



LISA ROMAIN

Université de Lille, Laboratoire ALITHILA

 0000-0003-0447-4652

## Permissivités des grands *topoi* romanesques dans l'œuvre de Boualem Sansal

The use of literary *topoi* in Boualem Sansal's novel work

**ABSTRACT:** Being an author whose main struggle has been to track down relentlessly ready-for-use thought structures, the use of literary *topoi* is far from being self-evident for Boualem Sansal. That's why the appearance of a *topos* in his novels is always the sign of a thoughtful aesthetic and ethic choice. Thus, great literary *topoi* of 17th and 18th centuries novels embodies, in his mind, the golden age of a fully potent fiction. Dealing with a harsh reality and expected to complete french readership expectations of documentary sources, Boualem Sansal's work constantly intends to reassert the role of a fiction that has been too much tamed, for him, in modern literary aesthetics. That's the way we can understand his occasional but meaningful use of *topoi*.

**KEY WORDS:** Francophone Algerian novel, literary *topoi*, fiction role

Interroger le rôle des grands *topoi* romanesques dans l'œuvre de Boualem Sansal permet d'attirer l'attention sur une recherche esthétique souvent minorée au profit d'analyses aimantées par des problématiques postcoloniales. Pareil angle d'approche permet aussi de sortir du face à face franco-algérien pour resituer la production sansalienne dans un courant romanesque plus vaste<sup>1</sup>. L'étude paraît d'autant plus stimulante que l'usage sansalien du topos ne va pas de soi : Boualem Sansal est un auteur qui redoute tout particulièrement les stéréotypes,

---

<sup>1</sup> Cf. « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique » (LAMONTAGNE, 1998 : 63). André Lamontagne souligne que « malgré les divergences », « il existe une relative unanimité autour d'une poétique postmoderne » et propose une définition qui met en avant une « autoréflexivité », une « intertextualité et une « réactualisation des genres anciens et des contenus du passés » dont l'usage sansalien des grands *topoi* procède clairement. L'affiliation de l'œuvre de Boualem Sansal aux esthétiques postmoderne est d'autant plus tentante que la sollicitation de ces *topoi* advient bel et bien au sein d'une entreprise de « déconstruction, [d'une] remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices ».

les structures prêtes à l'emploi, les recettes toutes faites susceptibles de parasiter l'exercice de la pensée. Il n'a de cesse de s'attaquer, dans son discours textuel et épitextuel, au prêt-à-penser, aux dérives de certaines phraséologies, et au poids que la *doxa* fait peser sur le langage. C'est un combat qu'il livre également, à titre d'exemplarité, sur un plan formel : l'auteur recherche tout ce qui peut casser les collocations et disloquer les énoncés en mention. Cela explique chez lui une part expérimentale qui tire bien souvent ses premiers romans du côté de l'écriture automatique. Cela explique aussi la récurrence dans son œuvre des tropes qui reposent sur les associations lexicales contrariées, déconstruites ou reconfigurées comme le zeugme, l'hypallage ou l'oxymore. Cela explique encore le refus de Boualem Sansal de se laisser mener par des logiques génériques qu'il s'emploie à dérégler par de constants phénomènes de ruptures énonciatives. Dans ces circonstances, son utilisation appuyée des grands *topoi* peut surprendre. Certes, les *topoi* constituent une modulation particulière, littéraire et consentie, de la stéréotypie. Ils ont, qui plus est, fait l'objet d'une très nette revalorisation<sup>2</sup>. Ils n'en demeurent toutefois pas moins, précisément, des structures prêtes à l'emploi, des recettes toutes faites. Pour tenter d'élucider ce paradoxe apparent, trois hypothèses seront envisagées dans la présente étude. La première d'entre elles est que le topos romanesque fonctionne, dans le roman sansalien, à la manière d'une source alternative. La deuxième de ces hypothèses est que les *topoi* constituent pour l'auteur le lieu d'une réflexion métalittéraire. Enfin, il est également possible de considérer l'emploi du topos dans l'œuvre de Boualem Sansal sous l'angle d'une gratuité qui serait liée à l'idée de plaisir.

