

NORTHWESTERN UNIVERSITY

L'intrus postcolonial maghrébin dans la littérature,  
le cinéma et la bande dessinée francophones

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE SCHOOL  
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

for the degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Field of French

By

Taïeb Berrada

EVANSTON, ILLINOIS

June 2007

© Copyright by Taïeb Berrada 2007

All Rights Reserved

## ABSTRACT

**The Maghrebian Postcolonial Intruder in Francophone Literature,  
Film and Graphic Novels**

Taïeb Berrada

This dissertation is a study of the figure of the intruder in postcolonial francophone literature, film and graphic novels published and released in the second half of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century which develop a discourse on the Maghreb or the Maghrebian diaspora in France. Postcolonial critics have long discussed the importance of locating the subject as well as the self in the post-independence era in North Africa in relation to the French colonial power. Yet postcolonial identities are still particularly ambiguous and it has become extremely difficult to define them, as they are located at the crossroads of so many different influences (cultural, historical, racial, social, geo-political). Postcolonial identity has often been characterized by “in-between” narratives, following the assumption that North-African postcoloniality is to be found somewhere between France and the Maghreb, between the French language and Arabic dialects, etc. As an alternative to such a conception, I theorize the figure of the intruder as a new way of articulating and defining postcolonial identities. The intruder, be it a character, an author, a text, a story, a foreign language, a visual image or simply a word represents the entity that does not fit in or does not belong to a particular space, system, discourse or community. I argue that the intruder constantly shifts perceptions of the very domain it occupies and questions its identity. The model of the intruder draws upon Jean-Luc Nancy’s concept of the intruder which he uses to

describe his transplanted heart as an intruder in his body that shifts the perception of his identity.

By further developing this idea, I analyze the critical interplay of intruders and intrusions as representations and as form in postcolonial novels by Driss Chraïbi, Fouad Laroui, a film by Michael Haneke and a graphic novel by Lax and Frank Giroud.

### **Acknowledgments**

I am indebted to Mireille Rosello, the single most significant influence in the way I think and analyze texts and images. I am grateful to her for the constructive criticism she gave me and her faith in me. I would like to thank Jane Winston, Bachir Diagne, Doris Garraway and especially Scott Durham for their support when it was most needed.

**To Ioanna**

## TABLE OF CONTENTS

Abstract .....	3
Chapitre 1	
Introduction .....	8
Chapitre 2	
Des intrus postcoloniaux dans <i>Une enquête au pays</i> de Driss Chaïbi .....	24
Chapitre 3	
Du plagiat d'auteurs à l'intruse beur dans <i>La fin tragique de Philomène Tralala</i> de Fouad Laroui .....	46
Chapitre 4	
Les <i>intrustoirs</i> de la guerre d'Algérie dans une bande dessinée postcoloniale : <i>Azrayen</i> de Lax et Giroud .....	65
Chapitre 5	
L'image-intrus : articulation du mal d'archive et problématique postcoloniale maghrébine en France dans <i>Caché</i> de Michael Haneke .....	96
Chapitre 6	
Conclusion : De l'intrus et de l'hospitalité .....	121
Appendix : Summary of dissertation .....	126
References .....	135

## Chapitre 1

### Introduction

Qui est donc l'intrus ? Qu'est-ce que l'intrus ? Etranger ou corps étranger entré de force, ne pensant pas comme nous ? Est-ce l'ennemi intérieur, extérieur à nos intérêts ? Est-ce bien cet autre avec ses manières étranges, celui qui s'est introduit en douce, en espion ou en traître qui nous gêne, qui nous oblige à subir son étrangeté ? Est-ce qu'il va nous changer ? Est-il comme nous mais pas tout à fait ? Est-il en nous ? Est-ce nous ? Est-ce ceux qui ne veulent pas s'intégrer, s'assimiler ? Va-t-on se faire envahir par ce que l'on ne connaît pas ? Est-ce possible d'accepter sa présence, cela ne nous ressemble pas... pourtant nous l'avons laissé entrer chez nous en pensant qu'il était comme nous ou qu'il le deviendra. En tout cas, son rapport à nous est ce qui nous intéresse et qui nous rapporte en fin de compte à nous-mêmes. L'intrus était déjà en nous et c'est cet élément-là qui trouble notre identité.

Il peut donc être celui qui s'est introduit par effraction mais également l'élément qui, selon des critères définis, mis à côté des autres, n'a pas de rapport commun avec ceux-ci. Il est ce qui ne convient pas dans un ensemble d'éléments qui disposent d'un lien subjectif. L'intrus est équivoque et cette équivocité permet d'interpréter le terme de différentes manières: celui qui s'est introduit ou celui qui est mis à côté des autres peut être autant une personne qu'une chose concrète ou abstraite. L'intrus s'articule dans la littérature et dans la fiction à la fois en représentation (voilà un intrus, un être fictif qui s'est introduit par effraction) et en forme (c'est un élément distinct des autres, qui n'appartient pas ou qui ne convient pas d'une manière ou d'une autre à un ensemble d'éléments qui peut être un texte, une phrase, une image, etc.). La figure devient particulièrement étrange lorsque c'est une forme, par exemple une image qui s'introduit par effraction.

La figure de l'intrus rappelle la figure de l'Autre tout en étant différente car l'Autre est une entité qui vient de l'extérieur, de l'inconnu, d'un autre monde alors que l'intrus est déjà là, à l'intérieur, on l'a identifié comme justement celui qui s'est introduit ou qui a surgi à l'intérieur et qui ne convient pas à ce qui constitue notre monde, un monde. C'est dans le rapport à la non-appartenance au groupe que l'intrus interroge la constitution même de ce groupe, voire son identité. L'intrus peut être « il » ou « elle » ou « je » et c'est en partie ce qui est également inquiétant. Il existe indéniablement un sentiment de peur, une frayeur dans l'idée de l'intrus et plus exactement une inquiétante étrangeté (*Unheimlich*) ou selon l'expression utilisée par Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire* « une étrange familiarité » dans l'approche de l'intrus. Il est celui qu'on reconnaît comme le même mais qui ne l'est pas exactement et c'est à cause de cet écart-là que l'intrus inquiète, dérange, sème un trouble. Comme le souligne Freud dans son essai *Das Unheimliche* « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (31). L'intrus est celui qui entre dans la maison, dans le familier ou qui apparaît dans l'enceinte de la maison qu'on habite. Par exemple, un insecte qui rentre dans votre maison et qui vous dérange est un intrus qu'on reconnaît bien mais qu'on ne considère pas être à sa place. On peut être troublé tout d'un coup de le voir chez nous mais c'est aussi l'intrus qui se voit troublé parce qu'il ne se trouve pas à sa place. L'intrus entre ainsi par effraction dans le familier et manifeste par sa présence un sentiment de trouble dans la maison. *Heimliche*, qui définit également selon les recherches de Freud ce qui est « caché, dissimulé, de telle sorte qu'on ne veut pas que d'autres en soient informés, soient au courant, qu'on veut le soustraire à leur savoir » (43) et où s'introduit l'intrus qui vient de l'extérieur ou qui surgit à l'intérieur. Autrement dit, l'intrus peut être l'étranger qui sème le trouble dans le domaine où il s'est introduit ou quelqu'un qui faisait parti du domaine du familier

mais qui s'avère 'autre' à un moment donné comme le cas historique des juifs français sous Vichy ou des générations issues de l'immigration maghrébine en France. Ces intrus-là, à un moment donné, ne sont pas considérés comme à leur place dans une nation. Par ailleurs, l'intrus peut également être abstrait comme une pensée ou un récit qui surgit dans un discours dominant. Par exemple, une histoire sur la torture pendant la guerre d'Algérie a la fonction d'un intrus qui vient troubler ce que l'Etat français veut dissimuler. L'intrus révèle ce que l'on essaye de cacher et c'est pour cette raison qu'il relève d'une familiarité étrange qui vient troubler les consciences. Freud explique que « Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre et qui en est sorti » (49). Il ajoute plus loin que « ce *unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement » (99). Tel est le cas pour la guerre d'Algérie en France où depuis quelques années des œuvres de fiction qui sont autant d'histoires intruses sont venues interroger et troubler l'histoire d'un conflit refoulé. Cela dérange les mémoires traumatisées, fait revivre des souvenirs qu'on préfère oublier. La réécriture de l'histoire d'une guerre devient ainsi une pratique d'intrus, qui dérange parce que l'histoire du conflit est un épisode étranger, qui n'appartient plus à la réalité du souvenir. L'intrus sème le trouble dans la maison et dans les consciences parce qu'il révèle ce qui a été refoulé et qui refait surface.

La figure de l'intrus apparaît comme un outil théorique particulièrement utile pour analyser des œuvres de fiction en langues française qui abordent une problématique postcoloniale sur le Maghreb ou la diaspora maghrébine en France. Théoriser l'intrus et l'intrusion notamment en tant que procédé textuel et visuel, permet une nouvelle approche qui peut être exploitée pour compléter des préoccupations de la théorie postcoloniale et des études francophones. Pour le lecteur ou le spectateur, l'intrus s'articule comme un effet qui sème

le trouble dans l'horizon d'attente et dans la perception du domaine occupé qu'il soit textuel ou visuel. L'effet s'en trouve amplifié puisque le contenu se trouve articulé par la forme. L'intrus est à la fois une représentation, un thème, un personnage et une forme qui s'articulent: c'est un mot, une phrase, un texte, une image, une séquence d'images qui fonctionne selon la logique de l'intrus.

L'intrus est l'entité qui n'appartient pas ou qui ne convient pas à tout ensemble défini selon des critères d'appartenance ou d'unité. Il peut ainsi s'agir d'une culture, d'une communauté, d'une nation mais également d'un discours ou d'un texte ou d'une série d'images dont la cohésion s'articule en rapport à l'appartenance, à l'idée du Même. L'intrus est par essence minoritaire et occupe un domaine qui est majoritaire. De ce fait, l'intrus représente un cas particulier où s'articulent des identités (l'intrus prend différentes formes) et s'inscrit dans un rapport précis au domaine dominant occupé. L'intrus crée un effet sur le domaine occupé puisque sans cela il ne serait pas intrus, il se confondrait dans le même et ne serait plus intrus, il appartiendrait au domaine occupé, il serait naturalisé. De ce fait, l'intrus correspond à un positionnement particulier du sujet dans le domaine majoritaire qui complémente les concepts clefs de la théorie postcoloniale et des études francophones. Anne Donday et H. Adlai Murdoch dans un récent ouvrage intitulé *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies* font le rapprochement entre les deux disciplines et soulignent:

Both fields focus on similar issues, such as: diaspora and hybridity, nationalism and transnationalism, gender and race, multilingualism, opposition and ambivalence, and the need to rewrite colonial history. Both areas of study follow parallel tracks to develop similar trajectories and analogous theoretical frames. (1)

En outre, depuis l'apparition de concepts théoriques postcoloniaux tels que la « double critique », la « bi-langue » d'Abdelkébir Khatibi dans les études francophones tout d'abord dans les années 80 puis, une dizaine d'années plus tard, des notions de « hybridity » et « in-betweenness » dans le travail de Homi Bhabha en théorie postcoloniale, il est devenu d'un commun usage d'analyser par exemple les textes littéraires et les films francophones qui abordent une problématique postcoloniale sur le Maghreb et la France en terme d'un entre-deux. Mais entre deux quoi ? Ainsi, les identités et les récits se situeraient quelque part dans une ambivalence entre deux cultures, ou entre plusieurs cultures, plusieurs langues, etc. On analyse alors ce qui se passe dans cet intervalle et les effets qui se produisent entre autres sur la formation de la subjectivité. Mais comment définir les entités qui séparent cet entre-deux ? Comment même concevoir deux entités distinctes ? Par exemple, l'idée d'un entre-deux entre la France et le Maghreb, entre le français et l'arabe ou entre la période coloniale et celle postcoloniale devient particulièrement difficile à concevoir étant donné la difficulté même de définir la France ou le Maghreb séparément. C'est cette même idée qui a été abordé par Etienne Balibar dans un essai paru dans *Droit de cité* et qui a pour titre « Algérie, France: une ou deux nations ? » et où il propose ceci:

Je crois qu'une autre figure est possible pour représenter la non-séparation ou non-exclusion de deux entités historiques: non pas celle de la mixité, qui est encore trop continue, pas assez conflictuelle ou dialectique, mais la figure plus abstraite d'une *frontière non entière*, ce que les géomètres contemporains appellent une « fractale ». Ce qu'il faut remettre en question, c'est l'idée que les dimensions de l'appartenance nationale soient nécessairement représentables par des nombres entiers, comme un ou deux. Il faut donc suggérer, au moins à titre allégorie numérique, que l'Algérie et la France, prises ensemble, ne font pas deux, mais quelque chose comme *un et demi*,

comme si chacune d'entre elles, dans leur addition, contribuait toujours déjà pour une part de l'autre. (76)

Balibar évoque plus loin justement l'idée d'un « corps étranger » qui peut s'envisager sous la figure de l'intrus:

L'Algérie est irréductiblement présente dans la France comme la France l'est dans l'Algérie. De par et d'autre, le 'corps étranger' est d'autant plus impossible à éliminer qu'il ne tient pas seulement à des présences physiques, mais à la mémoire et à la constitution de l'identité: chacune étant affectée d'une différence intérieure, d'une essentielle non-contemporanéité à soi. (81-82)

La figure de l'intrus se propose ainsi d'aborder la problématique postcoloniale sous un angle différent en essayant de répondre à d'autres questions: Savoir ce qui se passe lorsqu'un intrus apparaît dans une diaspora, une communauté ou une nation. Qu'est ce qui se trouve révélé ? Comment l'intrusion d'un récit intrus (par exemple censuré ou refoulé) dans le discours dominant modifie ce même discours ? Comment un mot arabe introduit en français transforme le français et ainsi de quel français parle-t-on ? Comment une « image intrus » (par exemple une image censurée) qui surgit dans une séquence d'images affecte ce que l'on voit ? Si l'intrus affecte et trouble un discours historiographique qu'il occupe, de quelle manière permet-il de réécrire l'histoire coloniale et postcoloniale ?

La figure de l'intrus permet d'imaginer chaque ensemble occupé en rapport à la perception de ce qui unit les éléments de cet ensemble. Ainsi, l'intrus dans une diaspora, dans une nation, dans une culture, dans une langue et dans l'histoire sera l'entité qui ne convient pas pour une raison ou pour une autre ou qui n'appartient pas selon l'intrus lui-même ou selon ceux

qui le perçoivent en tant que tel. Il pourra être dans certain cas un bouc émissaire: il sera le même mais que l'on désigne pour mieux l'exclure.

La figure de l'intrus est la figure de la non-appartenance par excellence dans un domaine dominant et de ce fait permet non seulement de repenser le rapport entre l'individu et le groupe mais aussi d'interroger l'idée d'appartenance de tous les autres éléments au groupe. L'idée de l'intrus est à l'antipode du discours du nationalisme, d'une politique du Même et de l'appropriation. Par exemple, dans le discours sur l'intégration des immigrés ou des Français d'origine africaine, l'immigré qui s'assimile est celui qui correspond à une image normalisée de l'Autre, celui qui est une star de foot ou du monde du spectacle. Mathieu Rigouste affirme à ce titre dans son article intitulé « L'immigré, mais qui a réussi... » paru dans *Le Monde diplomatique* du mois de juillet 2005: « Son histoire est celle d'une articulation entre les représentations médiatiques de 'l'immigré' et les discours dominants sur cette thématique indissociable, 'l'intégration' » (23). A l'inverse est intrus celui qui ne s'assimile pas et qui garde son étrangeté.

Une grande partie du travail de cette thèse s'est inspiré et s'élabore à partir d'un texte de Jean-Luc Nancy dont le titre est *L'Intrus* et qui sera cité en abondance tout le long des chapitres. Cet essai a été publié pour la première en réponse à l'invitation faite par Abdelwahab Meddeb de participer à un numéro spécial de la revue *Dédale* intitulé « La venue de l'étranger » paru en 1999. Nancy commence par aborder la venue de l'étranger sous l'angle de la figure de l'intrus et passe ensuite à sa propre expérience notamment celle de sa greffe du cœur. L'intrus est en fait ce cœur qui ne lui appartient pas et qui n'appartient pas à son corps qui parfois le rejette. Cet intrus change la perception qu'il a de lui-même et par-là même de son identité. L'intrus le trouble et il devient étranger à lui-même, intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même. Nancy explique

que l'intrus surgit toujours d'abord à l'intérieur, dans la conscience avant d'être un intrus dans le monde. Il souligne également le lien entre l'intrus en soi avec l'intrus dans le monde et reprend ainsi une pensée de l'« avec » qu'il avait abordé dans *Etre singulier pluriel*. L'existence est essentiellement coexistence chez Nancy qui s'inscrit dans l'idée d'une poétique de la Relation telle qu'elle a été imaginée par Edouard Glissant qui soulignait dans *Poétique de la Relation* que:

La conscience de la Relation s'est généralisée, incluant le collectif et l'individuel. Nous 'savons' que l'Autre est en nous, qui non seulement retentit sur notre devenir mais aussi sur le gros de nos conceptions et sur le mouvement de notre sensibilité. Le « Je est un autre » de Rimbaud est historiquement littéral. Une sorte de « conscience de la conscience » nous ouvre malgré nous et fait de chacun l'acteur troublé de la poétique de la Relation. (39)

C'est dans la relation du « non-rapport » ou de la « non-appartenance » entre l'individuel et le collectif que l'intrus va s'articuler.

En second lieu, la figure de l'intrus s'inspire de l'idée de l'étranger telle qu'elle a été développée par Julia Kristeva dans *Etrangers à nous même*. Le rapprochement avec l'étranger peut être fait dans la mesure où cet étranger se pose en intrus. Kristeva évoque l'idée d'un étranger qui « nous habite » et qui demeure « la face cachée de notre identité » (9). La figure de l'intrus n'est pas cachée puisque c'est sa visibilité qui lui donne son existence et il ne vient pas forcément d'ailleurs. En revanche, l'intrus partage des caractéristiques avec l'étranger de Kristeva notamment et tout d'abord par rapport à l'idée d'un positionnement de l'étranger puisqu'il doit, dans le domaine qu'il occupe, être « à sa place ». Ainsi dans une communauté il existe une « place » pour toute chose. Or, dans le cas de l'intrus, celui-ci n'est jamais à « sa »

place comme le souligne Kristeva pour l'étranger. L'idée qui en découle est la mise en relief du domaine occupé ou la formation du « nous » : « rester entre nous, chasser l'intrus, ou le cantonner à 'sa' place » (33). Un intrus n'est plus intrus s'il est à « sa » place et c'est ce qui le distingue en partie de l'étranger. Une société peut se concevoir avec des étrangers à qui on réserverait « une place » qui lui conviendrait ou non. Par contre, une société ne peut concevoir en son sein un intrus sans un dérangement puisque cet intrus peut ne pas être un étranger. L'intrus remet en cause l'inconsistance du domaine qu'il occupe autrement du « nous » où l'intrus s'est introduit. Le « nous » est à la fois les membres du groupe (conscience collective) et « nous-mêmes » dans le sens d'une conscience individuelle. Kristeva parle ainsi de « l'idée que notre 'nous' est un mirage » et que c'est la force de l'illusion qui peut-être conditionne toutes les communautés, et dont l'étranger éprouve en permanence l'irréalité nécessaire et aberrante » (37). Si l'étranger est selon l'auteure une « enclave de l'autre dans l'autre » (39), l'intrus est une enclave qui ne convient pas, qu'on considère comme introduite par effraction ou tout simplement qui n'appartient pas à l'autre. L'intrus est une altérité reconnue, définie comme intruse.

Enfin, de façon plus générale cette étude de la figure de l'intrus s'inspire de la déconstruction et du travail de Jacques Derrida, tout particulièrement la *différance* qui caractérise l'intrus dont le sens est constamment différent et différé, ne convenant pas ou n'appartenant pas. A aucun moment son sens ne s'accomplit, ne s'achève ou ne devient total. D'autre part, à chaque intrusion ou à chaque fois que surgit l'intrus dans un domaine particulier, le sens voire l'identité de ce même domaine devient différente et différée.

Cette thèse s'efforce de développer l'idée selon laquelle l'intrus trouble, crée un dérangement du corps où il s'introduit et change la perception de l'identité de ce qu'il occupe et de théoriser cette idée en procédé textuel et visuel pour aborder l'analyse d'œuvres

postcoloniales francophones de littérature, de cinéma et de bande-dessinée. D'autre part, l'idée selon laquelle l'intrus dans le monde est à lier avec l'intrus en soi incite à imaginer l'intrus au niveau de la représentation et au niveau de l'effet provoqué chez le lecteur. En d'autres termes, l'intrus peut être un personnage dans le monde conçu par l'auteur mais cet intrus là est aussi à lier avec l'intrus qui surgit dans l'horizon d'attente du lecteur qui à son tour doit ressentir l'intrusion d'un élément étranger, étrange et pourtant familier. Le lecteur ou le spectateur est impliqué, subit en quelque sorte l'intrus de la même manière qu'un personnage le subit. Par exemple si l'on considère qu'un texte plagié est un texte intrus et qu'un personnage s'indigne de lire un passage plagié dans un roman, le lecteur à son tour aura affaire à un texte plagié (donc intrus) et pourra changer la perception du roman qu'il est en train de lire. De la même manière, l'histoire intrusive (censurée ou refoulée) d'un personnage qui refait surface produira un changement de perception du lecteur au sujet de l'œuvre. De la même manière une image qui échappe à une séquence naturelle ou logique d'images changera la perception d'un film. A la fois la particularité équivoque du cas de figure de l'intrus et sa localisation (intrus quelque part) permettent de traiter de préoccupations liées à la thématique postcoloniale sous un angle inédit. La non-appartenance au domaine révèle les critères de constitution de ce domaine. Si ce domaine est celui du discours, et particulièrement du discours dominant, l'intrus, qu'il soit une phrase, une image ou autre aura un effet de créer le trouble et de révéler par exemple ce qui est caché, ce qui censuré, refoulé, etc. L'intrus est toujours à un moment donné, quelque part une étrangeté inquiétante, puisque lorsqu'on en parle, il est déjà à l'intérieur et en nous.

Dans sa représentation culturelle, l'intrus n'est ni forcément l'émigré, ni l'exilé, ni le réfugié, ni l'étranger, ni l'inconnu, ni l'autre tout en pouvant être, à un moment donné tout cela. Un émigré peut-être un intrus à un moment donné, à un endroit donné, tout comme l'exilé, le

refugié ou l'étranger. Néanmoins, l'intrus est un cas particulier qui relève de la localisation: on est intrus toujours quelque part, à l'intérieur d'un domaine établi et ceci vaut pour tout intrus. D'autre part, l'intrus doit être visible dans le sens où il doit 'apparaître' comme intrus. Il faut qu'il y ait donc un discours qui permette de dire qu'il s'agit là d'un intrus. L'intrus culturel serait par exemple l'immigré maghrébin ou le citoyen français « pas comme les autres » issu de l'immigration maghrébine.

L'identification de l'intrus se fait soit par l'intrus lui-même (« je suis intrus quelque part ») soit par ceux dont il occupe le domaine (« il est intrus dans ce domaine »). Cependant, « je suis intrus quelque part » n'a pas le même sens qu'être intrus. Comme le souligne Eve Kosofsky Sedgwick dans *Tendencias* au sujet du mot *queer*:

Anyone's use of 'queer' about themselves means differently from their use of it about someone else. There are important senses in which 'queer' can signify only when attached to the first person. What it takes – all it takes – to make the description 'queer' a true one is the impulsion to use it in the first person. (9)

“Je suis un intrus” et “il est un intrus” relève de deux manières différentes de décrire l'intrus. On peut se considérer comme faisant parti à part entière d'un ensemble dont les membres vous considèrent comme intrus pour une raison ou pour une autre. Ceci correspond alors au « il est intrus quelque part » même s'il ne se perçoit pas de cette manière là. Le « je suis un intrus quelque part » relève d'une conscience de soi d'être intrus quelque part et à commencer par être intrus en soi-même. « Je suis un intrus » équivaut à « je est un intrus » comme dans le cas du « je est un autre ». Autrement dit, pour avoir la meilleure description possible selon Sedgwick, il s'agit d'utiliser le mot 'queer' à la première personne. Or, si l'on utilise le mot 'intrus' à la première personne, « je suis intrus » cela correspond à être intrus en soi-même: « je

est intrus » et donc le « je », la représentation de nous-mêmes, est une représentation qui ne serait peut-être pas fausse mais qui serait intrusive. Le « je » que l'on pense quand on dit « je suis intrus » joue le même rôle que l'intrus, c'est-à-dire qu'il ne convient pas forcément à la conscience. On est ainsi intrus en soi-même puisque « je » est un intrus et dans le monde. Tel est le cas par exemple d'une pensée occidentale qui viendrait brouiller la conscience d'un sujet maghrébin qui considérerait cette pensée comme une intruse dans sa conscience. En effet, dans le Maghreb postcolonial, l'impact de la colonisation française est vécu dans certains cas après l'indépendance comme une influence nuisible et intrusive dans la formation du sujet et de l'individu moderne. Le « je » maghrébin vient incarner une conscience individuelle héritée du colonisateur occidental et qui se pose en intruse dans des pays récemment indépendants qui se conçoivent dans une vision collective telle qu'une certaine idée de la nation et du nationalisme.

Dans *L'Intrus* Nancy pose la question de ce « je » : « J'ai (qui, 'je' ?, c'est précisément la question, la vieille question : quel est ce sujet de l'énonciation, toujours étranger au sujet de son énoncé, dont il est forcément l'intrus et pourtant forcément le moteur, l'embrayeur ou le cœur) » (13). Cependant, le « je » intrus n'est pas exactement le « je » autre, car l'autre est une entité qui est inconnue, de l'extérieur, qui n'est pas identifiée alors que l'intrus est une entité identifiée comme intruse dans le domaine qu'elle occupe quelle soit celle de la conscience ou celle du monde comme le souligne Nancy, on est « intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même » (45).

