le trajet de Tiaret à Alger est

marquant : il s'effectue « sur la benne d'une camionnette bâchée » dont le chauffeur, « un maquignon », ressemble à « un flibustier qui venait de kidnapper quatre pauvres orphelins » (Sansal 2003b : 49) Au plus fort de la guerre, la famille quitte le Ruisseau pour se réfugier à Belcourt, chez des amis. Après le cessez-le-feu, ils trouvent leur appartement occupé. Les Violette, une famille pied-noir amie, leur confient le logement qu'ils ont dû abandonner dans la précipitation de l'exil.

C'est dans la nouvelle « Ma Mère » (Sansal 2008) qu'apparaît Djéda, la charismatique grand-mère paternelle dont *Rue Darwin* retrace la vie rocambolesque. Dans « Ma Mère », Djéda retient non seulement Boualem, mais aussi ses deux frères, ce qui paraît plus conforme à la réalité. Comme dans *Rue Darwin*, la mère organise l'enlèvement de ses fils. Elle s'alloue pour ce faire les services d'un « homme, genre maquignon en affaires » qui attire les trois garçonnetts dans la benne de sa « camionnette, une guimbarde bâchée » (Sansal 2008 : 324) pour les conduire à Belcourt. Privés du confort auxquels ils étaient habitués, les trois garçons en veulent à leur mère qui souffre en silence. Faute d'argent et de place, elle finit par les envoyer vivre chez son propre père, dont on sait seulement qu'il s'agit d'« un cheminot qui venait de prendre sa retraite » (Sansal 2008 : 329) : c'est le fameux grand-père francophile de « Souvenirs d'enfance et autres faits de guerre ». Les deux versions se rejoignent.

Dans les entretiens d'« À voix nue » et dans la biographie de l'édition Quarto, on retrouve la description du grand-père francophile, mais la logique semblerait indiquer que l'auteur ne l'a jamais rencontré, la mère ayant été désavouée suite à son mariage. Une version médiane, « Les Leçons de grand-père » (Sansal 2007), fait état de vacances d'été systématiquement passées chez les grands-parents maternels et au cours desquelles le vieux cheminot s'est employé à transmettre sa francophilie au petit Boualem et à ses frères. Le matériau qui compose la biographie de Boualem Sansal est toujours à peu près le même, mais, de toute évidence, il fait l'objet de différents agencements.

Les variations du récit de soi sansalien n'entrent assurément pas dans les cas-limites où l'autofiction et son paratexte interrogent « l'aspect éthique de ce qui se présente comme une forme de supercherie » (Schmitt 2010 : 22). De plus, Boualem Sansal prend toujours des précautions qui montrent qu'il refuse de sceller un quelconque pacte autobiographique. C'est ainsi qu'au moment de la parution de *Rue Darwin*, il fournit à *BiblioObs* cette facétieuse explication :

[*Rue Darwin*] a été très difficile à écrire. Il ne fallait blesser personne, et en même temps rendre compte de mes difficultés. Djéda, par exemple, je ne savais plus très bien qui elle était pour moi quand je me suis mis à écrire : une grand-mère ? Elle avait élevé mon père. Mais mon père était-il le fils de sa sœur ? Ou celui de sa cousine ? Les Algériens disent tous « *mon frère* » pour présenter un ami. Alors, si on prend ça au premier degré, on est vite perdu... Tout était comme ça, en trompe-l'œil. Quand j'ai écrit ce livre, il fallait que le lecteur comprenne pourquoi tout n'est pas raconté clairement. J'ai une idée présumée de ce qui s'est passé dans mon enfance. Mais il est impossible de savoir exactement la vérité. (Leménager 2011).