Le topos romanesque, tel que Boualem Sansal y recourt, semble fonctionner à la manière d'une source alternative. Pour comprendre cette notion, il faut évoquer brièvement le regard très particulier que l'auteur pose sur l'Histoire, qui occupe dans son œuvre une place fondamentale. Boualem Sansal plaide pour l'urgence et la nécessité d'un travail de déconstruction de l'histoire officielle de l'Algérie indépendante, qui se fonde selon lui sur un postulat identitaire et sur une geste héroïque à questionner. Il entend, à cet égard, faire œuvre d'historiographe alternatif. Cependant, il se méfie de l'historiographie moderne et de la valeur scientifique et objective dont on la crédite parce qu'à ses yeux pareil crédit rendrait toute falsification encore plus efficace et dangereuse. Par opposition à la scientificité objective qui sous-tendrait idéalement la démarche de l'historien académique, Boualem Sansal réfléchit, en sa qualité de romancier, à la manière de concevoir une historiographie du sensible qui consignerait passé et présent en s'appuyant sur des sources adaptées, c'est-à-dire des sources elles

<sup>2</sup> Cf. « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? » (VIART, 2015 : 490). La mobilisation sansalienne des grands *topoi* romanesque entre en forte résonance avec un « premier [...] régime de réflexivité » récurrent dans la littérature contemporaine francophone et que le critique qualifie de « ludique » en ce qu'il repose sur un jeu avec « les modèles littéraires et culturels ».

aussi sensibles : principalement, les mythes, ainsi que les fictions littéraires et cinématographiques.

Cas particulier, pratiquement autonome à l'intérieur de ces fictions, le topos constitue pour l'auteur l'une de ces fameuses sources alternatives. Ici, il ne faut donc pas voir les *topoi* sous l'angle négatif de la répétition, de la recette toute faite. La récurrence même du topos traduirait au contraire une intuition persistante et têtue, l'identification fine de phénomènes dont la formulation pose problème, parce qu'ils touchent à une vérité taboue, ou tout du moins hétérodoxe. Que l'on considère par exemple le topos de la marâtre. Des lectures psychanalytiques de ce personnage topique persistant du conte et du roman, en sont arrivées à la conclusion qu'il s'agissait là, en vérité, d'une représentation de la mère elle-même (BETTELHEIM, 1976 : 294–295). On peut déduire de ces interprétations que la réalité des sentiments de haine et de jalousie qu'une mère nourrit envers sa propre fille devenue adolescente serait trop insoutenable pour être directement approchée. Partant, il est tout à fait intéressant de voir Boualem Sansal reprendre et moduler *Harraga*, son quatrième roman, le topos de la marâtre pour lui assigner une finalité proche : analyser et dire une réalité gênante, qui touche qui plus est à la femme. Il est encore plus intéressant de considérer que ce topos survient dans un roman qui est non seulement consacré à la défense de la femme algérienne, mais où l'auteur s'attache qui plus est à reconstituer un univers féminin. Le topos de la marâtre se déploie dans le récit lorsque Lamia, la narratrice, rapporte au lecteur l'histoire de Chérifa, adolescente fantasque qu'elle a recueillie dans sa vieille demeure :

[Chérifa] m'a donc raconté. Elle avait quatre ans lorsque sa mère est morte. Elle ne se souvient pas d'elle ni de quoi elle est morte. [...] Ses huit frères, plus âgés qu'elle, s'employaient dans les fermes et les moulins de la région, cela fit qu'elle n'en vit jamais plus de trois ou quatre à la fois. La route était leur foyer. Puis un matin, le père s'est marié avec une mégère renvoyée de l'enfer qui lui donna une flopée de filles et de garçons. « Combien de chaque ? Plusieurs, je sais pas, leur mère les chouchoutait toute la journée et papa laissait faire ». Bref, il avait peur d'elle. Puis, les islamistes sont arrivés et se mirent à égorger les filles. La misérable les courtisait comme une bête, leur roulait le couscous, les renseignait sur les vices des gens, espérant de la sorte détourner leur colère de sa maison. Chérifa posait problème, excentrique, indépendante, râleuse, fugeuse, et mignonne en diable : une irrésistible gâterie pour les barbus. Un matin, elle a ramassé un sac et elle s'est tirée.