Etre intrus applique a priori un acte, une intrusion. Par contre, il peut y avoir intrus dans un domaine sans qu'il y ait eu d'intrusions au préalable. On peut être le Même, c'est-à-dire être considéré, perçu comme le Même et puis apparaître soudainement comme intrus pour une raison ou une autre; à cause d'un aspect de l'identité même de l'intrus. Ainsi, pour prendre un exemple

historique ou politique, est le cas des juifs français décrit par Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Les juifs d'Algérie sont des intrus sous la colonisation, ils deviennent Français, fusionnent avec une communauté puis sont considérés comme de « faux Français » sous le régime de Vichy, ils redeviennent des intrus. Un aspect de l'identité, celui d'être juif a transformé des citoyens français en intrus. L'intrus dispose ainsi d'une pléthore d'aspects identitaires et certains de ces aspects peuvent conditionner le fait d'être intrus.

L'intrus est cette entité qui ne convient pas ou qui n'appartient pas à un domaine particulier, à un territoire, à tout ce qui se définit par des frontières abstraites ou concrètes. L'intrus est ce qui crée la différence entre celui qui est désigné comme intrus et le domaine occupé et qui change la perception du domaine occupé et sème un trouble, un dérangement dans la cohérence du domaine occupé. L'objectif de la figure de l'intrus réside dans son habilité à révéler l'uniformité: par exemple celle d'un discours dominant qui s'efforce de dissimuler en les fusionnant en un seul les différents discours minoritaires qui viendraient le remettre en cause.

Dans cette thèse, j'ai choisi d'analyser des œuvres francophones qui abordent les différentes problématiques postcoloniales liées à la figure de l'intrus et qui développe un discours en rapport au Maghreb ou à la diaspora maghrébine en France: deux romans, *Une enquête au pays* de Driss Chraïbi et *La fin tragique de Philomène Tralala* de Fouad Laroui, une bande-dessinée, *Azrayen'* de Lax et Frank Giroud et enfin un long métrage *Caché* de Michael Haneke. Les différentes figures d'intrus dans ces œuvres qui relèvent de la représentation de l'époque de l'après-indépendance des pays du Maghreb. D'autres représentations sont évidemment possibles dans d'autres contextes puisque la figure de l'intrus n'est pas une caractéristique propre au Maghreb. Néanmoins, l'intrus ne se limite pas non plus à la simple

représentation, autrement dit à une approche thématique et constitue un procédé, une logique ou une articulation qui fonctionne aussi bien au niveau du texte que de l'image. Seul un certain nombre de représentations et de procédés d'intrus ont été traités dans ce travail qui n'a pas de prétention à l'exhaustivité. Le choix du corpus se justifie par rapport à la présence thématique de la figure de l'intrus d'une part, lorsque par exemple, les personnages sont désignés comme des intrus culturels et de l'autre lorsque l'intrus est utilisé comme forme: mots intrus, auteur intrus, notes de bas de pages qui s'introduisent dans le texte, texte plagié, séquences de vignettes séparées des autres, images-intrus qui fonctionnent comme des démarques.

Le premier chapitre intitulé « Des intrus postcoloniaux dans *Une enquête au pays de Driss Chraïbi* » aborde la problématique postcoloniale du Maroc de l'après indépendance. La remise en cause d'un Etat marocain aussi répressif que le colonisateur français est développée à travers la figure de l'intrus: tout d'abord au niveau de la représentation des personnages et au niveau narratif. L'Etat marocain envoie un petit chef et son inspecteur dans le Moyen Atlas pour mener enquête sur une tribu de villageois. Ceux-ci deviennent très vite perçus comme des intrus. Or, le fait d'être intrus dans une communauté de berbères amène les deux personnages principaux à une prise de conscience individuelle, à voir l'intrus en eux-mêmes, qui les dérange et qui les trouble. La représentation de l'intrus dans le monde devient intimement liée à l'intrus en soi. Dans un même mouvement, l'auteur devient aussi un intrus dans le texte en intervenant dans les notes infrapaginales et en s'introduisant dans la conscience de ses personnages grâce à des procédés littéraires tel que le discours indirect libre. En devenant cet intrus, l'auteur se trouve exposé, révélé dans le texte, et l'histoire postcoloniale se transforme en une histoire identitaire impliquant que le changement ou le passage de l'époque coloniale à l'époque postcoloniale a lieu surtout chez l'individu, dans la conscience individuelle plutôt que dans le pays indépendant.

Le second chapitre intitulé « Du plagiat d'auteure à l'intruse Beur dans *La fin tragique de Philomène Tralala* de Fouad Laroui » présente une thématique postcoloniale de la littérature dite « Beur » en mettant en scène le personnage d'une romancière française issue de l'immigration nord africaine pour dépeindre une personne réelle, Calixthe Beyala romancière quant à elle d'origine camerounaise prix de l'Académie française et accusée de plagiat. J'examine dans cette étude le plagiat et l'identité culturelle comme les paradigmes de l'intrus dans le texte. Le texte plagié est comme un intrus qui s'introduit dans le roman par effraction et qui le modifie. Il trouble par la même occasion le lecteur qui l'a identifié comme un intrus dans le texte. De la même manière, une auteure « Beur » qui gagne le prix de l'Académie française est perçue par la presse, les critiques comme une intruse qui s'introduit dans le monde sacré et protégé de la littérature française. La figure de l'intrus dévoile ici le mythe à la fois de l'auteur tel qu'il a été défini par Roland Barthes et celui, plus orientaliste, de la femme africaine exotique.

Le troisième chapitre constitue une étude de la problématique postcoloniale de la mémoire liée à la guerre d'Algérie dans *Azrayen'* une bande dessinée de Lax et Frank Giroud. Dans cette œuvre qui a été une des premières à briser le tabou du conflit, la figure de l'intrus est représentée par le soldat, le traître, le déserteur, les harkis, les appelés, les agents doubles, tous ceux qui ne correspondent pas à la logique de guerre, tous ceux qui ne conviennent à une certaine vision du conflit où tous les acteurs correspondent à une identité particulière. Dans un même mouvement l'intrus se manifeste dans cette œuvre sous la forme d'une séquence de plusieurs vignettes aux fortes teintes rouges qui constituent autant de récits, d'histoires personnelles qui sont intercalés dans l'histoire principale d'*Azrayen'*. Ces histoires individuelles censurées ou refoulées sont des intruses dans le discours officiel et viennent bouleverser l'histoire principale dont le sens devient constamment différé et différent. Ces histoires intruses ou *intrustoires*

viennent ainsi troubler le sens du conflit algérien et remettre en cause par là même la version officielle de l'histoire.

Le dernier chapitre présente une étude de l'intrus en tant qu'image particulière qui se développe dans *Caché* de Michael Haneke. L'intrus est une image qui vient s'introduire dans la demeure bourgeoise d'un journaliste littéraire et qui trouble son existence. La problématique postcoloniale qui est soulevé ici relève d'un passé colonial refoulé par la conscience individuelle et collective en France et surtout d'un événement particulier qui a eu lieu le 17 octobre 1961, le massacre perpétré par la police française de centaines de Maghrébins venus manifester pacifiquement à Paris. C'est à travers l'histoire individuelle de George que l'absence ou le non-dit de l'événement se manifeste par une image instable, à la fois intra-diégétique et extra-diégétique. L'image-intrus, raréfiée traduit un manque, un désir d'inscrire la mémoire collective de l'événement plongé dans le silence. Le cinéaste autrichien pose le problème d'une conscience collective et individuelle qui a du mal à refouler son passé et à gérer un présent postcolonial. La figure de l'intrus est une image qui vient troubler la vie bourgeoise de George au même titre qu'elle trouble une nation française fondée sur l'oubli de son passé colonial.

## Chapitre 2

### Des intrus postcoloniaux dans *Une Enquête au pays de Driss Chraïbi*

Drôle d'enquête que nous propose ici Driss Chraïbi dans *Une Enquête au pays* (1981). Il s'agit plutôt d'un prétexte ou d'un *intrutexte*. Censé de prime abord être le récit d'une investigation policière, il se transforme en une enquête sur l'*État* de l'après indépendance au Maroc, avant que l'auteur ne nous entraîne vers ce qui devient en fin de compte une enquête sur lui-même. Deux enquêteurs sont envoyés dans le Haut Atlas par le ministère de l'intérieur pour s'introduire dans une communauté berbère recluse et austère afin d'y découvrir un criminel. Cependant, ils ne respectent guère les règles et le règlement du genre de l'enquête policière. Selon le genre du polar, en effet, les enquêteurs sont supposés découvrir le coupable et la manière dont le crime a été commis. Dans le roman de Chraïbi, le moins qu'on puisse dire est que l'enquête piétine pour nos deux protagonistes, le chef Mohamed et l'inspecteur Ali. Bien qu'ils aient toute l'autorité oppressive du pouvoir central de l'État, ils ne parviennent pas à s'introduire dans la communauté des Aït Yafelman pour découvrir le dangereux "subversif" qu'ils recherchent. Leurs interrogatoires échouent lamentablement, ils ont chaud, ils n'ont plus de vivres. Chargés de leur présomptueuse autorité, ils sont tout d'abord reçus avec hospitalité par le village, qui prépare un festin en leur honneur, alors que les montagnards sont plongés dans une grande misère. Maltraités lors d'une série d'interrogatoires menée par le chef de police qui les considère avec mépris comme des imbéciles dont on ne peut rien tirer, les berbères perçoivent très vite les deux détectives-fonctionnaires de l'État comme "deux intrus" (28) et leur présence comme "l'intrusion de deux étrangers livrés à eux-mêmes, aussi malheureux et agressifs que les conquérants de toute race ou religion qui avaient déferlé sur le pays au cours de l'Histoire" (61-

62). Le chef et l'inspecteur Ali ne sont pas seulement des intrus dans la communauté des paysans, ils le sont aussi dans le genre du polar: les deux personnages se révèlent être de piètres investigateurs, incapables de résoudre une enquête qui se traduit finalement par une réflexion existentialiste sur eux-mêmes.

L'idée de l'intrus se conçoit par rapport à l'espace occupé et délimité par une communauté, un pays, une conscience, etc. L'intrus implique l'étrangeté à l'intérieur, tout d'abord, mais aussi par rapport à l'extérieur. Dans le roman de Driss Chraïbi, le fait d'être intrus dans une communauté de berbères qu'ils trouvent arriérés et sauvages amène le chef et son inspecteur à une prise de conscience individuelle, à voir non seulement leur altérité – l'autre en eux-mêmes – mais surtout l'intrus en eux-mêmes – celui qui perturbe la quiétude de leurs pensées habituelles de petits chefs, qui les dérange, qui les trouble et qui leur ouvre tout un éventail de possibilités. Dans le texte chraïbien, la représentation de l'intrus dans le monde (étranger s'introduisant sans y avoir été invité dans le monde clos d'une communauté) est également l'intrus en soi: c'est "*l'insectuel*"<sup>1</sup> venu d'Occident qui s'introduit dans leur conscience, dans le texte, et qui se traduit par des pensées indésirables, intruses.

Dans un même mouvement, l'auteur, un certain Driss Chraïbi, se fait accuser dès le début du roman, dans la préface actoriale fictive,<sup>2</sup> par l'inspecteur Ali, sa création, d'être cet *insectuel*. L'auteur devient ainsi un auteur intrus puisqu'il est remis dans le texte. Il intervient notamment dans les notes infrapaginales et figure également à l'intérieur de la conscience de ses

---

1 Les *insectuels*, explique le chef de police "ça veut dire ceux qui travaillent de la tête!" (14). Ce qui est a priori un manque d'instruction (le chef écorche le terme "intellectuel" en le transformant en "*insectuel*") devient chez Chraïbi un mot intrus qui n'existe dans aucune langue et qui évoque à la fois l'insecte et l'intellectuel. À l'instar de l'insecte qui s'introduit dans une maison et qui devient intrus, l'intellectuel est celui qui "s'introduit" dans sa propre pensée autant que dans celle des autres, qui s'interroge et qui pousse les autres à s'interroger, qui crée des pensées intruses qui empêchent une obéissance systématique aux ordres. Il devient alors un intrus dangereux et subversif pour le bon fonctionnement d'un État répressif.

2 La préface actoriale fictive est définie comme la préface dont l'auteur est un des personnages du texte. Voir Genette 166, 176, 254-70.

personnages grâce à des procédés littéraires, tel le discours indirect libre. L'auteur se trouve exposé, révélé dans le texte, tandis que l'histoire postcoloniale se transforme en une histoire identitaire impliquant que le changement ou le passage de l'époque coloniale à l'époque postcoloniale a lieu surtout chez l'individu, dans la conscience individuelle plutôt que dans le pays indépendant. L'intrus colonial (par exemple le Français ou la langue française) provoque la prise en compte d'une conscience individuelle qui permet de remettre en cause un régime postcolonial au Maroc aussi oppressif et répressif que l'était l'administration coloniale française.

Premier indice de l'enquête, l'inspecteur Ali nous le dit lui-même d'entrée de jeu dans cette petite note qu'il nous adresse en guise de préface et qu'il intitule *Une Enquête au pays*, tout comme le roman, juste avant la biographie de l'auteur:

Par Allah et le Prophète, le dénommé Driss Chraïbi a perdu la boule ! C'est un subversif et un dangereux *insectuel*, la civilisation a mélangé sa tête, parce que voilà l'histoire : moi et le chef de police, on est partis en mission officielle dans un petit village de l'Atlas marocain, chez des montagnards du Moyen Atlas qui ne connaissent pas le gouvernement, pas même la télé. [. . .] il a même fait l'enquête sur nous autres, le chef et moi [. . .]. Il a employé nos propres mots, exprimé nos sentiments, à croire qu'il était en chacun de nous". (1)

Cet avertissement au lecteur est "signé: l'inspecteur Ali, personnage principal de ce livre" (1). L'auteur devient donc le subversif, cet "*insectuel*" qui s'introduit en intrus dans le texte. Mais alors que signifie l'intrusion "hors-texte" de ce personnage de roman qui essaie de discréditer l'auteur de cette histoire? La référence à l'auteur comme étant un participant actif dans le processus de l'écriture vient bousculer les règles du roman, du chacun chez soi, et interroge la

notion même de la mort de l'auteur telle qu'elle a été définie par Barthes. On assiste à une sorte de résurrection de l'auteur auquel l'inspecteur Ali se réfère en l'identifiant comme le subversif et "*l'insectuel*" et en opposition auquel il peut s'identifier à son tour, comme un Arabe, un Marocain, etc. Chraïbi a créé un personnage qu'il a appelé l'inspecteur Ali et qui parle de lui, son créateur, comme d'un personnage de roman – "le dénommé Driss Chraïbi a perdu la boule!" (1) – et en même temps il le décrit comme doté d'un pouvoir qui dépasse celui du simple personnage. On a ainsi un protagoniste qui s'étonne du pouvoir qu'exerce sur lui son auteur-créateur et qui *remet en texte*, dans le même mouvement, un auteur qui nous fait croire que son personnage existe par lui-même, de manière indépendante. L'inspecteur Ali est un personnage de fiction, mais aussi un personnage qui fait intrusion dans un monde qui n'est pas le sien (tout comme le pays berbère), dans le paratexte, pour parler de l'auteur, de *son* auteur qui devient à son tour un intrus à découvrir, un "*insectuel*" dans le texte et dans sa conscience. Ce qui est mis en exergue est l'identité même de l'auteur, comme étant celle d'un intrus dans le texte. Il est "un dangereux *insectuel*" parce qu'il est à la fois dans le texte tout en étant "de l'extérieur"; il est l'ennemi intérieur découvert par le personnage Ali. L'auteur se manifestera dans le texte au moyen du discours indirect et dans la conscience du personnage comme l'intrus à rejeter, il provoquera ainsi un trouble de l'esprit tout comme d'autres intrusions, d'autres intrus, car l'intrus ne vient jamais seul.<sup>3</sup>

Le mot "*insectuel*" connote celui qui dispose d'un pouvoir, celui de s'introduire, d'être un intrus à la fois comme l'insecte qui s'introduit dans une demeure et la perturbe et comme l'intellectuel ou l'auteur qui est "en chacun de nous" (1). "*Insectuel*" est un mot intrus, un mot

<sup>3</sup> Reconnaître un intrus et qu'une intrusion a eu lieu amène nécessairement à considérer d'autres formes d'intrus et d'intrusions. Dans *L'Intrus*, Jean-Luc Nancy évoque ainsi l'idée d'une règle de l'intrusion: "Il semblerait plutôt que s'expose une loi générale de l'intrusion: il n'y a jamais eu une seule intrusion: dès qu'il s'en produit une, elle se multiplie, elle s'identifie dans ses différences internes renouvelées" (31-32).

étrange et étranger au corps textuel, d'ailleurs toujours écrit en italique dans le roman. Il évoque la mauvaise prononciation, la confusion de deux mots, l'association de plusieurs sens. Toujours étranger, il garde les caractéristiques de celui qui s'introduit et qui fait ressentir son intrusion. "*Insectuel*" est ainsi un mot à l'identité trouble inventé pour la circonstance d'un texte et introduit dans l'horizon d'attente du lecteur, pour produire une forme d'étrangeté.

Cette intrusion de l'auteur dans son histoire transforme ce qui est censé être une enquête policière en une enquête sur soi, une étude de l'intrus en soi-même. L'enquêteur et l'auteur deviennent des intrus dans leur propre enquête puisque les "autres," ceux sur qui ils sont censés faire leur enquête, sont en fait "eux-mêmes." L'enquête sur soi produit un changement qui a lieu à l'intérieur de la conscience de l'individu plutôt que dans le monde extérieur. Le trouble identitaire qui s'ensuit se produit dans la conscience du chef et de l'inspecteur Ali alors qu'ils sont intrus, à l'extérieur, dans la communauté des Aït Yafelman. D'autre part, *Une Enquête au pays* montre que le passage à l'indépendance n'a pas modifié les données du pouvoir, il n'y a eu qu'une passation de ce même pouvoir, du colonisateur oppressif français à l'État répressif marocain. La France colonisatrice qui s'est introduite au Maroc en intruse (car non invitée) a provoqué la prise en compte chez l'individu postcolonial d'une conscience individuelle, à l'instar de l'inspecteur Ali et de son chef, alors que cette conscience est demeurée collective dans la tribu des Aït Yafelman. Les intrus chez ces montagnards constituent autant d'agresseurs potentiels et, qu'ils soient Français ou Marocains, la conscience collective, la communauté des montagnards ne fait que les rejeter comme un système immunitaire rejeterait un organe étranger. Agissant avec violence, les interrogeant sous la menace, le chef de la police est un intrus dont il faut se débarrasser comme du soldat français sous l'occupation coloniale. Identifié comme un ennemi pouvant être mortel pour la communauté des montagnards, l'intrus est exécuté. L'inspecteur Ali,

échappant de justesse à la mort, parvient à ce que la tribu des Aït Yafelman “supporte” son intrusion. Pour y parvenir toutefois, il doit se faire passer pour un simple étranger demandant l’hospitalité, qui est sacrée chez les villageois, et convaincre qu’il “n’[a] pas trahi la loi de l’hospitalité” (Chraïbi 211) lorsqu’il est jugé par le village. Il n’est pas un intrus comme son chef et il est prêt, pour sauver sa peau, à raconter à ses supérieurs que “[l]e subversif [. . .] eh bien c’[est] lui le chef” (209), alors que le fameux subversif est en réalité un aveugle du village.

Si l’on croit donc l’inspecteur Ali, personnage principal du roman de Chraïbi, l’auteur est aussi un “dangereux *insectuel*” parce justement il est celui qui modifie les données du texte en intervenant. Il se moque de sa propre création, de ses personnages et par là même de lui-même:

Ce maboul de la tête appelé Driss Chraïbi n’a pas cessé de rigoler de ses grandes dents. Il a même mené le travail à notre place, alors qu’il n’est pas un flic de métier; il a même fait l’enquête sur nous autres, le chef et moi, sur la coopération culturelle entre les policiers et sur l’État lui-même. (1)

L’auteur est un subversif qui s’introduit dans *son* histoire qui ne lui appartient pas. C’est dans ce rapport à l’identité de l’intrus que d’autres formes de représentations identitaires prennent toute leur importance dans le roman de Chraïbi. Il s’agit d’une enquête, d’une intrusion dans un pays et au cœur même de l’identité de l’auteur. Le texte invite également le lecteur à participer à l’enquête, à s’interroger sur l’identité de ce Chraïbi, de cet intrus dénoncé par son propre personnage, autrement dit dénoncé par lui-même. Driss Chraïbi est alors un auteur intrus qui s’introduit dans le texte en se manifestant par des commentaires explicatifs, moqueurs à l’encontre de ses personnages, semant également l’étrangeté dans l’horizon d’attente du lecteur. À maintes reprises, des notes sont glissées en bas de pages du roman telles que: “Je crois que

l'inspecteur voulait dire: 'l'amour platonique' mais je ne saurais l'affirmer" (129). Ces remarques interviennent lorsque l'inspecteur Ali écorche l'amour platonique en "*la mort atomique*, comme disent les poètes qui écrivent des poésies" (129). Qui est ce "je" qui corrige l'inspecteur sinon cet "*insectuel*" d'auteur, Driss Chraïbi, qui, comme l'inspecteur Ali nous l'avait dit dans la préface, "n'a pas cessé de rigoler de nous avec ses grandes dents" (1). Or, on ne peut s'empêcher de penser que l'auteur se moque de nous en même temps qu'il se moque de son personnage puisque ces notes sont surtout destinées au lecteur: la réaction que l'on pourrait avoir est de se dire qu'en tant que lecteur intelligent, on peut parvenir à corriger les paroles de l'inspecteur. L'auteur devient subversif dans cet effet d'incertitude qu'il produit et qui rend crédible la mise en garde de l'inspecteur Ali dans la préface. Le lecteur commence à se demander si ces intrusions d'auteur servent à le prendre pour un imbécile, s'il est bien mis au même niveau que le personnage du roman. De plus, ces intrusions nous informent sur l'identité de l'auteur, ce Driss Chraïbi qui joue à "*l'insectuel*," qui corrige, qui croit bien parler *la France*.

L'intrus ne vient jamais seul. Une fois entré, il donne lieu à d'autres intrusions. Ainsi, le roman devient l'histoire d'une multitude d'intrusions: lorsque le français, langue adverse, devient une langue intruse dans le texte, non seulement provoque-t-elle chez l'inspecteur Ali un trouble, elle perturbe également le texte en créant des mots intrus, étranges. Lorsque l'inspecteur réfléchit à "la pensée occidentale" (185) et à sa rapidité, lorsqu'il se complait à "raisonner," le narrateur affirme en parlant de l'inspecteur: "Il ajouta en français dans la pensée sinon dans le texte: 'Cit "*Oxyde de dents*" il est fou, ma parole! Toujours activiste! Ci pour ça qu'il i foutu li camp di chez nous!'" (186). C'est sur cette même page que l'auteur intervient en note infrapaginale pour nous dire: "Tout comme l'inspecteur Ali, les concepts mettent mon cerveau à rude épreuve s'agit-il là d'un produit chimique ou de l'Occident?" (186). L'auteur se place alors

au niveau du personnage et se révèle faussement incapable de distinguer son propre jeu de mots (volontairement écorchés) ou troublé lui aussi par des “concepts,” par l’intrusion de “la pensée occidentale.” La langue française devient intruse dans le texte tout autant que “dans la pensée” de l’inspecteur et de l’auteur qui avoue ne pas distinguer le sens de cet intrus, l’*“Oxyde de dents.”* Qui a donc écrit cette expression, ou transcrit celle-ci? Si ce n’est pas le personnage, c’est donc bien l’intrus en lui, celui qui a écrit l’expression et qui a écorché l’Occident mal prononcé par l’inspecteur en “Oxyde de dents.” L’effet est d’autant plus trouble et plus étrange que l’auteur affirme ne pas comprendre ce qu’il a lui-même écrit.

L’enquête est aussi une intrusion dans le sens où il faut s’introduire dans une histoire, enquêter sur la vie des suspects, pénétrer une entité fermée sans forcément y être invité. Enquêter, c’est extraire ce qui est “intrus” en l’autre pour découvrir l’intrus. Investigation, sondage ou examen, l’idée de l’enquête suppose un interrogatoire. Interroger, investiguer, sonder c’est s’introduire pour savoir et faire avouer. Une enquête nécessite que des éléments voient le jour, que le suspect s’expose. Dans *L’Intrus*, Jean-Luc Nancy affirme que “la vérité du sujet est son extériorité et son excessivité: son exposition infinie. L’Intrus m’expose excessivement. Il m’extrude, il m’exporte, il m’exproprie” (42). L’enquête est une intrusion dans le sens où l’on s’introduit dans l’esprit de quelqu’un en l’exposant. Quand on enquête, on est à la fois à l’intérieur de l’objet de l’enquête et à l’extérieur.

L’interrogatoire mené par le chef de la police est un échec. Ce dernier ne parvient pas à découvrir le subversif, les villageois ne le comprennent pas et sa brutalité devient pour eux une menace. Les deux enquêteurs, confrontés à leur état d’intrus, commencent à se poser des questions sur leur venue dans ce bled, sur l’autorité qu’ils croient avoir. Ils commencent donc à interroger leur conscience individuelle, illustrant l’idée de l’intrus comme étant une relation entre

l'intrus en nous et l'intrus que nous sommes dans le monde, comme le souligne Nancy: "intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même" (45).