Dans « Ma mère », une première version de son enfance rue Darwin est présentée, avant d'être brutalement révoquée :

Je pourrais raconter plein de choses passionnantes [...] Je pourrais vous dire que nous avions un voisin illustre, un certain Albert Camus. Il habitait trois ruelles plus bas. Nous l'avons vu une fois, sans savoir qui il était, il venait visiter sa vieille maison, entourée d'une armée de journalistes et d'une escouade de policiers. À un moment, il a été pris à partie par des individus et la police nous a dispersés à coups de bâton. Voilà le film que je me passe quand je pense à ma mère. Il n'a rien de vrai. Je l'ai inventé et j'ai fini par y croire. La réalité est toute autre (Sansal 2008 : 328).

Il n'y a *a priori* pas de raison pour que la version qu'il livre à la place n'obéisse pas au même fonctionnement que la première. Par là, le lecteur est averti : l'écriture autobiographique n'est pas garante d'authenticité. Elle est soumise au fantasme, aux oublis, à l'autocensure, à une perception du temps et des événements appelée à évoluer. Cette réflexion sur l'autobiographie, somme toute assez traditionnelle, mérite d'être réactivée dans la mesure où la littérature francophone algérienne est investie d'attentes documentaires par son

lectorat occidental, ce dont Boualem Sansal a conscience : « [...] il ne faut pas me prêter des qualités que je n'ai pas, c'est l'Algérie qui intéresse les gens dans beaucoup de parties du monde » (Ghanem 2000). Les modulations du récit de soi chez Boualem Sansal s'expliquent aussi par la finalité engagée de son entreprise d'écrivain. Externe à la littérature, cette finalité achève de brouiller les frontières qui séparent le réel de la fiction. Il s'agira alors, dans ce dernier temps de notre analyse, de montrer que le paratexte sansalien se fond dans l'œuvre littéraire, dont il épouse les visées : déjouer les mensonges d'État en entraînant une remise en question systématique et prudente des énoncés référentiels.

4. Le prolongement du récit de soi dans le paratexte

Dans *L'Autofiction en théorie*, Philippe Vilain apporte son expérience d'auteur au débat critique sur l'autofiction et constate que :

Ce régime de mitoyenneté ou mi-référentiel discrédite l'autofiction en faisant dériver sa lecture non vers une compréhension de son esthétique mais vers une interprétation, de moindre intérêt, de sa véridicité (résumée par la formule : « C'est vrai ? Ce n'est pas vrai ? »), qui place l'auteur d'autofiction dans une position humiliante où, sommé de justifier ses sources, de compléter par un discours *péritextuel* les lacunes référentielles du texte, il doit constamment se défendre et se justifier, rectifier des interprétations erronées, ajuster son texte à sa vie (Vilain 2009 : 14).

En réalité, la sommation que déplore Philippe Vilain est une opportunité pour Boualem Sansal : elle lui permet de poursuivre son inlassable travail de sape des mythes qui paralysent l'Algérie. L'auteur s'est donné une mission concrète et bien ancrée dans le réel. Il ne se prive donc pas d'exploiter tout ce qui peut lui permettre de la mener à bien. Ayant constaté que sa vie intriguait, Boualem Sansal l'utilise et construit un récit de soi qui se prolonge hors les livres. Le « livre blanc » (Merdaci 2012) ainsi constitué s'inscrit de manière originale dans le corpus sansalien : même but, mêmes procédés. Dans ses romans, dans ses nouvelles mais aussi dans les nombreux entretiens qu'il accorde, Boualem Sansal module son existence pour la conformer à son engagement.