SANSAL, 2005 : 791–792

Le topos est si illustre qu'il se signale immédiatement comme tel, mais il est subtilement réajusté à la critique sansalienne de la misogynie ambiante, misogynie qui, d'après l'auteur, pèse sur son pays. Plus précisément, le topos de la marâtre sert ici à montrer que cette misogynie est parfois relayée par les femmes

elles-mêmes, qu'il existe des femmes bourreaux. Ce phénomène, évoqué sans ambages par de nombreux auteurs algériens féminins<sup>3</sup>, peut paraître compliqué à formuler pour un homme progressiste et militant pour l'égalité des sexes. Mais l'éthos de l'honnêteté que revendique Boualem Sansal, ainsi que son désir d'agir sur la société, lui interdisent de se livrer à une défense abstraite et indifférenciée de la femme. Une idéalisation excessive de la femme n'en servirait pas la cause : perçue comme telle, elle serait beaucoup moins percutante. Le topos de la marâtre permet à Boualem Sansal de trouver un compromis et de ne pas sacrifier la vérité à une démonstration engagée : il est certains cas où la femme est la pire ennemie de la femme. La grande fréquence de ce topos – montrant une femme qui en persécute une autre – fonctionne alors comme une preuve même de l'existence de cette réalité, et fournit quelques pistes qui permettent de la comprendre et de l'analyser : c'est bel et bien une source alternative.

Les *topoi*, chez Boualem Sansal, peuvent aussi être le lieu d'une réflexion métalittéraire. C'est tout particulièrement le cas du *topos* de la fausse préface, que Boualem Sansal réactive dans *Harraga*, dans *Le Village de l'Allemand*, dans *2084* et, tout récemment, dans son dernier roman, *Le Train d'Erlingem*. Dans *Harraga*, l'auteur reste relativement fidèle au modèle proposé par les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, où il s'agissait « en donnant l'histoire pour réellement arrivée [...] d'échapper aux reproches d'extravagance et d'in vraisemblance dont la critique officielle [...] accablait [les romanciers] » (ANGELET, 1990 : 168). Qu'on en juge par la préface du roman :

#### Au lecteur

Cette histoire serait des plus belles si elle était seulement le fruit de l'imagination. Elle aurait tout l'air d'emprunter à la merveilleuse allégorie du grain de blé mis en terre, elle dirait l'amour, la mort et la résurrection. Et puis, il y a des fantômes sympathiques à chaque page et des gens si colorés qu'on voudrait les porter sur sa tête.

Mais elle est véridique, d'un bout à l'autre, les personnages, les noms, les dates, les lieux, et par ce fait, elle dit seulement la misère d'un monde qui n'a plus de foi, plus de valeurs, qui ne sait plus que s'enorgueillir de ses frasques et de ses profanations.

<sup>3</sup> Voir l'incrimination de la belle-sœur de la narratrice de la nouvelle « Mon tuteur légal » (MAROUANE, 2009) ou de la belle-mère de la narratrice de *L'Année de l'éclipse* (BEN MANSOUR, 2001). Voir aussi, plus largement, *Une femme à Alger* (ASSIMA, 1995 : 25) : « Je profitais de mes promenades au club nautique pour dialoguer un peu plus longuement avec les jeunes moniteurs. Ils m'assuraient que les choses allaient radicalement changer. De tous ces discours, il me semble n'avoir rien retenu. Je garde simplement en mémoire cette lueur qui passait devant leurs yeux quand ils prononçaient le nom d'un chef islamiste. Ce même éclair que je devinais lorsqu'une femme voilée se détournait brusquement voilée se détournait brusquement de moi, et qu'elle laissait derrière elle cette odeur acide que je sentais longtemps comme un picotement sur la langue ».

Le lecteur la lira comme il lui plaira, peut-être des deux manières puisque aussi bien les gens du livre ne savent jamais distinguer le réel de l'imaginaire.

SANSAL, 2005 : 721

On le voit ici, en reprenant ce topos, Boualem Sansal attire l'attention sur le fait que le roman est une langue à part, qui permet à la fiction de cohabiter avec le vrai sans qu'il y ait contradiction dans les termes. En fait, l'emprunt à un topos fondamental de l'histoire du roman français est une manière de réaffirmer le droit du romancier algérien à écrire une fiction qui procède aussi du vrai. On peut penser que par là, Boualem Sansal s'adresse principalement au lecteur français, qui perd de vue cet acquis de la tradition romanesque française dès qu'il aborde une littérature par laquelle il attend d'être documenté. En ce sens, Boualem Sansal revendique sa légitimité à dire le vrai avec le moyen dont il dispose : le roman.