Lorsque l'inspecteur Ali semble faire un aveu, il avoue être un étranger chez les Berbères (et non un intrus) qui demande l'hospitalité et évoque l'étranger qu'il est à lui-même. C'est ici que réside la différence entre l'étranger qui se présente comme tel et l'intrus qui ne se présente pas, qui s'introduit sans être invité. Être étranger et se présenter comme tel implique l'obligation pour les montagnards de respecter les lois de l'hospitalité. L'inspecteur avoue, se confesse afin de passer pour un étranger et non pour un intrus. L'intrus en lui est son intention. Dans *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Foucault décrit l'aveu comme étant:

un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé; c'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, reconcilier; un rituel où la vérité s'authentifie de l'obstacle et des résistances qu'elle a eu à lever pour se formuler; un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'articule, des modifications intrinsèques: elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut. (82-83)

Or, dans le cas de l'intrus, le "je" n'est plus équivalent au sujet de l'énoncé, il est, selon Nancy, "toujours étranger au sujet de son énoncé, dont il est forcément l'intrus" (13). Au lieu de voir des montagnards faire des aveux aux "enquêteurs" ou d'ailleurs à "ces deux intrus" (28) dans *l'enquête* de Chraïbi, on assiste à l'aveu de l'inspecteur Ali qui montre toutes les caractéristiques

du rituel évoqué par Foucault: le protagoniste intrus se présente à Hajja, son interlocutrice (la sage du village), qu'il traite de véritable sainte afin de "suivre les usses" (43), comme le dit l'inspecteur, autrement dit, les us ou coutumes du pays, une manière d'être un autre "je":

– Salut à toi, mère! Bénis-moi, petite mère, que les âmes de tes parents et de tes ancêtres reposent en paix là où elles sont par Allah et le Prophète!

En retrouvant les mots de la tribu remontait en lui son enfance par flots [. . .]

– Je suis un *berrani*, un orphelin de la vie, un étranger à moi-même. Bénis-moi petite mère, au nom du Seigneur! Fais-moi le signe. (44)

L'inspecteur Ali veut avouer son statut d'étranger dans ce "pays," il avoue à Hajja, son confesseur de circonstance, qu'il est un *berrani*, un étranger dans ce pays et à lui-même. Il dit être "un orphelin de la vie," autrement dit n'appartenant à personne, même pas à lui-même. Ces "mots de la tribu" qu'il prononce lui-même produisent en lui l'effet d'un éloignement, d'un trouble le rendant étranger à lui-même. Les modifications internes se produisent et l'inspecteur se purifie, se rachète, il se libère en avouant. Le "Je" du "Je suis un *berrani*" fonctionne comme un mot intrus tout autant que "*berrani*." Écrit en italique d'une part et étant la transcription phonétique en français du mot "étranger" en arabe dialectal de l'autre, ce mot représente en effet une distanciation. L'intrusion de ce mot intrus rend la phrase et le passage entier *unheimlich*: "Bénis-moi petite mère, au nom du seigneur! Fais-moi le signe" relève d'un contexte religieux qui a tout l'air d'être un rituel chrétien, une confession catholique ou une prière à la Vierge: l'allusion à "faire le signe" et à la bénédiction dans un contexte où l'on invoque "par Allah et le prophète" est pour le moins étrange. Tout le rituel devient un texte intrus parce qu'un mot intrus, "*berrani*," a rendu ce passage étrange à la fois dans le texte et dans un rituel qui semble religieux

mais qui ne l'est pas, puisque aucune autorité religieuse n'est présente. L'intrusion de "*berrani*" transforme "l'identité" même du texte, rendant étrangement familière une phrase qui sans cela se référerait tout simplement au rituel de la tradition chrétienne. Contexte musulman du thème du roman (les montagnards sont musulmans), le passage fonctionne comme intrus (paroles, mots employés dans un contexte chrétien) et comme *berrani*, mot intrus à la fois transcrit en français – mais sans être approprié – et provenant de l'arabe dialectal, non écrit. Le sens qu'il dégage est celui "d'étranger," mais un étranger intrus, nulle part à sa place, et en même temps "corps étranger" introduit dans l'une et dans l'autre langue. *Berrani*, mot intrus dans l'énoncé, produit un trouble dans le corps du texte pour le lecteur qui a du mal à saisir l'identité de cet inspecteur d'une part et du mot *berrani* de l'autre. Le lecteur non averti se retrouve également dans une position d'intrus qui se voit placé dans le texte par un contrat de lecture où il est impliqué dans le jeu identitaire entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Il doit s'expliquer avec ce "subversif" qu'est l'auteur.

Si dans l'aveu, le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé, "Je" et l'inspecteur Ali ne font qu'un. Pourtant, s'il est un intrus dans la communauté des montagnards, l'intrus est en lui aussi et le "Je" est un Autre, un "*berrani*," un mot étranger dans la langue française mais également dans toute autre langue. "Je" équivaut donc à un mot intrus. "*L'insectuel*" est bien l'auteur qui se glisse au sein de son personnage pour incorporer le "Je" ou sa signification: "*berrani*." L'auteur est l'intrus, si l'on ose dire "introduit" dans son personnage (de quel "Je" parle-t-on? Celui de l'inspecteur, de l'auteur?), et également l'intrus en lui-même, puisque le texte réinscrit son auteur comme personnage. Le jeu du "moi," du "je" entre le texte et le hors-texte, remet en cause toute distanciation entre l'auteur du texte et l'auteur personnage. La conception de l'identité comme l'intrus dans l'espace d'une frontière non entière entre les

différents niveaux narratifs permet à Driss Chraïbi la possibilité de manifester et d'imaginer une identité qui ne peut être appropriée. La fiction de l'identité de l'auteur est formée par des intrusions au même titre que l'identité de l'intrus ethnique ou culturel dans le contexte postcolonial. La fiction de l'auteur crée un certain imaginaire identitaire où l'auteur peut circuler en tant qu'individu.

Chraïbi ne développe pas une sorte de confrontation entre deux mondes, deux sociétés ou deux mentalités puisqu'il est particulièrement difficile de regrouper la diversité d'une société, d'un pays donné, en une totalité ou un ensemble défini. Le texte de Chraïbi est un texte qui se situe en intrus, il n'appartient à aucune nationalité. Ce n'est ni de la littérature française ni de la littérature maghrébine mais plutôt quelque chose comme un texte écrit majoritairement en français et par rapport au Maghreb, à une certaine idée du Maghreb.

*Une Enquête au pays* raconte une histoire postcoloniale où existe une forme de trouble parce que l'on a été confronté à un passé colonial. L'intrus en moi me conduit à faire l'expérience de l'intrusion, à éprouver l'intrusion. "Il y a l'intrus en moi, et je deviens étranger à moi même" (31), souligne Nancy. L'intrus en moi devient ce qui reste en moi de colonial et qui a façonné mon identité. Le passage de l'état de colonie à celui d'indépendance exprime une "transformation incorporelle"<sup>4</sup> qui ne constitue pas un changement de tous les corps sociaux. Le corps-berbère dans *Une Enquête au pays* n'est pas "plus indépendant" ou l'est tout autant que sous la colonisation. L'État marocain qui est décrit dans le texte de Chraïbi relève bien de la

---

4 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari in *Postulats de la linguistique*. Les actes immanents au langage font redondance avec les énoncés ou font mots d'ordre. Deleuze et Guattari expliquent que "ces actes se définissent par l'ensemble des *transformations incorporelles* ayant cours dans une société donnée, et qui s'attribuent aux corps de cette société" (102). Les actes sont des "attributs non corporels, ou qui sont 'l'exprimé' d'un énoncé" (102). Plus loin, ils ajoutent: « Dans un détournement d'avion, la menace du pirate qui brandit un revolver est évidemment une action; de même l'exécution des otages si elle a lieu. Mais la transformation des passagers en otages, et du corps-avion en corps-prison, est une transformation incorporelle instantanée, un *mass-media act* au sens où les Anglais parlent de *speech-act*" (102-03).

période coloniale, il est répressif, policier. La transformation entre les deux époques coloniale et postcoloniale est relative pour les Ait Yafelman. Ils éprouvent de la même manière les intrusions coloniales (des soldats français) et les intrusions postcoloniales (des “officiels” de l’État: l’inspecteur Ali et son chef). Les villageois représentent à la fois ceux qui sont dans le passé et ceux qui sont dans le présent, intrus dans l’espace-temps, alors que les deux protagonistes qui s’introduisent dans leur monde en “proclamant” un pouvoir acquis et justifié par une transformation incorporelle (après la déclaration de l’indépendance, le monde est différent, nous sommes les nouveaux chefs, etc.) sont rejetés. Bien que l’inspecteur Ali ait joué le jeu de l’hospitalité en se faisant passer pour un étranger qui se présente comme tel et non en intrus, il ne sera jamais intégré dans la communauté des montagnards, il repartira épargné pour revenir vengeur, finalement à l’image de son supérieur, lorsqu’il sera promu chef à son tour. La circularité du roman le confirme bien: le premier chapitre d’*Une Enquête au pays* débute ainsi: “Le chef de police arriva au village par un midi de juillet” (9), et le dernier: “Le chef de police Ali arriva au village par une aube de septembre” (217). Rien en définitive ne change dans la proposition hormis une variation qui ne modifie en rien la donne. Les intrusions se multiplient et persistent, Ali est le chef de police maintenant, il s’introduit dans le texte et dans le village – déserté cette fois-ci – des Aït Yafelman.

L’époque coloniale et l’après indépendance sont perçus dans le roman comme une même époque de répression, où finalement rien n’a changé au niveau de l’État et du pouvoir. Pourtant, les deux protagonistes d’*Une Enquête au pays* présentent les deux époques comme étant distinctes, ayant produit une passation de pouvoir. Ce qui est présenté comme bénéfique est le changement de “nationalité” du pouvoir. En parlant de son père, le chef explique qu’il “gardait la loi des Français” (18), qu’il “servait l’ordre des Français” (19). L’inspecteur Ali lui réplique

alors: “Tandis que toi chef, tu as un pétard et tu sers l’ordre de chez nous” (19). Le pouvoir concentré entre les mains du chef relève d’une prise de conscience individuelle d’avoir un pouvoir qui était aux mains des colonisateurs: “L’indépendance nationale est venue et la génération nouvelle dont je fais partie a conquis sa dignité” (19).

Le changement a lieu dans la conscience du chef car l’Occident a introduit en lui l’idée d’avoir plus de pouvoir, ce qui est à mettre en relation avec l’état des choses dans le monde où le personnage évolue. Or, si la “nationalité” de ceux qui ont le pouvoir a changé, si “les Français” se sont mutés en “nous,” les temps eux, n’ont pas changé. Lorsque l’inspecteur Ali dit à son chef “Ah! les temps ont bien changé!” (21), celui-ci réplique “Les temps ont changé pour *toi*” (21), ce qui suggère un changement dans la conscience de l’individu plutôt que dans le système de pouvoir. Le même schéma oppressif se reproduit alors sur l’Autre, en l’occurrence le montagnard de l’Atlas, à la seule différence qu’au lieu d’être français les oppresseurs sont marocains. L’intrusion coloniale est celle qui relève du pouvoir oppressif reproduit par le chef et son inspecteur et qui expose ce pouvoir à travers leur prise de conscience. L’enquête de Chraïbi est l’enquête d’une époque imprégnée de colonialisme, où l’individu est un intrus tout autant que le sujet colonisé est normalisé, comme le souligne Homi Bhabha dans “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”: “*as a subject of a difference that is almost the same, but not quite*” (86)<sup>5</sup>. Dans *Une Enquête au pays*, le chef devient ce sujet “postcolonisé” ayant subi une intrusion coloniale qui n’est autre qu’une certaine idée d’exercer le pouvoir: “C’était leur colonialisme” (20), “leur système de domination” (20) sous-entend bien que le pronom est interchangeable et peut bien se remplacer par “notre” colonialisme ou “notre” système de domination.

---

<sup>5</sup> « Comme un sujet d’une différence qui est presque le même mais pas tout à fait. » ( ma traduction )

L'enquête au pays des montagnards est censée être une mission secrète. Le chef explique: "nous devons passer inaperçus, *incognito*" (24). Or, celui-ci porte un uniforme, "une tenue de chef" (24) qui le rend plutôt voyant et même semblable à un soldat français. En disant que "ces paysans n'ont peut-être jamais vu un uniforme de leur vie" (24), il pense pouvoir jouer le rôle du soldat français face à ces paysans incultes. L'époque coloniale se trouve donc introduite dans l'époque postcoloniale. Le chef va jusqu'à dire: "J'ai même prévu qu'en cas de difficulté je mènerais mon enquête en langue française. Eh oui! je me ferais passer pour un Français" (24). En effet, l'enquête sera menée en français dans la communauté des montagnards qui ne parlent pas cette langue. Le français devient ainsi une langue qui n'a pas sa place, qui va s'introduire dans un échange où elle n'a pas lieu d'être puisqu'ici elle sera plutôt source de malentendus, d'incompréhension. Elle devient aussi intrusive dans le discours puisque le chef de police tentera de la faire fonctionner comme un moyen de s'introduire de force et comme une forme d'autorité. La langue française s'est introduite en lui et ainsi la pensée occidentale dans sa prise de conscience individuelle et tout simplement à son contact, lors de son séjour de formation de chef de police en France. Le français sera bien entendu incompris par les Aït Yafelman et rejeté.

Le rejet de l'intrusion d'une langue fait écho à l'époque coloniale et surtout à l'histoire dans l'Histoire du commandant "*Filagare*" qui est racontée telle une légende dans un chapitre du roman. L'intrusion du français dans une communication où le destinataire ne parle pas français déclenche une réaction de rejet d'une extrême violence et produit une histoire racontée comme une légende sans en être une puisque le commandant Filagare existe bien, il est le chef du village et se dénomme Raho. L'histoire d'un paysan qui égorge des soldats français fait étrangement écho à l'histoire du chef de police qui veut parler français avec les paysans et qui se fait justement égorger par le même personnage avec le même couteau rouillé. La légende du

commandant est l’histoire d’une intrusion violente tout autant que l’histoire qui se raconte dans *Une Enquête au pays* et constitue elle-même une histoire intruse dans l’histoire. Raho est à la fois ce paysan dans l’histoire du chef et de l’inspecteur et le commandant Filagare de la soi-disant légende.

L’histoire de Raho-Filagare débute littéralement sur un malentendu: un paysan est capturé dans les montagnes de l’Atlas par des soldats français pendant la guerre. Or, ce malentendu est provoqué par l’intrusion d’un seul mot, là encore écorché: “Filagare.” Lorsqu’il est interrogé, le paysan, ne parlant pas français, ne pouvait dire qu’une chose: “Nji,” qu’il était arrivé (littéralement là aussi) “dans-la-gare,” en prononçant “fi” (“dans” en arabe dialectal) et “la gare.” Les soldats français comprennent “fe-lla-gah” et le paysan est ainsi pris pour un fellagha et torturé:

Il se tapotait l’oreille de l’index pour bien leur montrer qu’il ne comprenait pas un mot de français.

– *Mnin tji?* hurla l’autre dans un arabe de caserne. D’où tu viens?

– Ha! répondit le montagnard, soulagé. *Nji filagare.*

À la seconde même où il prononçait ces mots simples et évidents, l’horreur de la guerre tomba sur lui avec violence. Et, longtemps plus tard, quand il eut repris connaissance, il se retrouva à l’arrière de la jeep qui filait à toute vitesse, ficelé avec son propre turban.

Roué de coups, ensanglanté. [. . .]

– C’est un *fellagha!* Il avoue, le salaud! (72)

Le commandant “Filagare” ainsi surnommé se venge par la suite de tout ceux qui s’étaient introduits dans son territoire en les tuant chacun à leur tour et devenant ainsi malgré lui, pour les

autres, un symbole de la résistance. L'identité de ce paysan jusqu'alors inconnu se raconte et devient une légende. En fin de compte, l'intrusion d'un mot produit un trouble dans la conscience du paysan. Il devient un étranger à lui-même, il devient Autre. Un mot intrus a constitué son identité, sa légende: "Une graine avait suffi – un mot boiteux – pour transformer un simple paysan, né bon jusqu'à l'approche de la vieillesse, en ce qu'il devint dans les semaines et les mois qui suivirent: le commandant Filagare" (74). Le texte fait référence à une graine lorsque le chef de police compare "la pensée véritable et authentique" (54) à une graine. Or, la pensée est pour le chef une pensée essentiellement apportée par l'Occident. Dans ces pensées, le chef ou le narrateur se pose la question suivante: "La greffe de la civilisation occidentale n'avait-elle pas pris harmonieusement sur le monde arabo-musulman pour donner l'un des meilleurs fruits hybrides de ce siècle?" (155). Le style indirect libre ne permet pas non plus de déterminer l'identité exacte du locuteur, mais la pensée était là, intruse dans la conscience du chef. Une graine, peu de chose en fin de compte, "avait suffi," un "mot boiteux" a été introduit dans le texte. *Filagare* est un mot *mal-entendu*, mal compris, écorché, un mot intrus où qu'il soit, où qu'il se place, un produit de l'intrusion du français dans l'arabe dialectal et vice versa. L'intrus produit une légende, une histoire identitaire dans l'histoire coloniale et dans l'histoire postcoloniale du roman.

Le chef qui emploie le français pour s'introduire chez les Aït Yafelman dont le commandant *Filagare* fait partie, va reproduire la même intrusion qui résultera en un même dénouement, en un même rejet qui, comme on le sait déjà, conduit à sa mort.

Le rejet du Français coïncide avec le rejet du français. La langue française est bien une intrusion coloniale ou occidentale qui produit un effet non seulement sur le personnage, en introduisant en lui une conscience individuelle, mais également sur l'histoire où ce même personnage évolue.

L'histoire coloniale de Filagare et des soldats français devient l'histoire du chef de police et du paysan Raho, alias Commandant Filagare. La légende s'introduit dans le texte au quatrième chapitre pour devenir l'histoire d'un mot intrus, *Filagare*, qui contient en lui du français et de l'arabe dialectal, celui-ci, prononcé "fellagha," déclenchant l'histoire identitaire d'un personnage. L'histoire de Filagare est une histoire intruse dans *Une Enquête au pays* car elle n'a été découverte, ou plutôt n'a eu de cause, qu'au contact d'intrus comme le chef. Pour le paysan, qu'il soit à l'époque coloniale ou postcoloniale, ce sont les mêmes intrusions et les mêmes intrus: l'uniforme, l'interrogatoire, la langue, la brutalité, etc. Comme le souligne le narrateur, "[c]'était à l'intérieur de sa tête qu'un sillon s'était creusé, très profond" (74), et c'était ce qui, comme le dit Raho, "lui avait apporté rien d'autre que la pensée" (61).

Le chef révèle à son inspecteur qu'il recherche un "subversif": "en haut lieu, des renseignements top secret sont parvenus, stipulant qu'un dangereux subversif, citoyen de notre pays, a longtemps vécu en Europe et a franchi la frontière la semaine dernière, illégalement. Il se trouve ici, dans ce village" (167). Or, le subversif qu'on connaît dès la préface du roman est l'auteur lui-même: l'inspecteur Ali mentionne un "subversif et un dangereux *insectuel*" dont la civilisation (sous-entendu occidentale) a "mêlé la tête" et qui se dénomme Driss Chraïbi. Les deux enquêteurs enquêtent sur l'Autre, l'auteur-intrus qui est un personnage de légende tout autant que le commandant Filagare qui n'est sur aucun "dossier." L'auteur, le dénommé Chraïbi, devient un personnage de légende, un intrus qu'on recherche dans un espace où il intervient dans l'esprit de ses personnages, "à croire qu'il était en chacun de nous" (1). L'histoire du subversif laisse sous-entendre que c'est l'histoire de l'auteur lui-même qui utilise des mots subversifs, mots-intrus, et qui intervient en note infrapaginale dans le texte pour le subvertir.

L'enquête sur "soi" est la résultante d'une intrusion coloniale, celle qui relève d'une individualisation des consciences venue d'ailleurs, une *insectualisation* selon l'inspecteur Ali, qui surgit comme une étrangeté à l'intérieur de cette même conscience de l'individu colonisé. Dans un article intitulé "L'Individu postcolonial," Mahmoud Hussein affirme que cet individu est "né de l'accouplement tumultueux entre le colonisateur et la société colonisée et [. . .], aujourd'hui, assume de plein fouet la crise postcoloniale" (164). Cet individu postcolonial est en mutation, bien qu'on tente de le figer dans une seule représentation. Hussein parle du changement de "paysage psychologique" et de l'existence de "cicatrices," d'"une fragilité intérieure." Il affirme également que "[c]es cicatrices racontent l'émergence tortueuse d'une conscience individuelle dans des sociétés où, au départ, cette conscience n'avait pas sa place. Tant il est vrai que l'individu moderne est, ici, un mutant, produit par excellence de la greffe occidentale en terre non européenne" (164). Or, la greffe occidentale, l'intrus est justement ce qui produit l'étrangeté et le trouble du sujet, mais c'est aussi, selon Nancy, ce qui expose: "L'intrus m'expose excessivement. Il m'extrude, il m'exporte, il m'exproprie" (42-43). Doté d'un cœur greffé (son Intrus) Nancy devient « exposé » comme « un androïde de science-fiction » (43) et évoque ainsi ce que deviennent les hommes dans ce sens : « Nous sommes, avec tous mes semblables de plus en plus nombreux, les commencements d'une mutation » (43).

L'auteur, étant à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de son texte devenu une histoire identitaire, est intrus dans le texte car, en intervenant, en s'introduisant, il s'expose au lecteur qui découvre toute la complexité de son identité. Dans *Une Enquête au pays*, l'intrusion occidentale devient ce qui expose son auteur. Celui-ci dévoile à travers ses interventions et ses intrusions une conscience individuelle qui n'existait pas "au pays." L'inspecteur Ali et son chef se trouvent confrontés à des prises de conscience qui résultent d'une intrusion coloniale. Ceci n'est pas le cas

des montagnards qui ne présentent pas d'influence occidentale, autrement dit, d'une conscience individuelle, à l'exception du commandant Filagare, "introduit" par un acte de violence coloniale qui a forgé ce nom étrange, cette identité étrange, ce mot intrus qui se raconte: "*Filagare*." Raho le paysan explique également que l'intrus venu d'ailleurs a provoqué en lui la pensée: "Toute religion, venue d'Orient ou d'Occident ou d'ailleurs, ne lui avait apporté rien d'autre que la pensée. Et lui, Raho, était né sans pensée et mourrait sans pensée. C'était si simple de vivre" (61). Chez les Aït Yafelman, il s'agit plutôt d'une conscience collective atavique qui a toujours éprouvé les intrusions coloniales ou postcoloniales par le rejet.

Dans *Une Enquête au pays*, l'auteur s'introduit dans la pensée de ses personnages en troublant les différents procédés discursifs. Dans un passage où l'inspecteur Ali soliloque, réfléchit, la frontière entre la voix du personnage, celle du narrateur et de l'auteur disparaît:

Son ombre avait tourné avec le soleil. Elle se trouvait à présent à sa gauche, s'allongeait imperceptiblement tandis qu'il marchait. Il la regarda avec effroi. Mais non! jamais on n'avait vu la moindre statue déboulonnée, du moins dans ce pays qui ignorait jusqu'au sens de la révolution. "Ali, ils étaient aveugles ou dingues, les gars qui t'ont engagé dans la police? Comment as-tu fait pour passer entre les gouttes?" Diable de diable, qu'était-il en train de manigancer dans sa tête? La révolution? À lui tout seul? "J'étais bien tranquille" se dit-il. [. . .] "Mais je ne pensais pas. JE NE PENSAIS PAS. Le chef a raison de dire que les insectuels sont des malades dans la tête." (183)

Le trouble identitaire se traduit par l'intrusion de l'auteur dans la pensée de son personnage, l'auteur est intrus dans le texte. Le passage commence par une narration classique, à la troisième personne, puis se poursuit par un discours indirect libre: "Mais non!" Qui parle ici?, à qui est

cette voix sinon à l'auteur? Puis au style direct “Ali, ils étaient aveugles...”. Retour au discours indirect libre: “Diable de diable, qu’était-il en train de manigancer dans sa tête.” Qui est donc ici le “il” qui manigance dans sa tête? Est-ce lui-même, l’inspecteur Ali? Est-ce cet Autre, cet intrus qui le rend étranger à lui-même? Est-ce l’auteur en lui? Et de quelle tête s’agit-il enfin? Celle de l’Autre qui pensait? Ce changement, lorsque l’inspecteur Ali se met à “penser,” est une conscience individuelle qui semble naître justement chez l’individu postcolonial. Les intrusions auctoriales font écho dans un même mouvement aux intrusions coloniales, ou occidentales. Le fonctionnement des intrus dans le texte va dans le même sens que les greffes coloniales. Le narrateur raconte: “Si étranger et étrange qu’il fût, l’apport de l’Occident l’avait contraint peu à peu à faire cohabiter dans sa tête, *en même temps*, plusieurs solutions face à un problème donné [ . . . ]” (184). L’apport occidental produit une multitude d’intrusions dans son esprit qui lui font prendre conscience de plusieurs alternatives. Cette caractéristique de l’apport a des effets aussi bien positifs que néfastes. Il ne s’agit pas de dire que le colonialisme ait eu des bienfaits sur l’individu colonisé mais de noter une mutation dans la conscience. Il s’agit de percevoir de nouvelles ressources pour se situer dans le monde. Lorsque cette intrusion est violente, le trouble en soi-même implique souvent des actes de revanche et de violence, comme dans le cas du Commandant Filagare, mais aussi dans celui du chef de police ou de l’inspecteur dont le père n’avait pas d’autorité et qui reproduit les caractéristiques du colon (problème d’autorité) en opprimant le subalterne quel qu’il soit.