Les Algériens doivent vouer une reconnaissance éternelle au FLN pour les avoir libérés du joug des occupants ? Ce n'est pas si simple : certains Algériens, à l'instar du grand-père maternel de Boualem Sansal, qui l'a « élevé » (Sansal 2005), adoraient la France et s'estimaient pleinement français ; faut-il pour autant les considérer rétrospectivement comme des traîtres ? L'identité algérienne est une et indivise ? Faux, et l'auteur a grandi aux côtés d'une grand-mère paternelle incarnant l'Algérie tribale (Assous 2001), en parfaite symétrie avec le grand-père maternel francophile, ce qui montre qu'on peut être l'héritier des deux cultures. Les Juifs sont les ennemis éternels des peuples arabes ? Faux : c'est un rabbin qui a prêté assistance à la famille de Boualem Sansal, abandonnée à sa misère (Rérolle 2016). Il fallait sans conteste renvoyer les pieds-noirs en France ? Faux. Des amitiés fortes s'étaient nouées : c'est une institutrice française qui « jusqu'après son départ en France en 1962 et jusqu'à sa mort en 1968 » (Sansal 2003b : 44) a aidé la famille. Ce sont aussi des pieds-noirs qui, dans certaines versions (Rérolle 2016 ; Sansal 2015 : 38), ont confié avant l'exil la garde de leur confortable appartement à la famille démunie de Boualem Sansal. L'histoire de l'Algérie a commencé le 1er novembre 1954 ? Faux, et Boualem Sansal peut en témoigner, lui qui a vécu à Vialar, « jadis le grenier à blé de Rome » (Sansal 2003b : 41). Cette liste est loin d'être exhaustive : dans le texte comme dans le paratexte, Boualem Sansal ajuste le récit de soi aux impératifs d'une démonstration engagée.

La section « Vie et œuvre » du Quarto » constitue le lieu où s'opère de la manière la plus novatrice l'interpénétration du texte et du paratexte dans le traitement du matériau autobiographique. L'entrée dans le récit de soi de *Rue Darwin*, dans la lignée du célèbre incipit de *W ou le Souvenir d'enfance* de Georges Perec, s'établit sur la paradoxale affirmation de l'oubli : « cette partie de ma vie s'était jouée dans un autre monde, et ce monde a disparu, et ses souvenirs avec. » (Sansal 2011 : 17) Dès l'incipit, le lecteur est ainsi orienté vers une lecture problématisée des liens entre fiction et récit de soi. Que l'on considère maintenant l'« Avertissement de l'éditeur » de la section « Vie et œuvre » du Quarto :

La Vie et œuvre que l'on va lire ne prétend pas donner une version complète des événements qui se sont déroulés en Algérie (ou en Métropole) entre 1949 et 2015. Ils sont vus à travers le prisme de Boualem Sansal et privilégient les acteurs et les faits qui l'ont marqué à titre personnel. Boualem Sansal dispose de peu de traces tangibles de son enfance et de son adolescence. Quelques rares photos, aucune correspondance, aucun reste de sa brillante scolarité (Sansal 2015 : 20).

Tout se passe en fait comme si cette section « Vie et œuvre » du Quarto pouvait être lue comme une œuvre de Boualem Sansal à part entière, jusqu'à cet « Avertissement de l'éditeur », très évocateur chez un auteur dont les entames romanesques multiplient constamment les clin d'œil au *topos* de la fausse préface d'éditeur, que Boualem Sansal reprend à son compte afin de problématiser le rapport de ses romans au réel.

Parce que, comme le constate Olivier Nora, « on consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui [puisque] l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision » (Meizoz 2011 : 10-11), Boualem Sansal cherche à repenser le rôle d'une réception qui ne se limite plus au seul lecteur de l'œuvre littéraire. À cet égard, il est très significatif que la biographie du Quarto entremêle données biographiques, extraits de fictions et chronologie de l'histoire algérienne en mettant tout sur le même plan. Le lecteur qui entame la section « Vie et œuvre » du Quarto se retrouve en quelque sorte obligé de tout lire. S'il ne le fait pas, il est mis face à la superficialité de ses attentes et s'exclut de la communauté d'« hommes de bonne volonté » que l'auteur entend constituer pour réformer l'Algérie. Comme partout chez Boualem Sansal, la réception est ainsi fortement théorisée : il faut se méfier des formes du discours spontanément associées au vrai, apprendre à les sonder, à les confronter à d'autres textes, à les compléter par des recherches personnelles. L'apparente objectivité du discours biographique devient le reflet, à l'échelle individuelle, de l'objectivité falsifiable du discours historique. La section « Vie et œuvre » du Quarto, avec son accumulation de textes tant fictionnels que référentiels, devient, elle, le lieu d'une

propédeutique qui entend former à des pratiques de réception responsabilisées.