L'auteur utilise également ce topos pour théoriser le rôle du lecteur, clairement responsabilisé et sommé de se souvenir que le réel, dans le roman, est nécessairement le produit d'une médiation. C'est ce que signale la lointaine variation du topos qui ouvre *Le Village de l'Allemand*, et qui court-circuite d'emblée l'illusion d'authenticité associée au journal intime :

Je remercie très affectueusement Mme Dominique G. H., professeur au lycée A. M., qui a bien voulu réécrire mon livre en bon français. Son travail est tellement magnifique que je n'ai pas reconnu mon texte. J'ai eu du mal à le lire. Elle l'a fait en mémoire de Rachel qu'elle a eu comme élève. « Son meilleur élève », a-t-elle souligné.

Dans certains cas, j'ai suivi ses conseils, j'ai changé des noms et supprimé des commentaires. Dans d'autres, j'ai conservé ma rédaction, c'est important pour moi. Elle dit qu'il y a des parallèles dangereux qui pourraient me valoir des ennuis. Je m'en fiche, ce que j'avais à dire, je l'ai dit, point, et je signe :

MALRICH SCHILLER.

SANSAL, 2008 : 897

Boualem Sansal joue avec le topos et l'altère significativement puisque, en toute bonne logique, la préface devrait être écrite par Mme Dominique GH elle-même. Attribué au diariste, l'avertissement devrait en principe se lire comme une protestation renforcée d'authenticité. En effet la fausse préface d'éditeur des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, comme le rappelle Christian Angelet, ne trompe personne et fonctionne bien davantage comme le signal de la fiction. Dans ce cas, le fait que ce soit le diariste lui-même qui s'exprime revitalise le topos et brouille les pistes. Mais en réalité, c'est une manière encore plus nette d'insister sur la médiation à l'œuvre dans toute prise en charge du réel, eût-elle les apparences de l'authenticité la plus parfaite. Le lecteur est averti : ne serait-ce que par le jeu

des relectures et des corrections engagées par tout processus éditorial, le réel ne parvient jamais brut. Ceci étant, Boualem Sansal n'entend pas non plus discréditer la fiction dans sa capacité à dire le vrai. Au contraire, il entend la réhabiliter comme outil privilégié de son œuvre d'historiographe alternatif, attendu que, comme le rappelle Anne Chevalier : « Le romancier n'est pas moins attaché à la recherche de la vérité que ne l'est un historien, mais son domaine, le fictif, n'est pas le même » (CHEVALIER, 1994 : 162). L'auteur le réaffirme dans la troisième modulation du *topos* de la fausse préface d'éditeur qu'il opère dans son œuvre romanesque, en ouverture de *2084* :

#### AVERTISSEMENT

Le lecteur se gardera de penser que cette histoire est vraie ou qu'elle emprunte à une quelconque réalité connue. Non, véritablement, tout est inventé, les personnages, les faits et le reste, et la preuve en est que le récit se déroule dans un futur lointain et dans un univers lointain qui ne ressemble en rien au nôtre.

C'est une œuvre de pure invention, le monde de Bigaye que je décris dans ces pages n'existe pas et n'a aucune raison d'exister à l'avenir, tout comme le monde de Big Brother imaginé par le maître Orwell, si merveilleusement conté dans son livre blanc 1984, n'existait pas en son temps, n'existe pas dans le nôtre et n'a réellement aucune raison d'exister dans le futur. Dormez tranquilles, bonnes gens, tout est parfaitement faux et le reste est sous contrôle.