Au lieu de figer l’intrus comme personnage dans une représentation qui finalement ne ferait que reproduire un sujet postcolonial similaire au sujet colonisé dans la manière dont il serait représenté, Chraïbi utilise l’intrus comme une relation particulière au monde et au texte, comme un trouble dans la conscience individuelle par rapport à un extérieur. L’intrus est *en* nous

mais il est aussi en relation constante avec l'extérieur. Le changement consiste dans la prise de conscience individuelle d'avoir un statut particulier dans le monde et en soi-même. Les différentes intrusions dans le texte forment l'identité de ce même texte qui devient mutant, à l'instar de l'individu postcolonial dont l'identité a été marquée par l'intrusion coloniale dans sa conscience. L'histoire identitaire qui se raconte vient s'introduire dans l'Histoire.

L'inspecteur Ali revient dans d'autres histoires de Chraïbi, il figure dans les titres de ses romans, il s'adresse souvent aux lecteurs et à son créateur. Son ubiquité ainsi répétée traduit une étrange impression chez le lecteur de Chraïbi, l'impression de ne plus savoir où situer ce personnage qui intervient constamment, qui s'introduit dans votre horizon d'attente et qui finalement devient familier, cet intrus dans le texte et en nous-mêmes.

### Chapitre 3

#### Du plagiat d'auteure à l'intruse Beur dans

#### *La fin tragique de Philomène Tralala de Fouad Laroui*

Mais qui est donc cette intruse Philomène Tralala ? Philomène Beyala, Fatima Aït Bihi, Phénomène que voilà, de la presse, des média, métisse noire et berbère, fille d'une esclave et du concierge alcoolique d'un lycée français au Maroc, orpheline, émigrée, androgyne, parfois schizophrène, dotée d'une voix d'homme et lesbienne, écrivain, auteur d'expression française et plagiaire par dessus le marché, celui du livre. Décidément, le personnage du dernier roman de Fouad Laroui est insaisissable. Philomène Tralala n'en fait qu'à sa tête, ne veut dire que ce qu'elle pense, elle qui ne supporte aucune étiquette 'nationale' sur le front. Une véritable aubaine pour le critique littéraire qui, à défaut de pouvoir la saisir au sens figuré veut la saisir de force. Pour arriver à ces fins il ne trouve rien de mieux que de l'accuser de plagiat et de déclencher un tollé général, car pour lui elle est une intruse dans le domaine protégé de la littérature française justement parce qu'elle n'est pas considérée comme une Française vu ses origines 'douteuses' de Maghrébine. Intruse en tant que Beurette issue de l'immigration nord-africaine en France, Philomène Tralala l'est forcément en tant romancière écrivant en français.

L'histoire de Tralala fait bien sûr écho de par la résonance même du pseudonyme à celle d'une personne réelle, Calixthe Beyala qui avait été accusée à plusieurs reprises de plagiat. L'affaire Beyala est ainsi relaté par Hélène Maurel Indart dans son essai intitulé *Du plagiat* :

Dans une affaire tumultueuse et consternante de rebondissement, le tribunal de grande instance de Paris prononça, le 7 mai 1996 'la contrefaçon partielle' du best-seller de l'américain Howard Buten *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*, publié en 1981 en France

aux Editions du Seuil et depuis adapté au cinéma. On aura reconnu la contrefactrice, notre lauréate du Grand Prix du roman de l'Académie française, Calixthe Beyala, figure de l'écurie Albin Michel et auteur du roman intitulé *Le Prince de Belleville*, édité en 1992. [...] Le Seuil [était] alerté par un simple lecteur deux ans après la publication [...] (46).

L'affaire Philomène Tralala est relatée dans le texte sur un même ton : « Grand scandale ces jours-ci autour des plagiats de Philomène Tralala. On ne cesse de trouver des fragments venus d'autres auteurs dans ses livres» (46). A l'exception près que le personnage de Tralala est marocain dans le roman de Laroui, les deux « auteurs » n'en font vraisemblablement qu'un et l'histoire invraisemblable de Philomène est celle de Calixthe Beyala, écrivain, Camerounaise vivant en France.

Beyala a aujourd'hui à son actif plus d'une dizaine de romans dont *Assèze l'Africaine* paru en 1994, Prix Tropic, Prix François Mauriac et Prix de l'Afrique littéraire, et bien sûr *Les honneurs perdus* paru en 1996 couronné par l'Académie française. Son œuvre évoque souvent le Cameroun où elle a passé son enfance dans un bidonville près de Douala mais également le quotidien des immigrés en France avec notamment *Le petit prince de Belleville*. A la fois servie et desservie par les médias, Calixthe Beyala est devenue cette scandaleuse princesse africaine, la « bête noire » d'une certaine presse critique, femme fatale, femme exotique pour d'autres, à la fois écrivain et Africaine immigrée en France, ce qui ne va pas toujours de pair pour certains, surtout quand cet animal exotique est récompensé par l'autorité suprême du monde littéraire en France. Elle est considérée comme une intruse culturelle qui surgit à l'intérieur d'une certaine idée de la culture française et tout particulièrement dans le domaine intouchable de la littérature française.

Beyala prend de l'ampleur médiatique, se fait en quelque sorte le porte-parole de l'Afrique, fière de son héritage culturel, elle remplit même le rôle de l'Africaine de service, l'invitée engagée des plateaux télévisés, intervenante à la remise des Césars, etc. Cette image médiatique combinée au scandale du plagiat dont elle a été accusée fait d'elle une proie évidente sinon facile pour quelques « gardiens » d'un certain type de littérature « authentique », des défenseurs d'une littérature « sans plagiats ». Ainsi, l'idée d'être une intruse culturelle vient se combiner à ce qui est un intrus dans le texte, autrement dit le texte plagié. Dans *L'Intrus* Jean-Luc Nancy évoque bien l'idée selon laquelle l'intrus est ce qui « s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd son étrangeté » (11). Il rajoute plus loin que « s'expose une loi générale de l'intrusion : il n'y a jamais eu une seule intrusion : dès qu'il s'en produit une, elle se multiplie, elle s'identifie dans ses différences internes renouvelées » (31-32). Il s'agit donc de considérer différentes formes d'intrus et d'intrusions notamment au niveau du contenu thématique, l'intrus culturel (écrivaine issue de l'immigration africaine en France) et au niveau de ce qui pourrait être un intrus dans le texte.

Philomène Tralala/Calixthe Beyala est justement quelqu'un qui est perçu comme une intruse qui surgit dans l'espace médiatique français tout comme un texte plagié peut surgir dans un roman et c'est exactement ce que fait Fouad Laroui dans *La fin tragique de Philomène Tralala* où les 'emprunts' textuels sont là pour révéler des mythes tels que celui de l'auteur ou d'une identité Beur.

L'affaire éclate en 1992 par la plainte déposée par Buten pour plagiat à l'encontre de Beyala qui aurait copié de manière flagrante des passages de son roman. N'ayant pas pu vraiment se défendre contre l'évidence, Beyala se trouve condamnée par le tribunal de Paris.

Mais cela ne s'est pas arrêté là. D'autres contrefaçons ont été découvertes par un fin limier, le rédacteur en chef du magazine *Lire*, Pierre Assouline. S'enchaîne ensuite une série de poursuites illustrée par la persévérance sans relâche et obsessionnelle du critique qui voulait découvrir la totalité des fragments plagiés de cette Africaine consacrée par l'Académie française. Monsieur Assouline a été indigné qu'un écrivain plagiaire ait été récompensé. Il l'affirme dans le numéro 251 de *Lire* de décembre 1996 :

Son dernier roman s'intitule *Les honneurs perdus*, ce qui ne manque pas de sel. Mais on est consterné à la pensée que l'Académie n'a rien trouvé de mieux à honorer dans le flot des quelques trois cents romans parus depuis la rentrée. Ni livres ni auteurs moins suspects! [...] Interrogés sur leur choix, certains académiciens ont haussé les épaules, rappelant que l'ouvrage incriminé était ancien et que, de toute façon, 'tout le monde a plagié, de Corneille à Stendhal' ! (7-8)

La chasse aux plagiats était ouverte pour Pierre Assouline, qui s'est donné pour tâche de 'les' poursuivre, de 'les' traquer dans les moindres recoins des textes beyaliens pour 'les' dénoncer au public qui s'indignera, il en est sûr, de ces impostures, ces textes intrus. Le rédacteur en chef de *Lire* ne se lassera pas de cette chasse et en bon justicier littéraire qu'il est, il consacrera un dossier complet à l'affaire Beyala dans le numéro de février 1997 où des extraits plagiés sont présentés à côté des textes 'originaux' à titre de comparaison. Ainsi des passages du *Petit prince de Belleville* se montrent similaires à des passages de *La vie devant soi* de Romain Gary, de *La couleur pourpre* d'Alice Walker, de *Quand j'avais cinq, je m'ai tué* de Howard Buten bien sûr, puis des similitudes entre *Assèze l'africaine* et *White spirit* de Paule Constant, entre *Les honneurs perdus* et *La route de la faim* de Ben Okri. Pierre Assouline déclare qu'il s'agit là d'une question de principe et qu'il ne vise pas la personne concernée: « A la limite, la biographie

de l'auteur incriminé importe peu (et la qualité de l'éditeur encore moins). C'est le principe et non la personne qui est en cause» (Assouline 1996 : 8). Alors dans ce cas-là pourquoi refuser de la voir obtenir un prix ? Est-ce la bonne morale qui fait la qualité d'un texte ? La totalité de l'œuvre de Beyala serait alors sanctionnée pour la bonne cause de la morale.

Si le constat de plagiat s'avère flagrant concernant certains passages, l'attitude obsessionnelle d'Assouline et toute la polémique soulevée autour de l'Africaine, Grand Prix du roman de l'Académie française accusée de plagiat, se laisse facilement récupérer par la satire. L'histoire prend des proportions qui la rendent invraisemblable, extravagante, riche en rebondissements dignes d'une fiction à part entière. Ces aspects semblent avoir particulièrement intéressé l'écrivain marocain Fouad Laroui, qui a souvent fait l'usage d'une plume particulièrement caustique pour dénoncer les absurdités d'une société qu'elle soit celle du Maroc dans *Les dents du topographe* et *Méfiez-vous des parachutistes* ou de la France dans *De quel amour blessé* et *Le Maboul*, tous parus chez Julliard. Si Pierre Assouline semble pourchasser les plagiats et les plagiaires qui sont pour lui des intrus dans le domaine littéraire, Laroui serait alors un « chasseur d'aberrations ». On se pose tout de même ici la question du pourquoi de cette intervention d'un professeur d'économie enseignant à Amsterdam, au-dessus de tout soupçon en faveur de Calixthe Beyala. Drôle de manière de procéder. Comment expliquer que Laroui fasse de l'affaire Beyala un roman ? Est-ce une forme de solidarité entre écrivains ? Ou la volonté (ou le plaisir) d'arriver à la rescousse d'un écrivain malmené par des critiques littéraires aux intentions douteuses ?

Laroui et Beyala présentent des traits communs: ils écrivent tous deux sur l'Afrique et sur l'immigration en France avec un humour et un sens de la satire qui leur sont propres. Cela pourrait peut-être suffire. L'affaire Beyala a révélé toutes les dérisions, tous les excès

médiatiques qui en font une histoire rocambolesque, irréaliste, digne d'une fiction. Cette affaire a également révélé le personnage fascinant de Calixthe Beyala. Elle n'est pas vraiment comme les autres cette intruse, elle est noire, exotique, exubérante et elle écrit.

Elle dispose de cette forme de toupet, d'insolence et même d'arrogance devant l'adversité qui ne laisse pas indifférent. A ce titre, l'écrivain Thierno Monenembo soulignait dans le numéro de décembre 1996 de *Jeune Afrique* à propos de Beyala : « J'ai pour ce Rastignac en jupon une affection teintée d'admiration, qui restera, quelle que soit l'issue de ses déboires éditoriaux » (72). Laroui semble avoir été pris lui aussi sous le charme du « personnage Beyala » au point d'en faire le personnage de son dernier roman. C'était comme si les barrières entre l'actualité et la fiction étaient levées. C'est bien sûr entre autres la satire médiatique qui intéresse l'écrivain marocain qui trouve là une occasion parfaite pour exprimer sa vision sur les origines des textes et des auteurs. Il démontre alors toute l'inconsistance de ces identités en faisant circuler ces auteurs et ces personnages dans un même espace sans frontières. Nancy disait que l'on est « intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même » (45). La frontière entre soi-même et le monde, entre la fiction et le réel deviennent bien une affaire de représentation.

L'histoire fictive de *La fin tragique de Philomène Tralala* se sert ainsi de l'affaire de la 'contrefactrice' comme d'un paratexte utile pour développer un discours sur l'appropriation qu'elle soit littéraire ou culturelle. Le plagiat est un texte intrus dans un autre texte qui préconise justement l'idée d'une impropriété littéraire généralisée et remet par exemple en cause la formation d'identité. Identité d'auteur et identité culturelle ou ethnique révèlent alors toute leur inconsistance. Dans le texte de Laroui, le plagiat se révèle comme une stratégie pour remettre en cause non seulement la notion de l'auteur mais également pour disséminer l'identité culturelle d'un personnage tel que Philomène Tralala.

Dans *Mythologies*, Barthes définit le mythe comme « une parole », « un système de communication, c'est un message », « c'est un mode de communication, c'est une forme » (181). Il souligne également que « puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justifiable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère. » (181) Le plagiat dès qu'il est parole devient mythe de par son fonctionnement même et crée une multitude de concepts mythologiques à partir des fragments qu'il emprunte. Barthes affirme à cet égard que « la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. » (209) *La fin tragique de Philomène Tralala* est un texte qui jongle justement avec un ensemble de mythes qui sont des fragments empruntés dans le paratexte (l'affaire Beyala) et l'intertexte (extraits d'autres textes) et modifiés, réarrangés dans le discours. L'intrus dans le monde se trouve incarné dans l'intrus dans le texte.

Comme le souligne Jean-François Jeandillou dans *Esthétiques de la mystification* : « En tant que représentation totalisante, le mythe permet de tenir pour équivalents les auteurs réels et les auteurs imaginaires car tous deviennent des personnages de légende » (208). A travers la polémique, Calixthe Beyala devient un mythe, celui de l'écrivain africain de service, invitée sur les plateaux de télévision. Ceci est bien sûr le cas de Philomène Tralala personnage de roman qui est tout autant un mythe et dans ce cas-ci, elle est l'écrivain beur de service. Puisque le personnage et la personne réelle deviennent conçus comme des mythes d'intruses autant réintroduire l'intrus dans le texte pour « démythifier le mythe ».

La consonnance entre Beyala et Tralala illustre déjà l'idée d'un jeu (de mots) sur le fragment emprunté au paratexte qui aurait été modifié, plagié et 'rendu' dans le texte larouiste. De Beyala on passe à Tralala qui, tout en gardant le sens premier du 'mythe' de l'écrivain

Beyala, développe une nouvelle connotation, celle d'un personnage avec tout son tralala. En d'autres termes, si le mythe comme le dit Barthes « préfère travailler à l'aide d'images pauvres, incomplètes, où le sens est bien dégraissé, tout prêt pour une signification : caricature, pastiches, symboles, etc. » (220), le roman de Laroui se sert justement de ces images appauvries de beurette, de noire exotique et les réutilise dans des mythes qu'il 'bricole'. Laroui se donne à cœur joie dans un exercice virtuose d'images reconstituées qui retrouvent toute leur force dans le nouveau mythe. Philomène se voit 'accusée par la rumeur' :

Soudain, la rumeur ! Je n'existe pas... « Illusion totale », « projection d'un auteur de l'ombre », « beauté visible d'un écrivain absent » Philomène n'écrit pas ses livres !

Combiné au plagiat, ça dépasse tout ! ça n'a plus de nom ! On conçoit à peine ! (...) La négresse avait un nègre... Le code civil déclare forfait... Impossible de démêler ce cas.

Aucun précédent. Qui poursuivre ? (62)

L'ironie de cet extrait réside dans le fait que les expressions ou mythes que la rumeur utilise sont particulièrement ambivalents : le « je » n'existe pas. Mais de quel « je » parle-t-on ? Celui de l'auteur, du personnage, ou de quelqu'un d'autre. Dans *L'Intrus*, Nancy, en évoquant sa greffe du cœur, pose une question similaire en rapport à ce 'je' qui devient intrus : « qui, je ?, c'est précisément la question, la vieille question : quel est ce sujet de l'énonciation, toujours étranger au sujet de son énoncé, dont il est forcément le moteur, l'embrayeur ou le cœur » (13).

Ainsi, ce qui est présenté comme la révélation d'une imposture qui croit au mythe de l'auteur est en même temps la négation de ce mythe : « je » n'a jamais existé, du moins pas là où on le croyait. Puisqu'on ne peut s'approprier Philomène, c'est qu'elle n'existe pas, cela doit être quelqu'un d'autre, et ainsi de suite. La quête d'une origine sera constamment différée. « Illusion totale » est à la fois la prétendue illusion 'Philomène l'écrivain beur' et l'illusion d'une croyance

au mythe d'un « je » qui aurait existé. Les phrases telles que « projection d'un auteur de l'ombre » ou « beauté visible d'un écrivain absent » ont une résonance creuse, elles prétendent accuser Philomène d'imposture tout en révélant la vacuité même du mythe de l'auteur. La surenchère continue, « Philomène n'écrit pas ses livres ! Combiné au plagiat, ça dépasse tout ! ça n'a plus de nom ! ». L'idée du nom absent dénonce bien ici l'idée de l'appropriation : tout repose sur l'imposition d'une signature, d'un nom, mais Philomène déjoue là encore plus qu'ailleurs l'étiquette qu'on veut lui coller. Si on lui donne un nom on peut se l'approprier, sinon « on conçoit à peine ». Le bricolage larouiste révèle également un discours double, à la fois sur l'identité présumée d'un auteur et sur son identité culturelle ou ethnique. Le mythe de la « négresse » et toutes ses implications racistes vient s'associer au mythe du « nègre » littéraire formant un autre mythe « La négresse avait un nègre » (62). Le constat fabriqué ici vise également à naturaliser le mythe, à rassurer en quelque sorte : voilà, ça y est c'est très simple, la négresse (cannibale sans doute) avait un nègre (littéraire au non). Tout s'éclaircit (dans le noir !). Autre exemple plus loin : « Le nègre de la Noire travaillait au black » (62). Le mythe du « nègre », de la « Noire » et « du travail au black » sont utilisés comme signifiants dans un nouveau mythe bricolé pour la circonstance du texte. Tant qu'à faire, si la négresse avait un nègre, 'on sait' que les nègres travaillent au noir (c'est pour cela qu'on appelle cela du travail au noir, non ? ah, ce sont les travailleurs de l'ombre...) Le nègre de la négresse ne peut que travailler au black. Le mythe est ce qui donne une forme de clarté qui est selon Barthes non pas « celle de l'explication mais celle du constat », celui qui semble 'aller de soi', « un monde étalé dans l'évidence ».

Le mythe selon Barthes est une parole mais une parole volée et rendue : « Quel est le propre du mythe ? C'est de transformer un sens en forme. Autrement dit, le mythe est toujours

un vol de langage » (204). De cette façon, il est comparable au plagiat. De quelle manière le plagiat peut-il être lui aussi une parole, un langage ? Il peut être défini comme étant l'action du plagiaire ou comme un vol littéraire. Il est donc ce que le plagiaire fait et ce par quoi il réalise une intention ou une impulsion. Mais de quelle intention s'agit-il ? Si l'on considère cette intention comme un vol, cela nous renvoie à la question de l'appropriation et au mythe de l'auteur. Chez Laroui, le plagiat est conçu comme réécriture, comme *la différence*; l'origine de l'œuvre ne peut être que différée. Le texte tenu pour originel demeure à son tour douteux puisqu'il peut provenir d'un texte qui aurait plagié un autre texte et ainsi de suite.

Le plagiat considéré comme imposture (si tout repose sur l'imposition d'une signature, d'un nom) ne prend tout son sens que lorsqu'il est révélé. Si celui-ci passe inaperçu, il n'existera pas. Il faut découvrir le plagiat, puis le signaler et surtout en parler pour qu'il puisse exister en tant que tel. C'est également dans ce sens que le plagiat relève de l'intrus. Le plagiat doit être dans un domaine textuel et doit être reconnu comme tel. Nancy disait à propos de l'intrus que « l'étrangeté ne devait venir du dehors que pour avoir d'abord surgi à l'intérieur » (17). Il en est de même du plagiat qui surgit dans le texte et est reconnu intrus.

La polémique, le scandale constituent autant de langages qui justifient et renforce l'existence du plagiat. Il est générateur de langage autant qu'il est du langage manipulé lui-même et devient parole à partir du moment où il existe.

D'autre part, le plagiat n'est défini, à l'instar du mythe, que par rapport à son intention et de ce fait de l'effet qu'il exerce sur le lectorat. Pour certains, le fragment plagié ne sera même pas perçu, dans ce cas le plagiat n'a pas lieu d'exister. Pour d'autres, il sera reconnu et pourrait être justifié dans son texte d'arrivée, il sera doté d'une signification nouvelle par rapport au tout ou alors il sera l'objet d'une imposture, d'une indignation de la part du lecteur qui se trouvera

dupé, qui demandera alors justice comme si le texte fragmenté lui appartenait. Le plagiat n'existe que parce qu'il interpelle un certain lectorat doté d'une certaine concept(ion) mythologique de l'auteur. Mais lequel ? L'idée même d'un auteur d'origine ou d'une œuvre créée ex nihilo relève de l'illusion. Par contre, la révélation d'un plagiat permet souvent de dévoiler l'usage qu'on fait de la notion d'auteur qui peut servir à donner une certaine forme d'autorité à l'écrivain. Un écrivain peut ainsi sortir de l'ombre parce que son œuvre a été plagiée et bénéficier d'une certaine notoriété grâce au scandale. Dans son roman Laroui utilise justement le discours sur le plagiat pour révéler l'ambivalence de son discours. Pour ce faire il reprend (à son compte) le cas de Paule Constant et de son roman *White Spirit*. Quelques extraits auraient été empruntés par Calixthe Beyala dans *Assèze l'Africaine*. Maurel-Indart dans *Du plagiat* le mentionne en ces termes :

Mais que dire alors des emprunts avérés au roman de Paule Constant, *White Spirit* (Folio, 1992), que l'on retrouve dans un... troisième roman plagiaire, *Assèze l'Africaine* (J'ai lu, 1996) ? [...] Un tel acharnement méritait bien l'illusion que Paule Constant fait à une certaine plagiaire dans son dernier roman intitulé *Confidence pour confidence* : on y trouve une certaine Gloria, Africaine, plagiaire... dans un entretien qu'elle donne la revue *Lire* d'avril 1997, la plagiée déclare, mi-agacée, mi-flattée : 'Ce qui me fascine, c'est de voir à quel point les livres sortis de la plume des plagiaires sont mal faits. Ils sont mal cousus, mal finis, cela saute aux yeux'. (47)

Evidemment ce que sous-entend la phrase de Paule Constant c'est que les livres sortis sous sa plume sont alors bien faits, bien cousus et bien finis. Laroui reprend dans son roman l'histoire selon ces termes-ci : « Amusante protestation de Paula Benjamin, l'une des volées, sur le thème 'c'est un comble qu'une Africaine vienne emprunter des descriptions de l'Afrique à une

Blanche' – façon indirecte et inconsciente, j'imagine, de souligner quel hommage rend l'Afrique à Paula Benjamin en le tenant pour l'auteur de ses meilleures descriptions. » (60) Le discours sur le plagiat révèle ceux à qui il profite et met en scène les différents mythes : le livre d'un plagiaire est toujours mauvais, une africaine plagiaire ne sait pas décrire son pays, etc. Alors que le plagiat est particulièrement difficile à cerner, le scandale donne l'illusion de pouvoir définir à la fois l'origine d'un auteur et de mythifier Calixthe Beyala, la blackette de service ou la beurette dans le cas de Philomène.

Barthes explique dans *Mythologies* que « le caractère fondamental du concept mythique, c'est d'être approprié » (192). On doit toucher tel ou tel lecteur qui est interpellé, qui veut s'approprier ce mythe. Barthes ajoute plus loin que « le concept se manifeste à moi dans toute son appropriation, il vient me chercher pour m'obliger à reconnaître le corps d'intention qui l'a motivé, disposé là comme le signal d'une histoire individuelle, comme une confidence et une complicité » (198). Il en est ainsi de Philomène Tralala, mythe de la beurette de service qui veut être possédé par le lecteur et le critique. « Cette obsession ! Il veulent tous me posséder, fût-ce par la poste, parce que berbère noire, ne ressemblant ni à leur mère ni à leur sœurs, je suis la Femme absolue, le trou noir, l'antre cosmique où il n'y a rien, rien ! » (17)

Ce qui gêne particulièrement les critiques c'est qu'ils ne parviennent guère à définir Philomène, elle leur échappe, elle ou son mythe. Le rôle du critique et particulièrement dans le texte de Laroui c'est de trouver l'auteur, de vouloir révéler une vérité cachée, c'est également d'expliquer le 'Phénomène'. On pourra citer encore une fois Barthes dans 'La mort de l'auteur' qui soulignait bien que « donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture » (491), que « cette conception

convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur [...] sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est « expliqué », le critique a vaincu » (491).

Dans *La Fin tragique* l'auteur ne se dévoile que sous la forme d'un mythe : Philomène, la beurette, la berbère noire, la négresse ou la Marocaine et échappe à toute appropriation. Son identité d'auteur est d'ailleurs intrinsèquement liée à son identité culturelle ou ethnique : éclaircir le mystère de l'auteur constitue un mythe au même titre que le mystère de la Berbère noire. Le refus de Philomène de correspondre à ce mythe ne se fait pas sans encombre, il lui est particulièrement difficile d'y échapper. C'est cependant à travers tout le 'jargon' des mythes qu'elle tente de déjouer celui qu'on essaye de lui imposer. Tralala tourne en dérision toutes les étiquettes qu'on lui colle, ne dit jamais ce qu'on attend d'elle. Philomène représente pour un certain lectorat cet exotisme qui ensorcelle « L'homonculus affirma être visé dans plusieurs de mes œuvres... j'étais sans doute une grande prêtresse du vaudou, une sorcière, une seharra » (16-17) mais qui paradoxalement ne veut pas se laisser approprier « Je ne suis pas exotique. Je ne suis pas exotique. Je ne suis pas exotique » (18). Tel Gontran dans le texte de Laroui, le lecteur du mythe vit ce dernier à la façon d'une histoire à la fois vraie et irréaliste. L'opposition entre fiction et histoire véridique disparaît.