Bibliographie

- Agsous N. (2011) : « Retour à la rue Darwin. Entretien avec Boualem Sansal », *La Une Ced*, en ligne, <http://www.lacauselitteraire.fr/retour-a-la-rue-darwin-entretien-avec-boualem-sansal> (consulté le 22 mars 2016).
- Amellal K. (2014) : « Entretien de l'écrivain Boualem Sansal avec Karim Amellal », *You tube*, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=doyO-i9rhPA> (consulté le 26 mars 2016).
- Assouline Stillman D. (2012) : « A Rustle in History », *Conversations with Boualem Sansal*, *World literature today*, en ligne, <https://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/rustle-history-conversations-boualem-sansal-dinah-assouline-stillman-0>, (consulté le 13 juillet 2013).
- Barthes R. (1967) : « Le discours de l'histoire », in : R. Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*. Paris : Seuil.
- Branche R. (2005) : *La Guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?* Paris : Seuil.
- Fisher D. (2007) : *Ecrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*. Paris : L'Harmattan.
- Ghanem A. (2000) : « L'actualité ça se vend, l'Algérie aussi », *Quotidien d'Oran*, en ligne, <http://www.algeria-watch.org/farticle/tribune/sansal0.htm> (consulté le 12 mars 2014).
- Leménager G. (2011) : « Boualem Sansal : "Le mauvais islam continue à avancer" », *BiblioObs*, en ligne, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111011.OBS2224/boualem-sansal-le-mauvais-islam-continue-a-avancer.html> (consulté le 16 janvier 2013).
- Meizoz J. (2011) : *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève : Slatkine.
- Merdaci A. (2012) : « Posture et imposture littéraires », *Le Soir d'Algérie*, en ligne, <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2012/05/28/article.php?sid=134736&cid=41> (consulté le 13 mars 2014).
- Rérolle R. (2016) : « Boualem Sansal : dissidence. Episode 1 », *A voix nue*, en ligne, <http://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/boualem-sansal-dissidence-15-premier-episode> (consulté le 23 avril 2016).
- Sansal B. (2003) : *Dis-moi le paradis*. Paris : Gallimard.
- Sansal B. (2007) : « Les leçons de grand-père », in : *C'était leur France. En Algérie, avant l'indépendance*. Paris : Gallimard.
- Sansal B. (2008) : « Ma mère », in : *Ma mère*. Montpellier : Chère-Feuille étoilée.

- Sansal B. (2007) : *Petit éloge de la mémoire – Quatre mille et une années de nostalgie*. Paris : Gallimard.
- Sansal B. (2015) : *Romans 1999-2011*. Paris : Quarto Gallimard.
- Sansal B. (2011) : *Rue Darwin*. Paris : Gallimard.
- Sansal B. (2003) : « Souvenirs d'enfance et autres faits de guerre », in : *L'Algérie des deux rives, 1954-1962. Nouvelles de guerre*. Paris : Mille et une nuits.
- Sansal B. (2005) : « Tout ce que j'écris est vrai », *Jeune Afrique*, en ligne, <http://www.jeuneafrique.com/211723/archives-thematique/tout-ce-que-j-cris-est-vrai/> (consulté le 10 novembre 2014).
- Schmitt A. (2010) : *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- Viard D. (2004) « ROMAN - Le roman français contemporain », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-le-roman-francais-contemporain/> (consulté le 12 avril 2016).
- Vilain P. (2009) : *L'Autofiction en théorie*. Paris : La Transparence.