SANSAL, 2015 : 11

L'avertissement, antiphastique, entend cette fois contester l'idée qu'une fiction apparemment pure, et se signalant immédiatement comme telle (« la preuve en est que le récit se déroule dans un futur lointain ») soit incompatible avec la prise en charge du réel. La mise à mal de la fiction dans la littérature contemporaine, et plus particulièrement encore s'agissant d'une littérature supposée vériste, impose cette mise au point : réalité et fiction ne s'excluent pas. *In fine*, c'est au lecteur de faire la part des choses en exerçant son esprit critique, et en complétant si nécessaire sa lecture par des recherches personnelles. Ce n'est pas parce que le romancier algérien compose avec le réel, qu'il est tenu de le restituer fidèlement. Ce n'est pas parce qu'il passe par la fiction qu'il s'en éloigne complètement. Il appartient au lecteur de résoudre cette antinomie admise comme constitutive de l'histoire du roman français mais remise en question dès lors qu'elle s'applique à un autre corpus – et c'est ce que le *topos* de la fausse préface d'éditeur est là pour rappeler.

Reste à examiner la troisième fonction que l'on pourrait attribuer à l'utilisation sansalienne des grands *topoi* romanesques, utilisation qui a partie liée avec l'idée de plaisir. En effet, étant réaffirmée la légitimité d'une fiction qui ne soit

pas le « presque » dont parle Salim Bachi<sup>4</sup>, les *topoi* signalent que la fiction romanesque est aussi du côté du plaisir et du divertissement. Plus encore, ce serait même là que résident ses pouvoirs. Pour éclairer cet aspect de la réflexion de Boualem Sansal sur le rôle et la place de la fiction, il convient de revenir rapidement sur des propos que l'auteur a tenus au tout début de sa carrière littéraire et de les confronter aux évolutions de sa pratique romanesque. Suite à la parution en 1999 du *Serment des barbares*, le premier roman de Boualem Sansal, Christiane Chaulet Achour écrit un compte rendu qu'elle intitule, de manière tout à fait significative : « Noir le texte, noir le pays » (CHAULET ACHOUR, 2000). La critique cite, dans ce compte rendu, une interview accordée à *El Watan* dans lequel Boualem Sansal tente de justifier la tonalité extrêmement sombre de son premier roman en invoquant la décence :

Je n'ai pas choisi la noirceur. L'Histoire de l'Algérie a été marquée par les guerres, par la violence, les innombrables difficultés économiques et sociales de toutes sortes. Si j'avais pris une autre couleur, le rose, cela aurait été indécent. Le noir est venu de lui-même, mais quand même ici et là, dans le roman, il y a toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

CHAULET ACHOUR, 2000 : 12

Les « couleurs de l'arc-en-ciel », dans *Le Serment des barbares*, procèdent de la réécriture mythique de l'âge d'or qui ouvre le roman, de l'humour grinçant qui s'y déploie, et du plaisir qui sourd d'un langage en liberté. Les grands *topoi* romanesques n'y ont cependant pas encore fait leur apparition. On rencontre bien quelques séquences stéréotypées, mais elles relèvent du polar, genre dans lequel *Le Serment des barbares* s'inscrit partiellement, comme le montre par exemple la représentation de Hocine, dit « le Grizzly » :

Journal sous le bras, Larbi descendit chez Hocine. Les couloirs du commissariat étaient à une heure d'affluence, ce qui lui fit faire mille détours et enjamber plus de cent cadavres ; à les voir si cabossés, il paraît impossible de pouvoir les identifier avant le passage de la benne ; inutile donc de prendre des gants avec eux. Il est en charge de l'affaire Moh. En son absence, les frères l'appellent le Grizzly et quelquefois seulement l'Animal. Apprenons qu'il descend du Djurdjura (père présomptif du Jura pour les Kabyles qui ont un caillou dans la tête et la bougeotte aux pieds), de son piton le plus tourmenté, et qu'il a tout de l'apparence et du caractère d'un ours des montagnes, et pas des mieux léchés.

SANSAL, 1999 : 141

On entrevoit dans cette description le plaisir de l'auteur à manipuler les stéréotypes d'un genre, mais il est vrai que Christiane Chaulet Achour a globale-

<sup>4</sup> « Mais *Le Chien d'Ulysse*, pour la raison simple que tout y est vrai ou presque – la fiction c'est ce presque –, demeure à mon sens la meilleure illustration de notre jeunesse en Algérie pendant la guerre civile » (BACHI, 2017 : 89).



ment raison d'attirer l'attention sur la noirceur du roman, noirceur qui, seule, paraît convenir à un référent aussi douloureux. L'entretien qu'elle cite révèle pourtant que Boualem Sansal ne se satisfait pas de l'association apparemment contrainte entre un « pays noir » et un « texte noir », et que seule la crainte d'être « indécent » le retient d'employer « le rose ».