Barthes explique dans *Mythologies* que « la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée » (182). Autrement dit le mythe va utiliser un sens déjà construit comme matière première pour fabriquer un nouveau langage. Il va appauvrir cette matière première de son histoire puisqu'il l'utilise non seulement hors contexte mais sous forme de forme si l'on ose dire. Ces caractéristiques du mythe s'appliquent également au plagiat. Celui-ci se sert également d'une matière première littéraire qu'il recontextualise dans un texte d'arrivée. L'usage d'une matière première telle que cette phrase de Hamlet en constitue

un exemple: « To be or not to be » (74) est un emprunt à Shakespeare dans le roman et il correspond également à un mythe, il dispose d'une signification, il est chargé de sens : le dilemme, etc. Le mythe ou plagiat est réadapté dans un mythe second « *Etre en exil ou ne pas être chez soi ?* » (74). La signification de ce nouveau mythe est une sorte de mystification du premier mythe : le premier mythe a été 'plagié', récupéré pour constituer une forme fragmentée (plagiat) insérée dans le nouveau mythe. Le texte d'ailleurs fait apparaître en italique le mythe emprunté. Non seulement la signification de ce mythe créé artificiellement (dans le sens où il représente un bricolage) change littéralement mais en plus sa modalité s'en trouve perturbée : de deux oppositions être/pas être nous passons à deux équivalences puisqu'être en exil équivaut à ne pas être chez soi. La signification que l'on peut en tirer dépend de la réception de ce nouveau mythe. Dans le cas de Philomène être en exil c'est être en France et ne pas être chez elle c'est être au Maroc ou encore l'exil c'est Tanger et par conséquent le Maroc et ne pas être chez elle revient à être en France puisqu'après tout elle dispose d'un passeport marocain, elle est cette panthère exotique, etc. Le mythe second ainsi constitué mystifie tout binarisme et problématise par là même le concept mythique de l'identité culturelle.

Philomène est accusée de ne plus exister, en fin de compte derrière le pseudonyme de l'auteur il ne reste rien et finalement, elle qui brouille les pistes ou les étiquettes, disparaît.

La « volupté de n'être rien » est ce qui procure à Philomène un certain répit, comme un état qui correspond à ce qu'elle est vraiment. Pourtant, le discours de sa « non-existence » littéraire est vite rattrapé par celui de son identité ethnique. Une fois au Maroc, son pseudonyme est 'dénoncé' par son véritable nom, illustrant un jeu entre pseudonyme, nom et une supposée appartenance ethnique : « Philomène Tralala ? Mais elle s'appelle Fatima Aït Bihi, comme vous et moi ! » (68). L'appartenance ethnique lui est greffée d'office en quelque sorte tout simplement

parce qu'elle s'appelle Fatima 'de la tribu des Bihi'. Ici la volonté de s'approprier une personne connue comme quelqu'un avec qui 'on a élevé les cochons ensemble' est manifeste. Autrement dit, derrière le pseudonyme se cache la 'vérité', celle d'une simple Marocaine « comme vous et moi ». A la fois « vous » et « moi » confère non sans ironie, une duplicité que l'énonciateur totalisateur ne perçoit même pas. On retrouve ici une des caractéristiques du mythe, qui est celle d'être indiscutable, naturelle. Autre aspect du mythe, il est éphémère. Le pseudonyme de Philomène est vite interprété comme imposture, celle de ne pas avoir l'étiquette de la marocaine fière de l'être, puisque le mythe est déjà 'lu' et interprété : prendre un pseudonyme (à consonance non- arabe) quand on est Marocain c'est bien clair, cela va de soi, cela équivaut à renier son appartenance ethnique ; « Elle a honte d'être marocaine ! La pourrie ! L'infecte ! On ne change pas son nom, et surtout quand c'est celui de la fille du Prophète, pour une Philomène qui ne signifie rien ! » (68). De là s'ensuit la digression sur d'autres origines ethniques, notamment celle des minorités, reproduisant par là même les mythes existants en France. Il s'agit alors de la Berbère, de la Noire dévoilant toutes les implications racistes de la société marocaine. Où qu'elle soit, le personnage de Philomène est un intrus qui ne convient pas, qui n'appartient pas au domaine où il se trouve.

Le discours de Laroui montre bien que les mythes sont particulièrement malléables et interchangeables. Le mythe de la Berbère habitant la montagne : « Elle descend de la montagne cette chelha ! » (63) fait écho au mythe de l'Arabe au bord du Bou-Regreg prodigué par « Jean-Foutre Le Pénis » (63): « Que n'écrit-elle pas au bord du Bou-Regreg, au lieu d'encombrer la Seine de ses sanies ? » (63).

Le mythe de l'auteur rencontre le mythe du sauvage. L'identité Tralala se fait constamment rejeter, différée de Paris à Rabat, de Rabat à l'Atlas. Les sentences sont prononcées

au Maroc comme en France : « Madame je ne vous reconnais plus comme Marocaine ! » (63) qui pourrait avoir comme variante – Madame je ne vous reconnais plus comme auteur de ce livre ! dans la même idée, on retrouve d'autres phrases telles que « On y reconnaît des écritures qui ne sont pas d'une berbère » (63) car évidemment, on sait précisément définir ce que sont les écritures d'une Berbère... L'identité de Philomène est en quelque sorte un alibi perpétuel: elle est là où on croit qu'elle n'est pas ou elle n'est pas là où on croit qu'elle est. Son identité apparaît comme l'étiquette qu'on veut lui coller : « Suis-je vraiment marocaine ? Suis-je française ? Et si tout cela n'avait que le sens qu'on veut lui donner ? » (...) Qui suis-je ? Rien. Et tout » (85-86).

Le plagiat dans *La fin tragique* est une tactique, une manière de déjouer le mythe en le mystifiant. Pour ce faire, sa stratégie consistera à jouer avec le lecteur même du récit. Après avoir été accusée de plagiat par Gontran son critique et son lecteur qui la poursuit ou poursuit son mythe sans parvenir à se l'approprier, Philomène décide de partir.

Lorsqu'elle arrive au Maroc elle recommence à écrire et à décrire la ville : « De la fenêtre de mon hôtel je regarde Tanger, nimbée de brouillard, qui s'étend à flanc de colline jusqu'au bord de la mer. La lumière de la ville monte jusqu'à moi » (64). Le roman tout entier est parsemé de passages empruntés à d'autres textes. Lorsque le lecteur lit un extrait comme celui cité ci-dessus, il ne peut s'empêcher de se demander si ce qu'il lit est un texte emprunté ou non, s'il s'agit d'un texte intrus. Ce sont ses connaissances littéraires qui vont déterminer de quel texte il s'agit. Lorsque Philomène envoie son texte à Plumme, celui-ci lui répond qu'elle n'a pas suffisamment de descriptions dans son texte. Plumme est un éditeur, il conçoit l'œuvre littéraire comme une commodité à vendre, il est donc un créateur de mythe. Rappelons que le titre qu'il a trouvé pour le nouveau roman de Tralala s'intitulait « Les nuits chaudes de Marrakech ». A sa demande d'ajouter à son texte des descriptions Philomène réagit ainsi :

J'en reste baba. Il me semble que Breton a tout dit sur le sujet, il y a lurette ?

‘ Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'articles de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs... ’

‘Je n'entre pas dans sa chambre...’

‘Je veux qu'on se taise quand on cesse de ressentir.’(65)

Le passage extrait du *Manifeste du surréalisme* est presque présenté comme un passage anonyme. C'est en quelque sorte une citation sans en être une sur le plan formel : la source n'est pas mentionnée mais les guillemets sont là. Est-ce une citation ou du plagiat ? Ou peut-être bien un « appât » pour les Gontrans, Assoulines et compagnie qui ne manqueront pas de se jeter sur ce morceau choisi qui constituera pour eux une citation intrusive qui ne respecte pas les règles et l'éthique du monde littéraire.

La mention du nom de Breton n'est évidemment pas fortuite mais ne dit pas clairement que le passage est de lui, ni de quel texte il est tiré. La signification qu'on en tire est à lier au reste du texte, dans le discours créé par Laroui sur la description. Si le lecteur ne se rend pas compte qu'il s'agit d'un texte emprunté, le plagiat n'a pas lieu d'être, l'intrus n'est pas révélé. Même chose s'il reconnaît le texte comme un emprunt, comprend sa fonction dans le cadre du roman et le texte intrus joue un nouveau rôle et change la perception du texte qu'il occupe en élargissant sa compréhension à d'autres textes.

Par contre si le lecteur est un lecteur de mythes si l'on peut dire et qu'il pense que Breton est le propriétaire de ce passage et que ce passage ne devrait se trouver que dans une œuvre de

Breton, le plagiat a lieu d'exister pour cette catégorie de lecteurs qui le considèreront comme un texte intrus dont il faut se débarrasser. Ce qui permet de *dire* que *c'est* du plagiat est la fonction que l'on donne à cet acte, à cette intrusion. Barthes explique que dans le cas du mythe « c'est le lecteur de mythes lui-même qui doit en révéler la fonction essentielle » (202).

Le plagiat n'existe qu'à partir du moment où on en parle. Dire que c'est un plagiat révèle une intention, celle de considérer le mythe de l'auteur. En fin de compte que perd donc le lecteur qui se sent bafoué lorsqu'il rencontre au fil de sa lecture un extrait emprunté à un autre texte sans mention de sa provenance ? On a vu que le texte emprunté provoque ou interpelle à l'instar du mythe un lectorat particulier, il instaure un rapport avec le lecteur et sa conception du monde, une conception particulière. Ne pas accepter de voir un 'corpus étranger' dans un texte relève bien d'une vision précise du monde. Voir un extrait identifié mais avec 'des papiers d'identité' (citation, nom d'auteur, page, etc.) est acceptable mais le voir comme intrus ou visiteur 'clandestin' (passage emprunté) ne l'est plus pour une partie du lectorat. Le mythe du « chacun chez soi ! » se fait alors bien sentir. Par ailleurs, ce type de lectorat ou les critiques en se faisant les défenseurs de la propriété, d'un soi-disant aspect 'sacré' du texte considèrent alors l'œuvre littéraire avant tout comme un bien, une commodité qui doit répondre à la vision d'un marché, du libéralisme au sens large. L'identité et l'identité culturelle ou ethnique ont ceci de commun : chacune est définie selon des règles particulières par une autorité qui la 'gère' et qui lui donne une valeur dans une société.

Lorsqu'on parle de plagiat on est déjà dans un certain discours, celui d'une idéologie de préservation, de conservation. Ce discours alors est récupéré par le mythe. Dans *La fin tragique de Philomène* Laroui est à la fois auteur et critique du discours sur le plagiat. Pour éviter d'être prisonnier du mythe ou démystificateur (à l'instar du critique) il se voit contraint de voguer sans

arrêt entre le texte emprunté et sa démystification : le texte emprunté sera par exemple modifié assez clairement « ça a *commencé* comme ça » (7) au lieu du « débuté » de la première phrase du *Voyage* de Céline ou alors, comme dans le passage cité plus haut, le nom de Breton sera mentionné sans pour autant dire qu'il en est clairement l'auteur, ni mentionner *Le manifeste du surréalisme*. En mettant seulement des guillemets, on donne l'illusion aux lecteurs non avertis que ce passage est la suite ou le commentaire du texte sur Tanger « De la fenêtre de mon hôtel, je regarde Tanger » (64). Dans tous les cas, Laroui sème le doute sur le statut même de l'extrait qu'il a choisi qui balance alors entre citation et plagiat sans pour autant pour autant pouvoir se fixer sur une de ces deux définitions.

En fin de compte, Laroui utilise le discours sur le plagiat pour le 'plagier' à son tour. En d'autres termes, emprunter, plagier le discours même du plagiat et en faire une histoire, des histoires parsemées d'emprunts, créer une mythologie. Cette tactique lui permet alors de révéler l'inconsistance identitaire. Dans *Esthétique de la mystification*, Jeandillou note que « pour jouer sur le paradoxe, on pourrait estimer que la mystification littéraire constitue le meilleur moyen de démystifier la production littéraire, en tant que leurre provisoire elle fait apparaître l'illusion là où on ne l'attend généralement pas. » (217). Le leurre provisoire que constitue *La fin tragique de Philomène Tralala* révèle l'illusion non pas du plagiaire mais de ceux qui le persécute et remet en cause toute une perception de la production littéraire.

## Chapitre 4

### **Les *intrustoi*res de la guerre d'Algérie dans une bande-dessinée postcoloniale :**

#### *Azrayen* de Lax et Giroud

Prix de la critique au festival d'Angoulême en 1999, *Azrayen*, parue en édition intégrale en 2004 est une bande-dessinée postcoloniale qui aborde le sujet de la guerre d'Algérie.

Mohammed Harbi et Benjamin Stora affirment à propos de ce conflit dans l'introduction d'un ouvrage collectif intitulé *La guerre d'Algérie: 1954-2004, la fin de l'amnésie*:

Dans la France actuelle, les groupes porteurs d'une mémoire enfouie se sont longtemps réfugiés dans le non-dit. La France attentive à célébrer ses gloires, répugne à découvrir ses blessures. Certains stigmates de l'Histoire, plus secrets, moins épiques, restent douloureux. Avec ses ambiguïtés, les contradictions militaro-politiques de son dénouement, la guerre d'Algérie est longtemps demeurée à demi tabou. Mémoires blessées et hésitantes, lenteur à prendre du recul, pour écrire une histoire sans complaisance? Longtemps, la mémoire des acteurs a pesé lourdement sur l'écriture des événements de cette période. (10)

Dans *Arayen*, Frank Giroud relate un épisode du conflit algérien sans pour autant en avoir été un acteur: il n'était pas encore né, il était dans le ventre de sa mère. C'était son père Michel Giroud qui avait été un appelé de la guerre d'Algérie et qui s'était retrouvé au centre du conflit en 1957 en petite et grande Kabylie. On le retrouve sous les traits du personnage Paturel. Frank Giroud n'ayant ainsi aucune responsabilité dans l'affrontement d'hier, s'engage pourtant à s'introduire en intrus dans ce non-dit de la guerre, dans le tabou de l'Histoire. Il s'inspire des souvenirs de son père et de ses photos d'appelés et transforme les images d'une mémoire taboue

en une histoire postcoloniale qui se pose en intruse dans l'Histoire officielle puisqu'elle a été censurée par l'armée française à l'époque. L'histoire intruse est une histoire individuelle et personnelle qui vient troubler le solipsisme du discours officiel en s'y introduisant et en l'excluant. *Azrayen* aborde un sujet dérangeant, s'introduit dans l'intimité de ceux qui ont vécu cette guerre en remuant une mémoire traumatisée. Au même titre et au fil du récit, le lecteur ne cesse d'éprouver l'intrusion d'histoires intimes et personnelles dans l'histoire d'*Azrayen*. Ces histoires insérées de façon distinctes dans l'œuvre (vignettes colorées en rouges) et que je désignerai sous le nom d'*intrustoires* sont toutes des histoires qui se sont introduites pour produire un trouble à l'instar de tout intrus. Rappelons que dans *L'Intrus* Jean-Luc Nancy affirme :

L'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. [...] sa venue ne cesse pas : il continue à venir, et elle ne cesse pas d'être à quelque égard une intrusion : c'est-à-dire d'être sans droit et sans familiarité, sans accoutumance, et au contraire d'être un dérangement, un trouble dans l'intimité (11-12)

Il ajoute plus loin qu'il « n'y a jamais eu une seule intrusion: dès qu'il s'en produit une, elle se multiplie, elle s'identifie dans ses différences internes renouvelées » (31-32). *L'intrustoire* ne vient jamais seule, elle révèle une multitude d'histoires personnelles, intimes qui viennent à leur tour créer un « dérangement » dans la représentation dichotomique d'un conflit comme étant une guerre qui aurait opposé les Français colonialistes aux Algériens indépendantistes. Comme le remarquent à juste titre Moula Bouaziz et Alain Mahé dans leur article « La Grande Kabylie durant la guerre d'indépendance algérienne » : « La guerre d'Algérie a opposé des Algériens à des Français mais aussi des Français et des Algériens entre eux. Comme d'autres guerres

d'indépendance, la guerre d'Algérie a donc aussi été une guerre civile » (231). Mais de qui parle-t-on lorsqu'on évoque les Français ou les Algériens dans ce conflit ?

Dans *Azrayen* certains personnages sont des intrus dans le sens où ils échappent à la catégorisation et à la simplification : Sont-ils tous « sujets français » ? Algériens ? ou autres ? ou tout à la fois ? L'identité de l'individu devient pendant la guerre d'Algérie plus une question liée au camp que l'on a choisi ou que l'on a été obligé de choisir. Etre intrus dans un camp ou un autre révèle toute l'inconsistance de ce même camp et l'arbitraire de sa formation. Les *intrustoires* des personnages d'*Azrayen* ont pour fonction d'expliquer les circonstances dans lesquelles les personnages sont devenus ce qu'ils représentent. Si la guerre a forgé des camps et des partis où les individus ont dû devenir soldat, harki, partisan du F.L.N. ou autre, certains ont été des intrus du conflit: des traîtres, des déserteurs, des indécis, des agents doubles, etc. Ils étaient intrus dans la guerre et en eux-mêmes. Ce sont finalement eux et leurs histoires qui viennent troubler le sens même du conflit. Etre intrus dans l'histoire pour la raconter différemment, pour troubler l'Histoire, c'est aussi raconter les histoires d'intrus.

Ainsi, l'intrusion du scénariste Giroud et du dessinateur Lax dans le tabou de la mémoire de la guerre nous révèle une extraordinaire complexité du conflit et surtout l'émergence dans l'H/histoire d'histoires de ceux ou celles qui ont choisi leur camp le plus souvent pour des raisons personnelles, plutôt provoquées par les circonstances de la guerre que pour un idéal collectif et politique. *Azrayen* raconte des histoires d'individus qui d'une manière ou d'une autre ont été des intrus de la guerre, qu'ils soient soldats français, harkis ou goumiers. Ce sont ceux ou celles qui ont dû choisir ou qui n'ont pas eu le choix, ceux ou celles qui ont été forcés par la violence d'une guerre ou ceux qui ont été appelés à participer à un conflit dont ils ne comprenaient pas le sens ni l'enjeu et qui a fait d'eux des intrus. Ils deviennent soit des ennemis

intérieurs de tel ou tel camp, soit des êtres « intrus en eux-mêmes », à l'instar du lieutenant Messonnier, le personnage recherché dans l'album. Nancy affirmait aussi dans *L'Intrus* que l'homme était « intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même » (45). Dans *Azrayen*, les *intrustoires* représentent les histoires de personnages intrus de la guerre et indissociablement intrus en eux-mêmes.

Les *intrustoires* sont ainsi introduites distinctement en rouge dans la bande dessinée pour illustrer une manifestation de ce qui est « en eux-mêmes », dans leur mémoire, leurs pensées, de leur point de vue individuel, tout ce qui constitue souvent un tabou et qui est censuré lorsqu'il fait surface. L'*intrustoire* est ainsi à double entente. Si le tabou relève d'une manifestation intérieur de l'individu, une manière « d'être intrus en soi-même », la censure est alors une façon d'être « intrus dans le monde », de ne pas reconnaître ce que l'on a à dire. Ces histoires intruses viennent interroger une perception collective et dominante de l'Histoire de la guerre d'Algérie qui refuse des perceptions individuelles qui la remettent en cause.

*Azrayen* raconte l'histoire d'une mission militaire, d'une enquête sur le lieutenant Messonnier disparu avec sa section composée de vingt hommes depuis quinze jours. Le capitaine Valéra et ses hommes ont pour mission de le retrouver. Pour ce faire, lui et ses hommes s'introduisent dans le monde de la Grande Kabylie où Messonnier a été vu pour la dernière fois.

Dès la première planche, on apprend l'étrangeté du lieutenant Messonnier surnommé Azrayen « l'ange des ténèbres » en kabyle par Tassadit, la sage femme d'un village kabyle qui aurait senti en lui la mort. Cette veille femme, selon les villageois, serait dotée de dons surnaturels. L'intrusion de l'étrange, de l'inconnu est illustrée par l'insertion de la première bulle qui surgit seule dans la première vignette où a été dessiné un ciel particulièrement ténébreux. Cette première vignette constitue le segment supérieur d'un seul grand dessin divisé

horizontalement en trois vignettes et qui représente une partie d'un village dans les montagnes. La bulle ou phylactère de cette première case ne contient que ceci: « Azrayen ? ». La bulle est une émission sonore et normalement suppose, comme l'explique Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée* « un lieu d'origine » (80-81). Selon lui, « La vignette est ce lieu, ou le contient. Cette règle est vraie quelle que soit la nature exacte de la source: émetteur représenté ou émetteur invisible, mais toujours situable par rapport à une diégèse dont un fragment au moins est représenté ou l'a été antérieurement » (81). Or, dans cette première vignette d'*Azrayen* l'émetteur est tout d'abord non seulement invisible mais ne peut être « situable par rapport à une diégèse » car le récit ne fait que commencer et l'appendice de la bulle pointe vers le hors-champ. L'émetteur reste inconnu si l'on s'arrête à cette première vignette. On découvre dans la page suivante que l'origine de cette émission sonore, de cette bulle « Azrayen ? » vient du capitaine Valéra: autrement dit un écho lointain provient d'un personnage qui n'apparaît que dans la page suivante.

La première vignette est donc volontairement séparée des autres et ainsi le nom 'Azrayen' est ainsi détaché, coupé du reste des bulles placées dans les vignettes suivantes. Groensteen affirme que si la bulle est placée loin du locuteur, l'écart ainsi produit « procède d'une recherche d'effet » (90) et que « la distance remarquable entre la bulle et le locuteur donne le sentiment qu'un silence s'est interposé. Comme si la bulle n'apportait plus que l'écho de paroles déjà éteintes, et que le personnage était déjà revenu au mutisme » (90). Dans *Azrayen*, il s'agit plutôt de l'inverse: la bulle (« Azrayen ? ») de la toute première vignette est l'écho lointain d'un nom qui revient à la vie alors qu'il était plongé dans le mutisme. C'est l'histoire d'*Azrayen* plongée jusqu'alors elle aussi dans le mutisme d'une mémoire taboue qui refait surface.

On apprend que Messonnier collectionnait les papillons lorsqu'il était au village. Or, selon le chef de ce même village, dans la croyance populaire kabyle « l'âme quitte le corps sous la forme d'un papillon. Un papillon interrogé et jugé par Azrayen » (11). Messonnier serait ainsi celui qui juge les âmes. Les dires de Tassadit ne seront pas pris au sérieux par le capitaine Valéra qui garde un esprit pragmatique, rationnel et qui la (dis)qualifie de sorcière. Il existe ainsi une réticence à accepter l'étrange, à interpréter une histoire qui ne se livre pas d'emblée, une histoire allégorique. Valera ne cherche pas à rendre crédible ce qu'il appelle « les divagations d'une vieille femme » (11) ou les « sornettes » (12) et qui va à l'encontre du bon sens. De la même manière, la logique de la guerre va conduire le personnage de Valéra à envisager la disparition de Messonnier en rapport constant à la désertion, à la trahison, à la capture par l'ennemi, au suicide, sans pour autant accepter l'idée d'un tour joué par le sort, de l'absurde, d'un accident.

L'histoire d'*Azrayen* devient en quelque sorte la recherche de l'*intrustoire*, autrement dit, celle qui ne convient pas, comme l'idée de « chercher l'intrus » dans un ensemble d'objets ayant une relation subjective entre eux. Quelles sont les histoires à rejeter ? Celle de Tassadit est ainsi d'emblée écartée car elle est catégorisée comme une histoire de sorcière et par là-même dépourvue de toute crédibilité. Elle crée pourtant un trouble dès le début du récit. A l'instar d'un intrus qui trouble le domaine qu'il occupe, l'histoire d'*Azrayen*, l'ange des ténèbres, produit de l'étrange dans l'enquête 'rationnelle'. *Azrayen*, alias Messonnier, est à la fois l'ange des ténèbres, (intrus dans ce monde) et ce lieutenant étrange (intrus au sein l'armée), selon la perception respectivement des Kabyles ou de l'Armée française. De plus, le mystère autour de la disparition de Messonnier place celui-ci dans une position d'intrus ouvrant tout un éventail d'hypothèses et donc d'histoires.

L'étrangeté d'Azrayen/Messonnier est ainsi évoquée par l'officier de liaison de Valéra. D'après son dossier « c'est un type plutôt bizarre » (17) et que ceci est le cas d'un grand nombre d'officiers mutés dans une SAS<sup>6</sup>. Se serait-il fait tué par l'ALN<sup>7</sup> ou aurait-il déserté ? Si sa disparition est le sujet même de l'album, ce qui constitue l'intrigue de cette histoire, le véritable enjeu d'*Azrayen* est de révéler le soldat intrus, celui qui ne convient pas, qui ne peut accepter d'obéir à des ordres injustes sans réagir, sans humanité. Il est celui qui devient aliéné, intrus en lui-même. L'enquête aboutit à une conclusion éloignée de toute spéculation, la section de Messonnier a trouvé la mort dans un accident causé par des intempéries. Un glissement de terrain provoqué par des pluies torrentielles a précipité ses hommes et leurs véhicules dans un ravin. L'*intrustoire* est aussi une histoire qu'on croit peu « probable », elle devient imprévisible: l'hypothèse du simple accident n'a jamais effleuré l'esprit du capitaine Valéra, qui n'a voulu envisager qu'une histoire causée par une logique de guerre. L'histoire de Tassadit, des « paroles de sorcière » sont finalement celles qui sont les plus proches de la réalité, l'ange de la mort était déjà au royaume des ombres, sous terre dans un ravin. Troublé, Valéra a du mal à admettre cette version de l'histoire déclare à Rouzy, le sous-officier qui a découvert les corps : « il s'agit d'une simple hypothèse, Rouzy » (118). Rouzy avait raconté à son capitaine ce qui était le plus vraisemblablement arrivé à Messonnier et à ses hommes. Cette version ou hypothèse, illustrée en images rouges comme toute *intrustoire* dans *Azrayen* est celle qui a toujours été écartée, rejetée. L'histoire de Messonnier est une histoire intrusive que l'on veut écarter tout comme d'autres

---

<sup>6</sup> Dans la deuxième partie de la préface d'*Azrayen*, Frank Giroud explique qu'en 1955 « le gouvernement français crée les Sections Administratives Spécialisées (SAS) destinées à fournir aux régions isolées un encadrement administratif, médical, alimentaire et éducatif. Moula Bouaziz et Alain Mahé qui consacrent une partie de leur article « La Grande Kabylie durant la Guerre d'Indépendance » aux SAS estiment plus précisément que « la vocation des SAS était très profondément ambiguë. Sous couvert de 'pacification' il s'agissait pour elles de remplir, d'une part, des fonctions administratives, policières et militaires et, d'autre part, de conduire une politique sociale. Le tout afin de contrecarrer sur tous ces plans l'action de l'organisation politico-administrative de l'ALN et 'rallier' ainsi les populations ! » (235).

<sup>7</sup> En 1954, dans la foulée du déclenchement de l'insurrection des nationalistes algériens a été fondé le Front de Libération National (FLN) et de sa branche militaire, l'Armée de Libération Nationale (ALN).

*intrustoires* qui ne participent pas au « vraisemblable » de la logique de guerre et qui dérangent, brouillent les pistes. Ce qui paraît clair et logique dans le conflit ne l'est plus. Les enquêteurs ne considéraient que l'hypothèse d'une attaque de l'ennemi ou pire selon eux, un passage à l'ennemi. L'histoire la plus probable est celle d'une vision collective du conflit, celle où les ennemis sont connus et répondent à un certain discours sur la guerre. On apprend très vite que la section disparue était composée en partie d'Harkis. Les rapports entre le lieutenant recherché et ses hommes étaient pourtant bons, aussi bons qu'avec les villageois, Messonnier était « particulièrement prévenant...il [leur] parlait toujours avec douceur, il ne discutait jamais les prix, il demandait régulièrement des nouvelles de l'un ou de l'autre » (11) Aurait-il pactisé avec l'ennemi ? Ne voyait-il plus quel camp choisir ? Sa personnalité est étrange, il est à la fois irréprochable et différent des autres officiers. Il sympathisait trop avec l'ennemi. Serait-il devenu l'un « d'eux » ?

A la recherche de Messonnier, les soldats français sont perçus par les villageois kabyles comme des intrus. Par ailleurs, beaucoup d'entre eux sont comme Paturel, le père de l'auteur, des appelés. Beaucoup ne comprennent pas le sens même de cette guerre. L'enquête piétine, des bavures sont commises, les soldats bouleversent irrémédiablement la vie des villageois. Ils s'introduisent avec violence dans les douars, dans les maisons. Il existe une sensation d'intrusion dans l'intimité des autres, dans leurs histoires qui bouleverse l'histoire de tout l'album. Benjamin Stora affirme à ce titre dans la préface d'*Azrayen* :

L'histoire dans cet album, s'avance comme désastre et comme désordre. Les militaires français peinent dans leurs recherches de la patrouille perdue. La Kabylie devient le lieu où se perdre. Les soldats pénètrent dans les villages et les maisons, espaces à la fois

transparents et impénétrables. On regarde ces portes, ces seuils béants et opaques qui s'ouvrent par la force et se referment par l'expression sur des paysans algériens. (6)

Si l'enquête n'avance guère, elle permet de révéler des *intrustoires* dans l'histoire d'*Azrayen* qui ont incité des individus à faire des choix, à choisir un camp et ce choix est loin d'être pour tous, motivé par un sens de l'engagement pour une cause qu'elle soit celle de l'Algérie française ou celle d'une nation algérienne. *Azrayen* montre que le sens même de l'engagement se situe dans chaque histoire et non dans un sens général rationalisé. Cette tendance à introduire du sens est une constante du discours officiel sur la guerre d'Algérie. Dans *La guerre d'Algérie : 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Bouaziz et Mahé remarquent à ce titre : « Ce qui est frappant – presque choquant dans l'historiographie de la guerre d'Algérie, c'est le souci des historiens d'en restituer un sens à tout prix en ordonnant les événements les plus manifestement anoniques, aléatoires et absurdes dans des grilles explicatives où les protagonistes poursuivent des activités rationnelles en vue de fins prévisibles » (232). Le travail de Giroud et de Lax a été justement d'illustrer un épisode du conflit qui interroge cette vision historique où tout aboutit à des « fins prévisibles ». Chaque personnage dévoile une *intrustoire*, une histoire intruse dans l'histoire et chaque intrusion des soldats révèle l'absurdité de certaines activités militaires. L'histoire d'*Azrayen* aboutit ainsi elle-même à une fin intruse qui remet en cause toute la cohérence de l'enquête menée par un officier qui brûle un village entier. Il pensait punir des villageois responsables de la disparition de Messonnier et de ses hommes alors que ceux-ci ont échoué dans un ravin. L'explication du personnage de Rouzy est une *intrustoire* qui bouleverse le sens de l'enquête: une fois introduite dans l'histoire de l'album, les exactions des soldats français deviennent absurdes, gratuites et sans fondement.

C'est l'intrusion violente des soldats à la recherche de Messonnier dans le monde des villageois kabyles qui incite certains à choisir de se battre sous la bannière du FLN ou du MLN. Ce sont les massacres perpétrés par le FLN qui en poussent d'autres à rejoindre le colonisateur français malgré l'inégalité évidente qui existe entre ceux qu'on désignait comme les « Français d'Algérie » et les ceux qu'on appelait les « Algériens » dès le début de la guerre. Dans *Azrayen*, ce sont des intrusions performatives qui créent des choix et non des causes idéologiques.

En enquêtant sur Messonnier, on découvre que le lieutenant avait une maîtresse, Taklhit, une institutrice berbère qui est amenée de force par Tirard « un officier de renseignement, un volontaire pied-noir élevé avec les Algériens, qui parle couramment kabyle et arabe » (17) pour aider le capitaine Valéra et ses hommes à retrouver les disparus. Si Tirard apparaît dès le début comme un intrus, c'est parce que son engagement auprès de l'armée française est perçue comme suspecte. « S'il est cul et chemise avec eux [les Algériens], pourquoi s'est-il engagé ? » (17) nous dit l'officier qui reçoit Valéra. Tirard est aussi un intrus dans la catégorie de ces « Algériens » qu'on aurait du mal à définir puisque rappelons-le, tous les habitants de l'Algérie étaient censés être français. Il était avec « eux » comme un traître pourrait être avec l'ennemi. Tirard vivait parmi une multitude de communautés (arabe, mozabite, berbère, européens, etc.) pour ensuite choisir son camp de manière déterminante. On apprend les raisons de son engagement que beaucoup plus tard, lorsqu'il se trouve devant Taous grièvement blessée. Amie de son enfance, elle était devenue partisane du FLN et a été capturée par des villageois. Avant de mourir de ses blessures, elle lui demande les raisons de son passage dans le camp français: « Pourquoi aides-tu les soldats à massacrer ceux dont tu as partagé les jeux depuis si longtemps ? » (92). On découvre ainsi l'histoire de Tirard, celui dont les parents avaient été massacrés par « des centaines de paysans ivres de sang, fanatisés par la propagande du FLN »

(93). Il a ainsi choisi son camp par dépit, par vengeance. A cause d'un épisode tragique qui l'a affecté, il est devenu un agent de renseignement volontaire.

Dans *Azrayen*, l'histoire de l'enquête sur la disparition de Messonnier, avec le capitaine Valéra et ses hommes qui s'introduisent dans la Kabylie, qui pénètrent dans les villageois représente ce qui est à la surface des choses, les apparences en quelque sorte. Il s'agit de l'histoire première, vécue par le père de Frank Giroud qui présente déjà des caractéristiques de l'histoire intrusive, avec notamment les exactions commises de part et d'autre et censurées pendant si longtemps. Elle comprend en son sein une forme d'enchâssement où d'autres histoires surgissent. Les *intrustaires* sont des histoires intimes, personnelles introduites dans l'histoire d'*Azrayen* qui expliquent les agissements des personnages et le choix qu'ils ont fait dans cette guerre. Ces histoires, comme des intruses qui surgissent dans l'histoire d'*Azrayen*, une fois révélées au lecteur, viennent modifier l'interprétation de l'histoire d'*Azrayen* qui, à son tour, est introduite dans l'Histoire de la guerre comme un épisode qui bouleverse la vision officielle du conflit. Les *intrustaires* sont colorées en rouge et représentent des *flashbacks*, des récits, des souvenirs. Elles ont un rapport à la mémoire enfouie, douloureuse, que l'on a du mal à raconter. Dans le cas de Tirard, il s'agit du massacre de ses parents par des paysans fanatisés par le FLN qui s'introduisent avec violence dans la ville où ils habitaient. Chaque intrusion représentée dans *Azrayen* révèle une histoire intrusive, une tragédie personnelle qui a modelé l'individu, qui lui a fait choisir un camp où parfois il ne devrait pas être. Il devient l'intrus de ce camp alors que la volonté de l'intrus est d'intégrer un domaine particulier, est d'appartenir par exemple à une communauté. Bien qu'ayant vécu auprès des « autochtones » et parlant kabyle et arabe, Tirard choisit « l'autre camp », contre le FLN. Il sera un traître pour ceux avec qui il a grandi. L'intrusion de la violence dans sa vie détermine ce que Tirard va devenir et la version de

l'histoire qu'il va choisir. Il explique en parlant de ses parents assassinés : « Je n'oublierai jamais le moment où il m'a fallu reconnaître leurs corps... » (93). Il ajoute dans une vignette suivante : « Deux civils innocents parmi des dizaines d'autres. Soixante et onze Européens, précisément, et une centaine de musulmans amis » (94). Taous réplique en lui demandant : « Et la répression ? » (94). Tirard répond : « Deux mille morts d'après les estimations officielles » (94). Taous ajoute : « Tu sais bien ce qu'elles valent ! Non, Cosme... des sources beau... beaucoup plus fiables ont parlé de douze mille morts » (94). Taous a fait également un choix provoqué par la répression perpétrée à l'encontre des siens, des « Algériens ». Elle explique : « C'est cette répression aveugle qui a drainé vers l'A.L.N. nombre d'Algériens hésitants. Des hésitants dont moi non plus je n'ai plus fait partie après ce triste jour », « Tu vois nous sommes tous les deux...des...soldats du vingt août ! » (94). Si l'histoire de Tirard explique sa motivation de rejoindre le camp des Français, le cas de Taous est différent. Si la répression aveugle des siens a été la cause de son engagement, une vignette muette vient contredire le sens de ce qu'elle vient de dire: il s'agit d'une case représentant le massacre de femmes et d'enfants de ce village sympathisant du M.N.A.<sup>8</sup> Un massacre commis par Taous et ses compagnons du F.L.N. où elle a été laissée pour morte. Taous révèle alors une motivation politique de ce massacre qui vient contredire le sens « personnel » de son engagement dans cette guerre. Lorsque Tirard lui demande le sens de ce massacre, elle explique: « la...la révolution ne peut être menée efficacement que par un seul mouvement. Par son existence même, le... le MNA se fait votre allié. Si nous voulons vaincre rapidement, il... il doit disparaître» (94). Des civils innocents ont donc été égorgés à des fins politiques. La vision de Taous est celle d'une perception idéologique collective du conflit.

---

<sup>8</sup> Mouvement National Algérien, l'organisation rivale du F.L.N. dirigée par le vieux leader Messali Hadj.

Le choix de Taous aurait pu aller dans un autre sens s'il n'y avait pas eu l'intrusion d'une forme de violence dans sa vie. Si le F.L.N. avait tué les siens, elle se serait engagée dans l'armée française comme harki. La prise de position devient absurde, provoquée par un acte de violence elle reproduit cette même violence à des fins politiques où des innocents sont massacrés. Si l'*intrustoire* de Tirard a été révélée dans l'album, les dires de Taous sont restés au niveau de l'histoire première, celle de l'enquête. Aucune *intrustoire* n'est révélée pour elle. Le sens de son engagement dans le conflit demeure politique et relevant d'une logique de guerre contradictoire.

Dans la confusion de la guerre d'Algérie, *Azrayen* nous montre des perspectives personnelles, intruses, censurées qui dépassent ce que Bouaziz et Mahé appellent : « la tendance générale de l'historiographie polarisée sur l'histoire politique et militaire » (230). Il s'agit de se détacher « du point de vue des combattants et des idéologues de tous bords » (230) pour « restituer autant que possible la situation de l'Algérie durant la guerre » (230). *Azrayen* constitue un épisode de cette guerre qui révèle des situations imprévisibles où toute hypothèse de départ se trouve contredite. Force est de constater également que les luttes fratricides qui ont eu lieu ne se sont bien évidemment pas limités à une dichotomie du type M.N.A. d'un côté et F.L.N. de l'autre. *Azrayen* montre ainsi une complexité profonde au sein même des partis où être partisan relève du parcours individuel.

Toujours en quête de « l'ange des ténèbres » disparu, la section de Valéra traverse une région appelée le Djurdjura, un secteur contrôlé par le M.N.A. : « Aucun risque, le M.N.A. contrôle le secteur. » (81). « Depuis le début, le F.L.N. n'a eu de cesse d'éliminer son rival... Et il est en passe de réussir. Le Djurdjura reste l'un des derniers bastions du M.N.A. » (82) explique Tirard, « Or en vertu de l'inusable adage 'divisons pour régner', la France n'a aucun intérêt à le voir disparaître.. » (82), « Du coup, nous les oublions, pour l'instant, et eux nous laissent

tranquilles » (82). Pourtant, malgré les dires de Tirard, la section tombe dans une embuscade. On apprendra plus tard que des hommes du F.L.N. s'étaient infiltrés au sein des partisans du M.L.A. Dans « La Grande Kabylie durant la guerre d'Indépendance algérienne » Bouaziz et Mahé explique que « cette guerre a été marquée par de vives dissensions internes » (242) et que « la diversité et l'hétérogénéité des unités de combattants ont ajouté à cette confusion. [ . . . ] Il en a résulté des conflits d'autorité qui ont accru la confusion des acteurs et multiplié les occasions de désertion, de trahison, de double jeu, de retournement et d'intoxications – la 'bleuité' en Kabylie – propres à ce type de guerre » (242).

Messonnier a parmi ses hommes dans son G.M.S. (Groupe mobile de sécurité) un sous officier harki, Mohan Djeddar qui est décrit comme « un individu assez trouble » (18) et qui fait immédiatement l'objet de l'enquête comme un des suspects les plus probables. Il vient d'une famille de notables et a fait des études d'ingénieur. En lisant son dossier Tirard explique au capitaine Valéra que Djeddar « dès l'hiver 1955, prend le maquis aux côtés du F.L.N. qu'il abandonne six mois plus tard pour rejoindre nos rangs » (20) autrement dit, les rangs de l'armée française. Trop de fanatisme au F.L.N selon lui. Une fois engagé il est perçu comme un intrus, son revirement est suspect. Tirard explique : « L'état major s'est méfié. Poste subalterne dans un secteur chaud, surveillance discrète, mission, pièges, son attitude exemplaire lui a finalement valu de seconder Messonnier » (20). Djeddar est cependant le premier suspect de cette enquête. L'histoire d'une trahison est ce qui semble le plus probable. Il est suspect parce qu'il a eu ce revirement, ce changement de camp, parce qu'il est un intrus, comme si un harki ne pouvait pas être un soldat français comme les autres.

Lorsque les soldats s'introduisent dans le village de Djeddar pour recueillir des informations, Giroud et Lax illustrent cet « état de terreur » dont parlent Bouaziz et Mahé :

Les fouilles, les interrogatoires ‘musclés’ et la torture ont constitué de terribles épreuves qui ont profondément humilié les populations. Les valeurs d’honneur et l’éthique sexuelle des villageois de Kabylie ont été foulées aux pieds. Les hommes humiliés devant leurs femmes et leurs filles ou, inversement, lorsque, comme l’écrit Feraoun, les soldats fouillaient les maisons et... les femmes en l’absence des maris regroupés des heures durant sur la place du village, les pieds dans la neige ou la tête sous un soleil de plomb.

(243)

Les auteurs d’*Azrayen* n’hésitent pas à exposer la guerre en montrant des images de bavures, d’interrogatoires, de torture, de village entier humilié. Dans le village de Djeddar, les hommes sont justement rassemblés sur la place du village face aux soldats français. Les villageois refusent de parler. Une tension s’ensuit. Pour représenter le temps de cette tension, Lax utilisent dans la première partie d’une planche trois vignettes muettes où le lecteur devient le spectateur de cases à la fois peu hautes et très allongées (recouvrant toute la largeur de la planche) qu’il doit parcourir du regard. La première représente le regroupement des villageois entourés par des soldats armés en haut à gauche de la vignette. La seconde représente une file de visages de villageois silencieux en perspective de gauche à droite, du plus gros plan au moins grand. Enfin la case juste en dessous, représente cette fois-ci une file de visages de soldats en perspective inverse, du plus petit plan au plus gros, de gauche à droite selon le sens de lecture. Etant donnée la longueur de ces trois cases, le lecteur est obligé de passer du temps, de scruter les mines des villageois et des soldats dans des cases où personne ne parle et de ressentir cette tension qui dure. La durée produite par cette absence de texte et de parole contribue à une tension soutenue qui s’opère d’une image à l’autre. Benoît Peeters affirme dans *Lire la bande dessinée*: « l’un des traits fondamentaux de la case est son aspect fragmentaire ou si l’on préfère son incomplétude [ .

.] écartelée entre celle qui la précède et celle qui la suit, mais non moins entre son désir d'autonomie et son inscription dans le récit (29-30). Le lecteur est attentif et attend, il participe à la tension qui précède la révélation d'une vérité cachée en parcourant ces visages de villageois qui expriment une attente, une résignation qui vient se compléter par la vignette suivante qui révèle la lassitude et l'impatience des soldats. C'est dans la durée du silence d'une vignette à l'autre que la tension est créée et qui ne peut être résolue que par une entrée en force, par l'intrusion d'une histoire dans l'histoire.

Ainsi, les auteurs d'*Azrayen* parviennent à faire naître une tension grâce à des images muettes qui expriment dans leur séquence une durée à laquelle le lecteur ne peut que participer, impatient de découvrir l'*intrustoire* qui se cache. C'est à la fois dans la séquence et dans l'opposition des vignettes que la tension apparaît comme le résultat d'une impasse. Lax et Giroud réussissent un tour de force dans une représentation de la durée où 'rien ne se passe' et où tout se ressent, s'endure contredisant l'argument selon lequel : « la bande dessinée ne restitue qu'à grand peine l'écoulement du temps ».<sup>9</sup>

Dans la vignette suivante, un soldat réagit: « putain, c'est pas vrai ! on va finir par choper une pneumonie ! et à part ça, paraît qu'on est en Afrique ! » (42). La tension accentuée par le froid devient insoutenable. Le sergent, une brute, un ancien d'Indochine tente, pour faire parler les villageois, de violenter une jeune fille. Il lui arrache son vêtement mais est arrêté par un de ses camarades. C'est au cours d'une de ces pratiques que la section de Valéra découvre l'*intrustoire* de Djeddar. Si les autres villageois se méfient de ces soldats intrus qui leur font violence et refusent de leur parler, une vieille kabyle, excédée, finit par rompre le silence : « Assez de violences ! Donnons-leur ce qu'ils veulent ! Après tout, qui trahira-t-on en racontant

---

<sup>9</sup> Voir *Lire la bande dessinée* de Benoît Peteers, page 132.

l'histoire des Ferdjoukh et des Djeddar » (45) Quand le chef du village lui réplique : « Les affaires du village ne regardent pas les roumis ! », elle continue en disant : « mais les violences des Roumis regardent le village. Alors fiche-moi la paix ! » (45). De cette intrusion violente dans le village s'ensuit l'*intrustoire* de Mohan Djeddar et de Akli Ferdjoukh, son beau-frère et ami d'enfance.

Les auteurs d'*Azrayen* choisissent ici une planche entière à la page 46 pour représenter par des images muettes (sans phylactères, sans aucun texte) l'histoire de Djeddar qui se raconte. La vieille du village prend Tirard à part pour le lui raconter. Il s'agit ici également de représenter volontairement l'écoulement du temps et d'illustrer une tension qui monte: Lax et Giroud auraient pu décider d'utiliser un récitatif du type 'la vieille lui raconta ainsi en kabyle l'histoire de Djeddar' ou tout simplement 'peu de temps après. . .' avant de représenter en rouge le récit de Tirard.

Le lecteur devient ici encore un spectateur qui perçoit dans la séquence des six vignettes muettes tout d'abord une histoire qui se raconte: dans la première case, des villageois qu'on peut interpréter comme anxieux et méfiants observent à droite à l'arrière plan, la vieille qui parle à Tirard. Dans la case suivante, on voit Taklhit qui a l'air perdue dans ses pensées à l'avant plan et à l'arrière plan Valéra, assis, qui la regarde en fumant sa cigarette. Dans la troisième case, la plus grande de la planche, on assiste à une vue d'ensemble: les soldats qui gardent les villageois, certains semblent côtoyer des enfants. Au fond la vieille qui parle à Tirard et Valéra qui regarde Taklhit toujours pensive. Enfin, en dessous à gauche, dans la case suivante, un gros plan de la vieille et de Tirard, puis dans l'avant dernière case, un gros plan sur Valéra qui fume et enfin dans la dernière vignette, un gros plan de la main de Valéra qui jette le mégot de la cigarette. Chaque vignette représente une durée ou une attente (la conversation entre la vieille et Tirard, la

cigarette qui se consume, les villageois immobiles qui attendent, etc.) qui s'inscrit dans une séquence qui elle aussi exprime l'écoulement du temps. La redondance des scènes telles que celle de la conversation entre la vieille et Tirad viennent appuyer la continuité de la séquence et par là-même de la durée. La planche devient la représentation d'une histoire qui se raconte mais qui ne se révèle pas directement au lecteur. Il doit d'abord ressentir la durée de cette histoire qui se raconte sans savoir ce dont il s'agit. Le lecteur ne peut que constater que l'histoire existe pour d'autres déjà, qu'elle est déjà là, cette intruse de son univers diégétique jusqu'à sa révélation. Comme le souligne avec insistance Groensteen dans *Système de la bande dessinée*: ce qui peut être appliqué par excellence à la bande dessinée c'est « la coopération active attendue du lecteur » (12). Il explique que « l'enchaînement [des images] loin de produire une continuité mimant le réel, ne propose au lecteur qu'un récit troué d'intervalles, qui paraissent autant de béances du sens » (12). Ceci appelle « une reconstruction de la part du spectateur » car « le récit 'à reconstruire' n'en est pas moins disposé dans les images, véhiculé par le jeu complexe de la séquentialité » (13). Il ajoute enfin que « le récit est peut-être troué, mais il me projette [en tant que lecteur] à tout moment dans un monde qui, lui, est supposé consistant » (13). Dans cette planche à la page 46 le lecteur devient un spectateur qui doit éprouver le temps qui s'écoule comme d'autres personnages, il est introduit dans une forme d'immobilité qui caractérise l'histoire de l'enquête. Il reste en surface avant de basculer vers une histoire qui existe déjà à l'intérieur, qui lui est étrangère et qui va s'introduire dans son univers diégétique. *L'introuable* est toujours, rappelons-le, composée de plusieurs vignettes colorées en rouge qui viennent « bousculer » la consistance du monde dans lequel se projette le lecteur pour le rappeler à reconstruire à chaque fois l'histoire première en la réinterprétant, en soupçonnant d'autres histoires, d'autres vérités cachées, en rendant instables l'interprétation ou les hypothèses des

personnages. Les cases ou vignettes qui constituent l'*intrustoire* sont des intruses à la fois dans l'histoire et en dehors de celle-ci: elles représentent l'histoire qui se raconte dans l'histoire et constituent des récits rapportés, intercalés dans l'espace (entre les vignettes de l'histoire première) et décalés dans le temps (flashbacks, pensées, récits, etc.).

L'attente du lecteur continue sur la page suivante, lorsque Valéra devenu impatient, demande à Tirard dans la première case de la deuxième page ce qu'il a appris : « Alors ? » (47) lui demande-t-il. Tirard répond : « Alors, c'est une drôle d'histoire... » (47). Il commence à raconter l'histoire de Djeddar lorsque les protagonistes s'introduisent dans une maison, celle d'Akli, un ami d'enfance de Djeddar. Ils y trouvent une photographie que Tirard se met à commenter. Trois personnages figurent sur cette photo: Mohan Djeddar, Akli et Hassibah qui lui est promise. C'est au moyen de ce que Groensteen appelle des « incrustations »<sup>10</sup> que l'on découvre l'*intrustoire* de Mohan. Dans la dernière vignette de la page 47, on trouve « incrustées » deux autres vignettes dont l'une d'elle nous montre un gros plan des protagonistes de l'*intrustoire* de Mohan Djeddar. A la page suivante, commence l'*intrustoire* racontée par Tirard qui se développe sur plusieurs pages et qui reprend les personnages de la photo. L'*intrustoire* qui trouble l'histoire a été ainsi introduite par incrustation dans la dernière vignette mais également au sein même de l'histoire d'*Azrayen*, comme un détail à grossir. Groensteen explique: « le dessinateur introduit un cadre dans le cadre pour aller cueillir un détail de son 'tableau', comme un effet de zoom rapprochant le lecteur de l'élément pertinent » (104). L'histoire de Djeddar se révèle dans la photographie qui est incrustée dans la dernière case. Groensteen ajoute plus loin « retenons aussi, comme autre modalité fréquente de l'incrustation,

---

<sup>10</sup> Dans *Système de la bande dessinée*, Thierry Groensteen désigne sous le nom d'*incrustations* des « configurations qui voient un cadre accueillir un ou plusieurs autres cadres en son sein » (100).

l'établissement d'une relation de simultanéité entre deux ou quelques vignettes » (104). La vignette incrustée représentant la photographie illustre une relation d'intrusion de l'*intrustoire* qui va suivre dans les pages suivantes et qui va modifier le sens de l'histoire d'*Azrayen*. La photographie devient l'indice de l'histoire cachée de Djeddar.