C'est ce que lui permettent, en vérité, les grands *topoi* romanesques, mobilisés dans son œuvre dès *L'Enfant fou de l'arbre creux*. L'auteur les choisit à dessein parmi les plus célèbres pour contourner l'incompatibilité présumée entre décence et joies du romanesque. Quelques exemples de ces *topoi* gratuits, qui semblent être là pour signifier le pur plaisir du romanesque, paraissent ici indispensables. Dans *Dis-moi le paradis*, on trouve le topos de la belle captive au harem :

Voilà notre Carmen allant vers le sud, toujours plus au sud, jusqu'à Tanger. Jeune, belle, effrayée sont les signes désignant l'innocente. Les marchands d'esclaves la repèrent aussitôt, errant par la médina, tentant d'apitoyer par le regard quelque vieille pas trop méchamment tatouée.

SANSAL, 2003 : 544

Dans le même roman, Boualem Sansal reprend à son compte le topos de l'*innamoramento* : « [Romyla] rencontra un hippie suédois sous la tour Eiffel. Il advint que leurs regards se croisèrent par-dessus la foule et pour quelques secondes d'éternité ils furent transformés en statues de pierre » (SANSAL, 2003 : 546). Le personnage du gnome permet, quant à lui, de moduler le topos de l'enfant trouvé, tout en évoquant fortement un personnage devenu archétypal, celui de Quasimodo : « Omar l'avait recueilli par bêtise, par pitié. Le bébé fut abandonné à l'entrée de la mosquée, emmaillotté comme enfant normal pour cacher ses lacunes » (SANSAL, 2003 : 574). De la même manière, la représentation topique de la vieille sorcière parcourt les romans de Boualem Sansal, de *L'Enfant fou de l'arbre creux* :

La vue de la femme de peine qui nous ouvrit nous glaça le sang. Horreur et putréfaction ! Je me suis instinctivement signé, Salim murmura l'équivalent berbère de : Vade retro, Satana ! [...] Ce n'était que mauvaise humeur de sa part, perfidie, difformité, odeur de choses cachées, tatouages de sectes violentes. Le chat qui la suivait comme un prince noir traînait dans son sillage une impression de calamité imparable.

SANSAL, 2000 : 451

à *Rue Darwin* :

Et un jour, j'avais presque sept ans, je fus accosté sur le chemin de l'école par une vieille femme voilée et voûtée qui a pris un ton joyeux pour me féliciter de mon air intelligent et énergique, de mon joli béret rouge et, après m'avoir fait



promettre de garder le secret sous peine d'aller en enfer, m'a parlé de ma mère. J'étais persuadé qu'elle sortait des Mille et Une Nuits et que des prodiges se produiraient tantôt sous mes pieds. Le litham noir qui la couvrait comme un suaire et l'odeur de chanci qui l'entourait évoquaient des disparitions éternelles. On en voyait que ses yeux et ils étaient drôlement rapides.

SANSAL, 2013 : 1115

En passant par *Dis-moi le paradis* : « C'est à ce moment de l'histoire qu'on la voyait vraiment, notre Carmen : poilue comme un balai de jardin, rabougrie comme vieux sarment, verruqueuse façon sorcière d'Halloween, acariâtre pis que chien Kabyle. Avec elle, on marchait à la baguette » (SANSAL, 2003 : 544). On touche presque dans ce cas à la parodie et, à cet égard, nous ne résistons pas au plaisir de clore cet inventaire rapide par la description d'Ati, héros de *2084*, roman trop souvent analysé comme une dystopie anxiogène à cause de son contexte de parution – alors que c'est aussi le roman de Boualem Sansal où le plaisir de la fiction se fait le plus évident : « [Ati] était grand, mince, son teint clair tanné par le vent mordant des cimes faisait ressortir le vert piqué d'or de ses yeux, et sa nonchalance naturelle donnait à ses gestes une sensualité féline » (SANSAL, 2015 : 43).