Ce n'est pas le fanatisme idéologique et politique (pour l'indépendance et contre l'occupant) du F.L.N. qui a provoqué le revirement, la trahison de Mohan mais une histoire intime, personnelle, intruse dans l'histoire officielle. Il s'agit ici de s'introduire dans le fait divers, au cœur des traditions kabyles et de faire ressortir toute la pression patriarcale exercée sur les femmes et les hommes. Sous la pression familiale, Hassibah la sœur de Mohan se marie avec Akli, un homme qu'elle n'a jamais aimé. Elle en aime un autre secrètement depuis son enfance. Lorsque son mari Akli rejoint le F.L.N., elle le trompe avec celui qu'elle désirait. Akli ne tarde pas à l'apprendre, revient au village, s'introduit de force dans la maison où réside sa femme et l'égorge devant Mohan qui, maintenu par des maquisards n'a rien pu faire pour sauver sa sœur. Dans les deux dernières vignettes de cette histoire intruse, le texte commente les images représentant un personnage errant : « Fou de haine et de douleur, il a gagné la montagne où quelques bergers l'ont aperçu en train de courir sans but... Enfin, après plusieurs jours de chagrin solitaire, il a rejoint la compagnie des hommes et celles des armes: mais ce n'était plus sous la bannière du F.L.N. » (51). Mohan Djeddar était un intrus à partir du moment où il remettait en cause sa société. L'indépendance pour lui relevait d'une « double critique » au sens khatibien: « A quoi bon un pays débarrassé de l'occupant s'il y règne encore la tyrannie des coutumes et des barbaries d'un autre âge !? » (50). La version officielle du revirement de Mohan en faveur de la France était que le F.L.N. était trop fanatisé. Il s'agit pourtant là de tout autre chose, d'un fanatisme qui n'a pas grand-chose à voir avec le conflit algérien. Mohan Djeddar a été éduqué à

Alger dans un établissement français, il est devenu « trop raisonneur » (50) comme le lui dit Akli et par là-même intrus dans son propre camp, où « c'est la coutume et personne n'y peut rien » (50). Le choix de rejoindre la France n'est pas motivé par la seule indépendance de son pays. Il s'agissait d'un changement radical causé par un acte de vengeance. Ceci illustre l'urgence de montrer que l'histoire collective est difficilement concevable sans l'expérience humaine et individuelle. Comme le soulignent Harbi et Stora, la guerre d'Algérie comprend « des expériences très partielles, très individualisées, très différentes, où il se révèle difficile de délimiter les souvenirs communs. » (9). L'engagement de Mohan n'est pas motivé par une idéologie collective mais par une tragédie qui aurait pu avoir lieu dans une Algérie sans colonisateur. Mohan est un intrus parmi les siens, il est cet ennemi intérieur, phénomène particulièrement courant. Bouaziz et Mahé soulignent : « s'il y a bien une 'configuration névrotique' qu'on peut subsumer à partir de l'anthropologie politique de la Kabylie, c'est bien celle qui conduit à stigmatiser comme trahison la moindre expression d'une dissonance ou d'un point de vue individuel irréductible à celui du groupe » (252-3). L'*intrustoire* de Mohan surgit à l'intérieur de l'histoire d'*Azrayen* et vient troubler l'idée partagée par les soldats français qu'il pouvait être responsable de la disparition du lieutenant.

Messonnier disparu avec tous ses hommes demeure un mystère en partie à cause de sa personnalité: « n'entre pas tout à fait dans la norme souhaité par l'institution militaire », « l'institution militaire pense que l'étude de sa personnalité pourrait nous mettre sur une piste » (17). Il a un surnom berbère étrange, inquiétant, il est bienveillant avec les villageois kabyles et surtout il avait une maîtresse « locale », l'institutrice Taklhit amenée de force par Tirard pour les besoins de l'enquête et obligée malgré elle à suivre ses hommes dans leur expédition.

Messonnier s'est-il introduit dans le monde kabyle ? Aurait-il tenté de s'y intégrer ? L'idée de

l'intrus implique une volonté d'intégrer le domaine dans lequel on s'introduit, une intégration qui n'est pas reconnue par les autres. Comment expliquer cette volonté d'intégrer dans le cas de Messonnier ?

Taklhit est également présentée comme une intruse parce qu'elle a eu une relation, une idylle avec Messonnier un soldat français. Elle est aussi une intruse dans la société coloniale algérienne: « J'écoute Piaf et Trenet, je lis Colette et Giono, je vais au théâtre et au cinéma, mais là-haut... je suis toujours promise au cordonnier ! [ . . . ] Je ne peux plus vivre comme une paysanne kabyle » (25) Elle est aussi considérée comme une intruse par les kabyles et se perçoit comme telle également. Lorsque les soldats s'introduisent dans un village de la Grande Kabylie, leur venue provoque la méfiance des villageois. Ils veulent alors envoyer Taklhit leur parler qui refuse, consciente de passer pour une intruse: « Absurde ! Je ne suis pas du village, je ne porte pas d'alliance, et j'accompagne des soldats : une seule de ces raisons suffirait à écarter tout dialogue entre eux et moi ! » (40). Taklhit refusait aussi de parler de Messonnier aux soldats, qu'on s'introduise dans l'intimité de ses sentiments et de ceux de Messonnier. Ses souvenirs avec Francis Messonnier sont présentés dans l'album comme des histoires incluses/intruses de l'enquête, comme des *intrustaires*. En général, l'idylle d'un couple « mixte » est un thème célèbre qui tombe rapidement dans le cliché orientaliste. Comme le rappelle McKinney :

In most French-language comics where romantic or sexual liaisons occur between European characters and (post-) colonial others, the foreign partner is generally a woman serving as an exotic/erotic partner destined to be unthinkingly cast off by the male protagonist when wanderlust seizes him or when he must return to the (ex-) colonial center (12)

Dans *Azrayen*, la relation entre Francis et Taklhit ne prend pas fin à cause de l'obligation de l'officier à se conformer à l'institution militaire ou tout simplement parce qu'il doit rentrer en métropole. Il s'agit de tout autre chose, Messonnier ne rentre jamais en métropole et ne peut jamais réintégrer entièrement l'armée. Dans une volonté de simplifier la liaison entre un officier français et une institutrice kabyle, le personnage de Tirard, l'agent de renseignement affirme: « Messonnier était quelqu'un d'intelligent, et il n'aurait pas laissé cette liaison dépasser le cadre d'une simple aventure », « La raison lui a fait percevoir à temps le danger et l'absurdité d'une telle idylle. Taklhit reconnaît elle-même qu'ils ne se voyaient plus depuis des mois ! », « A moins qu'il ne se soit tout simplement lassé d'elle. Dans ce cas, c'est par dépit que notre amie garde le silence ! Quoi qu'il en soit, l'amour n'est pour rien dans... » (53). La relation ne peut se concevoir autrement que dans le cliché orientaliste, on doit rationaliser la vision inconcevable d'un réel amour entre un Européen et une Kabyle et le rendre crédible en situant ces intrus dans un discours plus familier, plus officiel et qui relève d'une connaissance « orientaliste » de ces rapports et en se référant à des dichotomies du type Occidental/Orientale.

Pourtant, à travers l'histoire intrusive de Taklhit et de Francis, le lecteur a été un voyeur, un intrus dans l'intimité de leur relation qui a été représentée dans le souvenir de l'institutrice: le lecteur a été témoin de leur rencontre, de leurs ébats et de leurs émotions. Il a appris à connaître leur relation intime à travers des séquences différenciées par des coloriations rouges comme toutes les *intrustories* d'*Azrayen*. C'est durant le voyage en compagnie de Tirard, Valéra et de ses soldats que Taklhit commence à révéler ses pensées au lecteur. Deux récits se poursuivent: l'histoire première, (l'intrusion des soldats en Kabylie, dans les villages) et l'*intrustoire* de Taklhit plongée dans les souvenirs de son vécu avec Messonnier. Le lecteur partage ses pensées avec elle. Dans cette séquence de la bande dessinée, Lax et Giroud ne présentent pas deux

histoires parallèles, mais plutôt une histoire, celle des souvenirs de Taklhit, intruse dans l'histoire première. Ce sera par exemple un détail qui jouera le rôle de la madeleine de Proust et qui fera ressortir à Taklhit et au lecteur cette histoire qui fait partie de son vécu. Ainsi, l'*intrustoire* s'introduit par la vision à la page 21 d'une case représentant des moutons: Valéra et ses soldats font une halte où se trouvait un troupeau. Taklhit sort du fourgon pour se dégourdir, aperçoit les bestiaux, la case les représentant laisse place à une case où sont représentés des têtes de moutons égorgés sur une table, dans un marché en plein air. Les têtes de mouton ont rappelé à Taklhit les jours où elle a rencontré Messonnier puis fait connaissance avec lui, puis leur premier baiser. Ces deux cases établissent un passage mental qui permet au personnage et au lecteur de s'introduire dans une histoire intime et à cette même histoire, de faire partie de l'histoire première en apportant une dimension supplémentaire au personnage de Taklhit et à l'histoire de Messonnier alias Azrayen.

A la page 24, l'*intrustoire* de Taklhit est interrompue en quelque sorte par une vignette représentant le convoi militaire qui passe près d'un ruisseau où se trouvent des villageois et des enfants. Une incrustation vient établir un pont entre cette première vignette et la case suivante: elle représente Taklhit voyageant sur la banquette arrière d'une jeep et regardant Valéra dans son uniforme assis devant; dans la vignette suivante on est à nouveau dans le souvenir de Taklhit où se trouvent représentés des habitations et un phylactère contenant ce texte : « mon uniforme ne vous choque pas ? » Messonnier est l'origine de l'émission sonore bien qu'il ne figure pas dans la case. L'image incrustée représentant Taklhit regardant l'uniforme a servi de passage à l'autre histoire, l'intruse en reliant l'image d'une case au texte contenu dans la bulle de la vignette suivante. Autre exemple, à la page 37 où Taklhit, assise dans un fourgon rempli de soldats également assis, se rappelle un soldat assis dans ses souvenirs. Le soldat constitue un détail dans

l'histoire première qui permet le passage à l'histoire qui est en elle; dans la case suivante, coloriée en rouge, est représenté un soldat assis, surveillant son poste à gauche et puis à droite on trouve Taklhit et Messonnier se plaignant d'avoir ce soldat comme témoin de leurs ébats. Cette sorte de va et vient entre l'histoire première et l'*intrustoire* permet au seul lecteur d'ajouter un vécu qui vient ajoute une dimension supplémentaire à l'interprétation du récit dans *Azrayen*.

Le refus de Taklhit à parler de sa relation avec Messonnier à Tirard et à Messonnier relève d'une résistance à se laisser « introduire de force ». D'ailleurs elle a déjà été violentée physiquement et verbalement par Tirard qui l'a traité de « pouliche de Messonnier » (18), lui a tordu le bras (dernière vignette page 18) et par le capitaine Valéra qui la gifle (vignette 4 page 54) pour l'avoir traité lui et ses hommes de « pauvres types dressés pour tuer » (54) et qui lui ajoute : « Puisque vous refusez de coopérer, foutez le camp ! Regagnez votre trou et allez y cracher votre venin » (54).

L'histoire de Messonnier et de l'institutrice est une *intrustoire* qui ne correspond pas au discours habituel sur l'idylle entre Européen et Algérien. Leur rupture n'est ainsi pas due à des « différences culturelles ». Forcée de parler sur sa relation avec Messonnier, Taklhit raconte les raisons pour lesquelles celui qu'elle aime s'est éloigné d'elle, du monde et de lui-même : « Je veux vous dire que si l'homme que vous recherchez est un être brisé, ce n'est pas à cause d'une femme...vous dire que cet homme qui était prêt à concilier son devoir et l'amour de ce pays, c'est votre système qui l'a broyé », « Je ne suis pour rien dans l'accablement qui s'est emparé de lui » (54). Messonnier a été traumatisé par un événement survenu au Val doré, un domaine viticole où il a été muté pour assurer la sécurité de ses occupants. Dès son arrivée le lieutenant remarque les énormes inégalités qui y existaient : « A peine arrivé Francis reçut un choc... en constatant les conditions dans lesquelles vivaient et travaillaient les employés du domaine » (56). Deux

vignettes illustrent les paroles de Taklhit, elles remplissent toute la planche. La première vignette occupe le tiers supérieur et la seconde les deux tiers inférieurs. La vignette du haut nous montre un monde riche, une villa, une petite fille blonde fait du scooter, un militaire et un civil qui la regardent en souriant. Un employé « basané » astique les pare-chocs d'une Citroën DS. Messonnier et l'officier qui l'accompagne regardent l'ensemble en se promenant. Ils visitent la propriété d'un colon. La vignette donne une impression de repli sur soi. Hormis le domestique affairé à astiquer la voiture, les regards des personnages représentés convergent vers un centre. Le cadre semble se suffire à lui-même, il est replié sur soi. Le hors-champ importe peu. La vignette du bas, plus grande, est une image saturée où Messonnier et l'officier qui l'accompagne détournent la tête, ou plus exactement, leur regard est dirigé vers l'extérieur du cadre de la vignette, comme pour prolonger ce qu'ils voient vers le hors-champ. Autrement dit, les conditions déplorables dans lesquelles vivent les employés « locaux » est un phénomène qui s'étend au-delà du cadre représenté et fait partie d'un plus vaste ensemble. Sur la planche suivante, on apprend que le salaire d'un employé local est cent fois inférieur à celui d'un lieutenant de l'armée. La dernière vignette représente Messonnier qui jette un coup d'œil sur un panneau où est écrit: « La France c'est le travail ! Ici nous sommes Français. Nous travaillons » (57). Ainsi, le texte est image dans cette case et qui vient contredire avec une triste ironie les deux grandes vignettes de la page de gauche. Ce texte devient un texte inclus dans l'image et intrus de part la contradiction qu'il soulève avec les images précédentes. En d'autres termes, intrus dans l'image car ne correspondant pas à la « réalité » des autres images, d'une part parce que c'est un texte et non une image et de l'autre parce que son contenu ne reflète pas le « contenu » des images de la page de gauche.

D'autre part, c'est entre ces différentes contradictions d'un système qui proclame tout le monde français mais qui ne donne pas les mêmes droits que Messonnier est par ailleurs un intrus, puisqu'il envisage une victoire non pas par les armes mais par une justice accordé au même titre à tous les habitants de l'Algérie. Il dit ainsi à l'officier qui l'accompagne: « Alors, tu crois toujours que c'est avec des fusils qu'on va décrocher la victoire ? » (57). C'est ce type de commentaire qui se révèle intrus dans le discours officiel qui ne tolère pas ceux qui voient au-delà du cadre prévu pour conserver les privilèges du colon. A l'inverse du capitaine Valéra qui déclare : « Je suis payé pour me battre [ . . . ] pas pour disséquer les états d'âme de tous ceux qui pataugent dans ce merdier » (17), Messonnier fait preuve d'émotion et d'humanité et c'est ce qui fait de lui un intrus puisque ces sentiments là étaient tabous durant le conflit. Nancy soulignait bien que l'intrus n'est pas un autre que « l'homme lui-même » (45).

Des ouvriers indigènes ont été soupçonnés d'appartenir au F.L.N. Avant leur interrogatoire, le commandant ordonne à Messonnier de les enfermer dans des cuves à fermentation. Messonnier est récalcitrant, mentionne les mises en garde et les dangers de l'état major contre ces pratiques mais en vain. Le commandant avait en fait délibérément choisi de faire périr les suspects et Messonnier a dû suivre les ordres. Les ouvriers ont tous péri, Messonnier n'a jamais pu s'en remettre. Il a rédigé un rapport contre son supérieur qui a eu pour seule conséquence de le transférer dans une S.A.S. : « comme beaucoup d'indésirables auxquels on ne pouvait reprocher de faute précise, il fut muté dans une S.A.S. c'est ainsi qu'il échoua à Aït Azouz, dans l'une des vallées les plus perdues de Grande Kabylie » (61). Taklhit raconte qu'après cet épisode du Val doré, Messonnier n'était plus lui-même : « Plus que ce transfert c'est le traumatisme du Val doré qui l'éloigna de moi... la honte de son pays, le dégoût de lui-même » (61). Il s'agissait pour Messonnier de s'introduire entièrement dans le pays, de s'y fondre pour

oublier l'horreur commise par le colonisateur dont il est l'intrus. Shari M. Huhndorf affirme dans *Going native* que pour l'Européen, adopter les coutumes locales, « *going native* » est une manière de ne pas reconnaître la violence du colonisateur: « *going native* constitutes a series of cultural rituals that express and symbolically resolve this anxiety about the nation's violent origins » (14). Une case à la page 62 représentant Messonnier vivant dans une région reculée de la Kabylie laisse suggérer par les auteurs d'*Azrayen* qu'un intrus comme le lieutenant représente symboliquement toute la difficulté de faire face à ce « non-aveu » d'un grand nombre de soldats dans le conflit algérien. *Azrayen* représente ainsi une rupture avec ce que Huhndorf appelle au sujet de l'Amérique et de son histoire « a widespread denial in both popular and academic culture of the violence characterizing the nation's history »(9). « L'ange des ténèbres » ne peut refouler efficacement sa responsabilité dans la violence du colonisateur, il illustre au même titre qu'*Azrayen* un intrus qui vient troubler une mémoire officielle en démenti.

C'est ainsi l'histoire intrusive de Messonnier, cet intrus de l'armée et en lui-même qui est la cause de la séparation de ce couple d'intrus qui entre dans une catégorie normalisée par un discours officiel. Francis était un intrus dans l'institution militaire, il était contestataire et devait en même temps suivre les ordres d'un système qui ne permettait pas de l'être. Taklhit était une intrusive parmi les siens parce qu'elle était de culture française, célibataire et fréquentant un officier français. L'institutrice était une intrusive en elle-même puisqu'elle finit par vêtir un habit kabyle et de se rendre compte que son choix était d'être kabyle. Elle déclare à Valéra : « Avant notre rencontre, j'ai failli oublier que j'étais kabyle » (64). Les exactions commises par les soldats français et la perte de celui qu'elle aime l'on décidé à choisir un camp.

Dans *Azrayen*, Giroud nous montre la relation d'un couple non sous l'aspect d'un métissage, d'un couple mixte mais plutôt à travers un couple d'intrus qui dépasse les identités

qu'on voudrait leur attribuer. Leur rencontre relève de leur état d'intrus dans le monde dans lequel ils évoluent. Ce sont des intrus de la guerre et leur histoire devient une histoire intrusive de la guerre d'Algérie. L'échec de leur relation ne relève pas d'une différence culturelle ou ethnique mais d'une aliénation causée par le sentiment d'être intrus face à des actes inhumains.

Messonnier ne pouvait plus être ce qu'il était après l'épisode du Val doré, Taklhit n'a pas pu demeurer l'institutrice qu'elle était.

Messonnier était intrus en lui-même parce qu'il faisait partie d'un corps militaire où il était perçu comme intrus, comme une menace à la cohésion même de l'armée et de sa mission durant la guerre d'Algérie. Taklhit est une intrusive parmi les siens parce qu'elle n'est pas mariée et qu'elle fréquente Messonnier, un officier français. Elle choisit d'être kabyle, de retrouver une identité oubliée après avoir été entraînée dans l'enquête d'*Azrayen*. Pour ce faire, elle décide de porter un vêtement berbère traditionnel et de retourner à son village à pied. Il s'agit ici d'une forme de « *going native* » pour quelqu'un qui est déjà « *native* ». Taklhit semble avoir tenté en intrusive d'intégrer la communauté des français mais en vain. Elle décide de quitter ce qu'elle appelle son « déguisement européen » (65). En même temps, surpris Valéra et le lecteur (on la voit arriver successivement dans les cases derrière le dos de Valéra qui la regarde) la voient « accoutrée » dans cet habillement qui paraît exotique surtout pour une personne habillée à l'européenne tout le long de l'enquête. Taklhit semble revenir à une identité berbère comme pour se racheter ou ne pas s'avouer qu'elle a « fait partie » en quelque sorte du colonisateur et en confessant son *intrustoire*, elle a trahi une partie d'elle-même. Ainsi, elle paraît à l'image, déguisée (en vêtements berbères) alors qu'elle dit avoir quitté son « déguisement européen ». Elle fait le choix d'être kabyle plutôt qu'européenne.

L'histoire que racontent Giroud et Lax est une histoire qui transforme la vision du conflit en une histoire intrusive, censurée. On apprend ainsi que la lettre que Paturel envoya à sa femme pour parler d'un village entier, brûlé par erreur par les soldats de Valéra, a été censuré : « la lettre [. . .] que la censure militaire ne laissa jamais passer » (120). L'histoire d'*Azrayen* est une histoire d'intrusions absurdes, d'une violence gratuite que le discours officiel a toujours voulu taire. Les *intrustoires* permettent de reléguer finalement l'Histoire officielle à une version intrusive du conflit algérien.

L'auteur et le dessinateur sont aussi ces intrus de l'Histoire de la guerre d'Algérie qui s'introduisent ainsi dans la mémoire pour modifier un discours officiel amnésique jusqu'à une période récente. *Azrayen* est une histoire dans l'Histoire de la guerre d'Algérie qui est censée faire éprouver son intrusion et corriger le discours officiel sur le conflit grâce notamment à des dessins, des images intruses puisqu'elles auraient été censurées à l'époque. On trouve ainsi dans l'album des vignettes représentant des exactions commises à l'encontre des villageois par l'armée française (et par le F.L.N), notamment des meurtres, des villages brûlés, une jeune fille violée, des interrogatoires corsés mais aussi des scènes représentant les conditions de vie désastreuses de ceux qui étaient employés par les colons. Des images donc intruses à l'époque et que Lax fait revivre certes dans une fiction mais une fiction qui se fonde sur des photographies d'appelés montrées dans la postface de l'album. C'est ce type de photographies, celles des amateurs qui constituent un filon à exploiter et à raconter. Comme le souligne Claire Mauss-Copeaux dans son article « Photographies d'appelés de la guerre d'Algérie » :

« Les photos qui n'ont pas été détruites ressortent. Mais quand elles sont dévoilées, elles sont accompagnées de commentaires qui modifient leur statut, elles sont chargées de témoigner des événements » (574). *Azrayen* se sert justement de ces photos d'appelés pour commenter des

histoires intruses dans l'Histoire de la guerre d'Algérie et témoigner d'une série d'expériences humaines qui dépassent la propagande et l'idéologie qui persistent encore à l'heure actuelle.

*Azrayen* est une fiction et c'est surtout pour cette raison là qu'elle est une histoire intruse dans l'Histoire du conflit et c'est son intrusion dans la mémoire qui la rend dérangeante pour l'hégémonie.

## Chapitre 5

### **L'image-intrus: articulation du mal d'archive et problématique postcoloniale maghrébine en France dans *Caché* de Michael Haneke**

*Caché*, prix de la mise-en-scène au festival de Cannes en 2005, est à premier abord un thriller qui respecte les règles du genre. Le suspense est au rendez-vous, un coupable terrorise des innocents. George, un journaliste littéraire bien connu du public du petit écran, marié et père d'un enfant, reçoit chez lui des vidéocassettes anonymes qui contiennent tout d'abord des prises de vue banales de sa maison depuis un angle précis. Des dessins inquiétants accompagnent ces cassettes où se trouve généralement illustré soit un enfant soit un coq gribouillé visiblement de rouge. Il est surveillé, lui et sa famille. A chaque livraison anonyme de ces images George se rend compte très vite que cela doit être quelqu'un qui le connaît bien. Il soupçonne que celui qui lui a envoyé des prises de vue de sa maison d'enfance puis des images tournées à partir d'une voiture qui mènent jusqu'à la porte d'un immeuble dans une cité doit être un certain Magyd. George a pourtant du mal à en parler, même à sa femme comme s'il cachait un secret. D'autres images arrivent sans que l'on sache qui les envoie. Dans un même mouvement apparaissent des images d'enfant basané crachant du sang et de coq décapité par ce même enfant. Ces images viennent ainsi hanter le grand écran et apparemment la conscience du protagoniste. Elles sèment le trouble dans sa vie, dans sa demeure, dans sa famille et révèlent ce dont on ne parlait pas, ce qui était « caché ».