Les *topoi* offrent ainsi tous les plaisirs de la fiction tout en conjurant l'accusation d'une éventuelle exploitation de la détresse algérienne à des fins de divertissement populaire. Parce qu'ils sont dûment référencés par les spécialistes du roman<sup>5</sup>, et aussi parce qu'ils sont particulièrement criants, ces grands *topoi* repoussent paradoxalement toute possibilité d'identifier les romans dans lesquels ils s'insèrent comme autant de fresques romanesques pétries de clichés éculés de romans de gare. Les *topoi* romanesques permettent donc à Boualem Sansal, dans des bornes restreintes, de renouer en toute liberté avec un plaisir du romanesque inhibé par la noirceur des sujets qu'il aborde. Les grands *topoi* romanesques, du côté de la gaieté et de la vitalité, paraissent traduire le refus de l'aphasie et de la douleur auxquelles non seulement Boualem Sansal, mais aussi la plupart des romanciers algériens francophones de l'après décennie noire, ne semblent plus vouloir être assignés.

<sup>5</sup> Voir notamment *Le Roman jusqu'à la Révolution* (COULET, 2000 : 11) : « Faute de règles et de grands modèles, ce genre neuf s'était forgé des recettes qu'il faudrait inventorier ; il y a une thématique du roman, qui offre aux romanciers des types de situations et d'intrigues, enfants supposés, orphelins retrouvant leurs parents, filles enlevées et séquestrées, combats singuliers, naufrages, séjours chez les pirates, chez les peuples sauvages, dans des îles inconnues, etc., et une rhétorique du roman, comportant récits dans le récit, portraits, descriptions, conversations, maximes... »

## Bibliographie

- ANGELET, Christian 1990 : « Le topique du manuscrit trouvé ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 42, p. 165–176.
- ASSIMA, Fériel 1995 : *Une femme à Alger*. Paris, Arléa.
- BEN MANSOUR, Latifa 2001 : *L'Année de l'éclipse*. Paris, Calmann-Lévy.
- BETTELHEIM, Bruno 1976 : *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Robert Laffont « Pocket ».
- BACHI, Salim 2017 : *Dieu, Allah, moi et les autres*. Paris, Gallimard.
- CHAULET ACHOUR, Christiane 2000 : « Noir le texte, noir le pays ». *Algérie Littérature/Action*, n° 42 – 43, p. 10–21.
- CHEVALIER, Anne 1994 : « La peur et le désir du romanesque ». In : *Le Stéréotype*. Alain GOULET (dir.). Presses Universitaires de Caen, p. 153–164.
- COULET, Henri 2000 : *Le Roman jusqu'à la révolution*. Paris, Armand Colin.
- LAMONTAGNE, André 1998 : « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique ». *Études littéraires*, n° 30 (3), p. 61–76.
- MAROUANE, Leïla 2009 : « Mon tuteur légal ». In : *Nouvelles d'Algérie*. Alger/Paris, Éditions APIC/Magellan & Cie.
- SANSAL, Boualem 2015 : *Romans 1999–2011*. Paris, Gallimard « Quarto » :  
*Le Serment des barbares* 1999  
*L'Enfant fou de l'arbre creux* 2000  
*Dis-moi le paradis* 2003  
*Harraga* 2005  
*Le Village de l'Allemand* 2008  
*Rue Darwin* 2011.
- SANSAL, Boualem 2015 : *2084*. Paris, Gallimard.
- SANSAL, Boualem 2018 : *Le Train d'Erlingem*. Paris, Gallimard.
- VIART, Dominique 2015 : « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? ». *Studi Francesi*, n° 177 (LIX | III), p. 489–499.

## Note bio-bibliographique

**Lisa Romain** est docteur de l'université de Lille et professeur certifié de l'enseignement secondaire français. Elle a soutenu le 28 novembre 2018 une thèse consacrée à l'ensemble de l'œuvre de l'auteur algérien francophone contemporain Boualem Sansal, thèse écrite sous la direction du professeur émérite Ahmed Lanasri. Cette thèse est l'une des premières monographies consacrées à l'auteur. Lisa Romain est également membre de l'équipe de recherche « Écrire le 13 novembre, écrire le terrorisme », dans le cadre du programme transdisciplinaire 13-Novembre, qui étudie la construction et l'évolution en France de la mémoire des attentats du 13 novembre 2015.

[lisa.romain@yahoo.fr](mailto:lisa.romain@yahoo.fr)