Michel Haneke choisit dans son huitième long métrage d'articuler une angoisse produite par l'image pour soulever une problématique postcoloniale maghrébine en France. La question du tabou de la guerre d'Algérie et tout particulièrement de cet événement qui a eu lieu le 17 octobre 1961, le massacre perpétré par la police française dirigé par Maurice Papon, alors préfet

de police, de centaines de Maghrébins venus manifester pacifiquement à Paris, à peine avoué, vient hanter le présent. L'événement plongé dans l'oubli, 'caché' par l'Etat, n'est justement pas montré en images d'archive d'aucune sorte dans le film. C'est à travers l'histoire individuelle de George que l'absence ou le non-dit de l'événement se manifeste par une image instable, à la fois intra-diégétique et extra-diégétique. Le cinéaste autrichien pose ainsi le problème d'une conscience collective et individuelle qui a du mal à refouler son passé et à gérer un présent postcolonial. Il s'agit de voir la manière dont on fait face à ce refoulement aujourd'hui en établissant un lien entre la responsabilité d'un pays et celle de l'individu. La France d'une part, qui peine à reconnaître un passé colonial et tout particulièrement l'événement tragique du 17 octobre et d'autre part le protagoniste, George qui a du mal à gérer le refoulement d'un événement qui a eu lieu alors qu'il était enfant. C'est à travers une histoire individuelle que le réalisateur va faire ressusciter le spectre d'un événement qui a eu lieu mais qui n'a pas été inscrit dans la mémoire collective. C'est au moyen d'une image qui fonctionne comme un intrus que Haneke réussit à confondre petit et grand écran, privé et public, individuel et collectif en les rendant instables.

Lorsque George était enfant, il a gâché le futur d'un autre enfant, Magyd, le fils d'un couple d'employés algériens travaillant pour les parents de George. Partis manifester cette journée du 17 octobre, ils n'en sont jamais revenus. La famille de George décide de l'adopter mais George alors enfant ne pouvait accepter Magyd, cet intrus dans sa maison avec qui il devait partager sa chambre. Il a « cafté » celui qui était son frère d'adoption, il l'a dénoncé comme celui qui crachait du sang et celui qui a décapité le coq alors que c'était George qui l'avait incité à le faire. Les parents décident de chasser Magyd de leur foyer et de le faire prendre en charge visiblement par les services sociaux. Georgé s'est donc débarrassé de son frère d'adoption, de

celui qui était l'autre en le dénonçant à ses parents et son souvenir est demeuré lié à une marque de sang, le sang d'un animal décapité, symbole de la nation française. La décapitation rappelle symboliquement une France non-souveraine qui traduit une angoisse, celle de la perte d'un empire colonial face à un processus révolutionnaire algérien qui adoptait les principes démocratiques que lui offrait la république en manifestant pacifiquement cette journée du 17 octobre 1961 qui s'est terminée par un écoulement de sang, notamment dans la Seine où ces corps ont été jetés.

Dans un ouvrage collectif intitulé *Le 17 octobre 1961 : un crime d'Etat à Paris* paru en 2001 et qui constitue autant un recueil de témoignages, de déclarations que d'essais de réflexion sur cet événement, Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal affirment à ce titre : « Les événements du 17 octobre 1961 ont longtemps été frappés d'un oubli presque entier. Longtemps nul ne semblait savoir qu'avait lieu en 1961 une manifestation de masse d'Algériens à Paris, ni qu'elle avait été réprimée avec une violence inégalée » (171) et plus loin ils ajoutent que « le 17 octobre a d'abord été oublié au même titre que tous les crimes de guerre d'Algérie » (173) et que « c'est sur un oubli collectif autant qu'individuel que se construit l'unité de la nation française » (173). C'est ainsi que l'écoulement de ce sang dans la Seine n'a en quelque sorte jamais été une « marque de sang » à défaut d'être un lien de sang entre Français et Algérien : autrement dit, c'est ce qui n'a jamais été marqué ou vraiment inscrit dans la mémoire, ce qui n'a jamais été « archivé », représenté comme une marque de sang. Ce ne sont presque pas ce que Jacques Derrida appelle dans *Mal d'archive* « des archives du mal: dissimilées ou détruites, interdites, détournées, 'refoulées' » (1), puisque la presse française n'avait pas le droit d'aller sur les

lieux<sup>11</sup>. La condition de l'archive selon lui serait « la constitution d'une instance et d'un lieu d'autorité (archonte, l'arkheïon, c'est-à-dire souvent l'Etat et même un Etat patriarcal ou fratriarcal) (2). L'événement du 17 octobre, censuré, refoulé, 'interdit de représentation' par l'Etat, plongé dans l'oubli crée un traumatisme, une angoisse dans la mémoire aussi bien collective qu'individuelle. Derrida ajoute plus loin que :

Le mal d'archive rappelle sans doute un symptôme, une souffrance, une passion : l'archive du mal mais aussi ce qui ruine, déporte ou emporte jusqu'au principe d'archive à savoir le mal radical. Se lève alors infinie, hors de proportion, toujours en instance, 'en mal d'archive', l'attente sans horizon d'attente, l'impatience absolue d'un désir de mémoire. (3)

Comment alors montrer, comment représenter à l'écran un désir de mémoire, un mal d'archive par l'image sans tomber dans les clichés ? Dans *Cinéma I : L'image-mouvement* Gilles Deleuze évoque ces clichés en ces termes :

Ce sont des images flottantes, ces clichés anonymes, qui circulent dans le monde extérieur mais qui pénètrent chacun et constituent son monde intérieur, si bien que chacun ne possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, se pense et se sent, était lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure. (281)

Comment alors 'signifier' et surtout toucher la conscience individuelle et collective par l'image sans que celle-ci ne se confonde en cliché ?

---

<sup>11</sup> Comme le rappellent Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal dans leur article « La politique de la mémoire » in *Le 17 octobre 1961 : Un crime d'Etat à Paris* : « Le 17 octobre même on interdit aux journalistes d'être présents. Les quelques images de télévision qui existent sont dues à des télévisions étrangères. Ceux qui tentent malgré tout de prendre des photos voient leur matériel détruit. Les saisissantes photos prises par Elie Kagan durent l'être clandestinement. Les lieux d'internement restèrent interdits aux journalistes pendant les quatre jours que dura la détention des Algériens ; les seuls témoignages qui les décrivent sont dus aux manifestants eux-mêmes, à des médecins, à des militaires ou à des appelés » (172).

Dans *Caché*, le mal d'archive, le désir de mémoire ou le désir d'inscription se manifeste à travers l'angoisse et le traumatisme de George provoquée par l'utilisation d'une image d'un type particulier. Elle est à la fois intra-diégétique et extra-diégétique permettant d'établir un lien entre la mémoire collective et individuelle sans pour autant être un cliché dans le sens que lui donne Gilles Deleuze. Or, pour éviter d'être un cliché, l'image ne peut se contenter de représenter un contenu. Pour se distinguer, elle doit utiliser sa forme, autrement dit, sa fonction d'image et de son rapport au sens.

Dans *Caché*, le personnage de Magyd était un intrus dans la vie de George au moment des événements du 17 octobre 1961 comme de nombreux autres enfants algériens à cette époque-là. A ce titre, Alain Brossat rappelle bien le statut de l'enfant algérien à l'école de la république à cette époque dans *Le 17 octobre 1961 : un crime d'Etat à Paris* : « L'Algérien, c'était un autre monde [...] comme s'il devait s'excuser sans fin d'être entré dans notre classe par effraction » (189). En parlant de l'événement même du 17 octobre, il affirme que « cette plèbe 'massacnable' à discrétion des ouvriers algériens et de leur familles était inscrite dans un angle rigoureusement...mort » (192). C'est justement à partir d'un 'angle mort', d'un angle que l'on ne peut pas voir que le plan d'ouverture de *Caché* est filmé. L'intrus revient non plus comme contenu mais comme forme, comme image. Dans *L'Intrus*, Jean-Luc Nancy disait bien que « L'Intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis » (11). Il ajoute plus loin que cette intrusion ne cesse « d'être sans droit et sans familiarité, sans accoutumance et au contraire d'être un dérangement, un trouble dans l'intimité » (12). Dans *Caché*, il en est ainsi de ce que je définirai comme une première image-intrus : une image qui s'introduit de force dans une demeure, une domiciliation et en l'occurrence celle de l'archonte George, le journaliste littéraire pour créer un trouble, un dérangement du lieu

d'archive et qui articulerait un mal d'archive, un désir de mémoire. La seconde image-intrus relèverait d'une démarque au sens Deleuzien et sera abordé ultérieurement.

Comme le souligne Derrida « le sens de 'archive', son seul sens, lui vient de l'arkhéon grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient » (13). Ce sont ceux qui ont « le pouvoir d'interpréter les archives » (13). Plus loin, il ajoute : « C'est ainsi, dans cette domiciliation, dans cette assignation à demeure que les archives ont lieu. La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au public, ce qui ne veut pas toujours dire du secret au non secret » (13). En s'introduisant dans la demeure de l'archonte, l'image-intrus vient articuler le mal d'archive et semer le trouble qui remet en cause l'autorité de l'archonte et du lieu d'archive. L'image-intrus apparaît dans le lieu et ne s'archive pas, elle ne s'inscrit pas, elle « n'a pas lieu ». Cela a pour effet de révéler qu'il existe des non-dits qui produisent d'autres effets sans pour autant établir des liens qui résoudre les problèmes posés. En faisant prendre conscience au spectateur de ce qui est caché sans pour autant établir de causes à effets.<sup>12</sup>

La maison de George est une demeure d'archive, un lieu où les livres et les images (vidéocassettes) sont archivés autant que le plateau de son émission de télévision. Le personnage de George est entouré de livres, d'images à la fois chez lui et à son lieu de travail. De par son métier, il exerce une autorité, celle de dire quels sont les livres à lire, à acheter et l'archivage des images se fait selon son propre montage. Ainsi, une scène nous montre qu'il choisit les images à garder, à 'inscrire' dans le domaine public et celles qu'il ne gardera pas. George contrôle l'archivage des images de son émission. D'autre part, les images que l'on voit défiler dans son

---

<sup>12</sup> *Caché* ne donne pas de résolutions. Par exemple, le coupable, celui qui se cache derrière la caméra ne sera pas révélé, ni d'ailleurs les raisons de ses actes. Haneke laisse libre l'interprétation du spectateur. Par contre, ce qui est montré est ce qui est caché mais sans les rapports nécessaires à une compréhension définitive. C'est au spectateur de tirer ses propres conclusions et là encore, aucune conclusion définitive ne pourra prévaloir.

téléviseur (notamment les actualités) renvoient à l'archivage de sa propre émission, elles sont des clichés qui nous ne touchent plus. Comme le souligne Deleuze « pour que les gens se supportent, eux-mêmes et le monde, il faut que la misère ait gagné l'intérieur des consciences et que le dedans soit comme le dehors » (281). Ce sont rien d'autre que des clichés. Deleuze pose plus loin une problématique essentielle au septième art : « mais comment le cinéma peut-il dénoncer la sombre organisation des clichés, alors qu'il participe à leur fabrication et à leur propagation, autant que les magazines ou les télévisions ? » (283). Il s'agit alors de « dégager une Image de tous les clichés, et de la dresser contre eux » (283). Mais de quel type d'image peut-on parler pour se dresser contre les clichés et notamment ceux liés à la représentation postcoloniale des Algériens en France ? Dans *Caché*, aucune image d'archive n'apparaît au sujet de l'événement du 17 octobre et pourtant il se fait sentir tout le long du film comme si l'absence d'image d'archive s'était transformé en spectre d'image, une image qui ne s'est pas inscrite, qui n'a pas été archivée. C'est une image qui devient enceinte d'un événement que l'on ne voit pas à l'écran mais qui manifeste sa présence en s'introduisant dans le lieu d'archive pour manifester un désir de mémoire, semer le trouble dans la conscience individuelle et collective, en rappelant que ce cinéma-là exige une participation active du spectateur. Cette image surgit d'abord à l'intérieur et devient une image qui fonctionne comme un intrus.

Dans *L'Intrus*, Nancy soulignait au sujet de l'intrus que « l'étrangeté ne devait venir du dehors que pour avoir d'abord surgi du dedans » (17). Le plan d'ouverture de *Caché* constitue justement une image-intrus dans le sens même où l'image obsédante, pénétrante où vient s'inscrire le générique est une image qui ne devait être là sur le grand écran que pour avoir d'abord surgi du dedans, c'est-à-dire dans le domicile de l'archonte George, dans son téléviseur. En fin de compte et a priori c'est une image vidéo, préalablement enregistrée. Nancy notait

justement dans *Au fond des images* que « la vidéo n'est pas de l'ordre de l'écran, mais de la pénétration. On n'y est pas spectateur mais voyeur » (137-138). Cette pénétration devient dans le film de Haneke une intrusion et l'on se surprend à être voyeur plutôt que spectateur puisque l'image-intrus est justement ce qui ne se stabilise pas, passant d'un régime à l'autre, de l'intra-diégétique à l'extra-diégétique et vice versa. C'est dans cette ambiguïté que l'angoisse est produite.

Ce plan contient une dimension spectrale, une image n'apparaissant là que parce qu'elle existait déjà. D'autre part, le plan a été filmé en quelque sorte depuis un angle mort, la caméra demeurant spectrale dans le sens où elle est indétectable et pourtant là : George n'arrive pas vraiment à voir depuis quel angle ce plan a été filmé. L'intrusion de l'image-intrus dans la demeure de George et de sa famille sème le trouble, l'étrangeté même dans les rapports entre les membres de sa famille. Rappelons-le, Nancy l'affirmait bien que « s'exposait une loi générale de l'intrusion : il n'y a jamais eu une seule intrusion : dès qu'il s'en produit une, elle se multiplie, elle s'identifie dans ses différences internes renouvelées » (31-32). L'image-intrus, le plan d'ouverture avait déjà surgit du dedans, dans la demeure de George mais aussi et avant cela dans sa conscience. Nancy ajoutait que l'Intrus l'exposait : « L'Intrus m'expose excessivement. Il m'extrude, il m'exporte, il m'exproprie » (42). C'est ainsi que l'image-intrus, en changeant de niveaux d'images, en pénétrant, en s'introduisant et en nous introduisant en tant que spectateur dans les différents niveaux d'images déstabilise ces niveaux d'images ne permettant pas de nous fier à l'une ou à l'autre. L'image-intrus a toujours été enregistrée au préalable et c'est cette vérité-là qu'elle veut signifier en faisant ressentir son intrusion.

Le plan d'ouverture comme d'autres plans fixes dans *Caché* devient une image-intrus en rapport même à ce qu'il représente, à ce qu'il cadre. Comme le soutient Deleuze dans *L'image-*

*mouvement* « tout cadrage détermine un hors-champs [...] un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier en forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ, etc. » (24). Il ajoute plus loin que « dans un cas le hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour ; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle 'insiste' ou 'subsiste', un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes » (30). Il résume plus loin en disant que le cadrage « détermine un hors-champ, soit sous la forme d'un ensemble plus vaste qui le prolonge, soit sous la forme d'un tout qui l'intègre » (31). Or, dans *Caché*, le hors-champ du plan d'ouverture n'est peut-être pas celui qu'on croit, ou qu'on peut imaginer. Ce n'est pas forcément une vue sur une rue, une maison entourée d'immeubles dont le hors-champ serait un ensemble plus vaste mais qui relèverait de celui qui est cadré. Autrement dit, une vue plus vaste de la rue, des immeubles, etc. Le hors-champ a été cela mais ne l'est plus. Le plan que l'on voit provient d'une vidéocassette que George et sa femme ont reçue chez eux et qu'ils visionnent. Le hors-champ à ce moment-là devient tout ce qui est autour du téléviseur, autrement dit sa bibliothèque et vidéothèque.

L'image-intrus se révèle pour ainsi dire dans le lieu de l'archivage, dans la domiciliation de l'archonte, au sein même des archives représentées par les livres, les enregistrements vidéo, etc. Cette image-intrus qui surgit d'abord à l'intérieur avant de venir du dehors vient semer un trouble non seulement entre George et sa femme mais également dans le tissu de relations qui se forme entre personnage, réalisateur et spectateur. C'est dans ce tissu de relations que l'image-intrus exprime un désir d'inscription, d'impression qui est le mal d'archive postcolonial algérien. L'image-intrus est ainsi une image qui établit un lien en confondant la mémoire collective déjà imprimée, archivée de la bibliothèque/vidéothèque de la demeure de l'archonte représenté par le

personnage de George et la mémoire individuelle, personnelle qui est instable, refoulée dans la conscience du journaliste littéraire et non inscrite. L'événement du 17 octobre plongé dans le non-dit, l'oubli, la censure vient manifester un mal d'archive que le personnage de George endure. Il souffre, il a des cauchemars. L'image-intrus a fait intrusion dans sa vie parce qu'elle était déjà enfouie à la fois dans la mémoire de George et dans la mémoire collective. C'est le désir de mémoire d'un grand nombre d'Algériens et de Français d'ailleurs qui se manifeste tel un spectre à travers le vécu de George, qu'il soit passé ou présent. L'image-intrus trouble la perception de George de lui-même mais également de sa femme vis-à-vis de lui, de son fils vis-à-vis de sa mère. L'unité famille dont l'extension serait l'unité nationale devient troublée : ce que nous montre *Caché* réside dans ce qui cache plutôt que ce qui est caché, ce sont les non-dits entre George et sa femme, sa femme et son fils, George et sa mère. La scène entre le journaliste et sa mère illustre une rencontre avortée ; on ne se dit rien, on se cache des choses, la mère ne veut pas parler de Magyd, George ne veut pas parler des images-intrus qui perturbe son intimité en s'introduisant dans sa vie. La conversation ne contient que des banalités, des clichés.

Dans une déclaration publiée dans *Le 17 octobre 1961 : Un crime d'Etat à Paris* le sociologue Pierre Bourdieu disait à propos de l'événement : « J'ai maintes fois souhaité que la honte d'avoir été le témoin impuissant d'une violence d'Etat haineuse et organisée puisse se transformer en honte collective » (253). C'est ainsi au moyen d'une image-intrus qui apparaît dans la demeure de l'archonte que la propagation du mal d'archive se manifeste et étend ce qui était une honte individuelle à une préoccupation collective impliquant toute la famille de George, sa profession également puisque son patron avait reçu une vidéocassette, à l'école de son fils, ses amis, etc. Nancy soulignait bien qu'on était « intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même » (45). C'est dans ce lien-là que l'image-intrus parvient à véhiculer sans s'y fixer, à hanter le

collectif et l'individuel, le grand écran et le petit. Comme l'indique Derrida, « la structure de l'archive est spectrale. Elle l'est a priori : ni présente ni absente 'en chair et en os' ni visible ni invisible, trace toujours renvoyant à un autre dont le regard ne saurait être croisé » (132) et souligne plus loin que « la hantise suppose des lieux, une habitation, et toujours quelque maison hantée » (135). L'intrus-image est conçu dans le film de Haneke comme spectre venant hanter la maison de l'archonte, lui-même déjà hanté d'un mal d'archive. L'image-intrus est venue exprimer non pas le contenu en quelque sorte de cette mémoire qui deviendrait cliché, mais plutôt le désir de mémoire, de se réinscrire et de troubler la demeure de l'archonte pour interroger son autorité, son statut. De la même manière, le spectateur se trouve perturbé dans son statut de spectateur en se reconnaissant voyeur. Que croire alors ? Certainement pas ce qui est montré mais ce qui se donne à lire dans le rapport des indices que nous donne le film.

Tel est le cas de l'histoire racontée autour d'un diner chez George par un des invités. L'invité évoquait une vieille dame qui l'aurait croisé et qui lui aurait dit qu'il lui rappelait son chien. Devant son manque de crédulité la vieille dame insistait en expliquant que son chien a été écrasé par une voiture un 17 avril 1964, date de naissance de celui qui raconte l'histoire. Une blessure profonde à sa tête viendrait témoigner de cet événement tragique. Manipulant le vraisemblable et l'invraisemblable en les mettant sur un même plan, l'histoire vient s'ajouter à la référence à une connaissance des invités qui s'appellerait Marianne. A travers cette petite anecdote Michael Haneke établit un tissu de relations qui se donne à lire, autrement dit, à s'interpréter. Il donne des indices, des rapports, des liens tels que la date du 17 avril 1964 qui fait écho au 17 octobre 1961, puis, on parle de blessure profonde à la tête qui serait pour les Algériens le traumatisme causé par l'événement et l'oubli qui renvoie au souvenir, à la mémoire puisque l'histoire est racontée par l'invité. La Marianne qui est mentionné fait référence au

symbole républicain. C'est dans ce tissu de rapports que l'intrus surgit : la sonnerie retentit et une nouvelle livraison anonyme d'images-intrus survient. Les images-intrus s'introduisent dans l'espace privé de George et se propagent aux invités. C'est devant l'insistance de sa femme que les invités sont mis au courant. George a pourtant essayé encore une fois de cacher ces livraisons anonymes : George étonné d'entendre la porte sonner, laisse un moment ses invités et descend voir qui est à la porte. Il ne voit personne, marche sur le trottoir et crie : « Qu'est-ce que ça veut dire espèce de lâche... Montrez-vous et dites ce que vous voulez ! ». En remontant chez lui, George trouve une autre vidéocassette accompagnée d'un dessin. Il rejoint ses invités tente de leur cacher l'incident mais devant l'insistance de sa femme, ennuyé, il finit par leur montrer les images au moyen de son magnétoscope. Les images que l'on voit défiler relèvent tout d'abord du régime vidéo pour passer au grand écran. On voit ainsi la maison d'enfance de George filmée à partir d'une voiture. Un autre rapport s'établit ici entre le personnage de George, le journaliste littéraire qui ne fait que 'cacher', refouler, censurer l'événement de son enfance et la censure de l'Etat français au sujet du 17 octobre. Les images que l'on voit et qui surgissent dans le lieu d'archive, dans la demeure de George l'archonte ne sont pas celles que l'on croit. Il ne s'agit donc plus d'un plan fixe de sa maison, de sa demeure. Cette fois-ci, ce sont des images de sa maison d'enfance. La cohésion de la série d'images-intrus jusque là montrée est elle-même rompue. Dès qu'on s'habitue à un genre d'images même s'agissant d'images-intrus, dès que la série devient familière et entre dans une relation naturelle même dans son étrangeté (série de plans fixes de la maison), une démarque a lieu.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Dans *Cinéma I : L'image-mouvement*, Gilles Deleuze évoque l'idée d'une relation naturelle où « un terme renvoie à d'autres termes dans une série coutumière telle que chacun peut être 'interprété' par les autres : ce sont des marques ; mais il est possible qu'un des termes saute hors de sa trame et surgisse dans des conditions qui l'extrait de sa série ou e mettent en contradiction avec elle, en quel cas on parlera de démarque » (275).

D'autre part, une autre relation naturelle s'établit dans *Caché* : celle des images présentes au grand écran telles qu'on les voit en tant que spectateur et les images-vidéo. L'image elle-même devient le terme qui saute hors de la trame et ceci nous le voyons lorsque l'image est en avancée rapide ou en retour rapide. L'image devient une démarque dans ce sens-là puisqu'elle n'appartient plus à l'une ou à l'autre série qui est en fait la représentation d'un régime différent d'images. *Caché* déstabilise ainsi constamment la perception du spectateur (ou voyeur selon les cas) qui ne sait plus à quelle série d'images il a affaire. L'image (vidéo ou non selon les cas) devient intruse peu importe où elle se trouve. En outre, le plan fixe de la rue qu'il soit filmé en plein jour ou la nuit rappelle toujours l'anachronisme en quelque sorte de l'image, puisque celle-ci existait avant son visionnement, d'où l'aspect spécifiquement 'intrus' : l'intrus-image n'est jamais à sa place, toujours intruse quelque part, instable à un niveau ou à un autre ne pouvant s'inscrire nulle part.

Par ailleurs, comment envisager une image originale, puisque c'est à chaque fois la copie d'une impression, de ce qui a été déjà enregistré au préalable ? C'est dans cette instabilité que réside l'impossibilité de déterminer le support sur lequel l'image viendrait s'inscrire en définitive. Le plan fixe que l'on voit pour la première fois 'signifie' son enregistrement préalable. Derrida pose la question de savoir si « la copie d'une impression, n'est-ce pas déjà une sorte d'archive ? » (49). Le plan fixe donnant sur la rue relève déjà ainsi de l'archive mais sans ce que Derrida appelle « un lieu de consignation » : « Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors » (26). Or, dans *Caché* l'image-intrus, comme on l'a vue, n'est à sa place nulle part, elle ne se consigne pas à un endroit précis mais existe en signifiant son va-et-vient entre le grand écran et le petit, entre le cinématographie et la vidéo. Les limites n'en sont d'ailleurs pas claires

aussi bien dans le film que dans le monde puisqu'on peut visionner le film sur petit et grand écran. De plus, cette 'extériorité' ou ce 'dehors' dont parle Derrida ne s'opère pas directement avec l'image-intrus qui surgit à l'intérieur avant de venir de l'extérieur bien qu'elle puisse 'faussement' être présentée d'abord à l'écran alors qu'il s'agit d'une cassette vidéo que l'on regarde. L'image-intrus par contre exprime justement le manque, le désir d'inscrire une mémoire. C'est un mal d'archive parce que l'image-intrus ne peut s'archiver en quelque sorte, elle ne peut se consigner à un endroit précis, elle ne peut que le hanter. C'est un aspect spectral qui révèle une extériorité du domaine occupé, un domaine qui s'expose par l'image-intrus. De même que Nancy affirmait « la vérité du sujet est son extériorité et son excessivité : son exposition infinie. L'intrus m'expose excessivement. Il m'extrude, il m'exporte, il m'exproprie » (42) De la même manière, l'image-intrus extériorise, place au dehors, à l'écran, ce que la conscience de George renfermait. C'est ainsi pour extruder, extérioriser, exproprier ce qui était intériorisé a priori déjà dans le passé de George mais qui n'a pas été inscrit, ou plutôt qui ne parvient pas à s'inscrire, à s'archiver. Ceci trouble toute autorité de l'archonte pourtant responsable de toute archive. Il ne peut archiver en quelque sorte ces images-intrus comme celles qu'il décide de garder dans un montage de son émission télévisée. En d'autres termes, George ne peut plus faire le montage d'images comme il l'entend. L'image-intrus vient semer le trouble au-dedans des clichés pour interroger une conscience individuelle et collective sur un événement plongé dans le non-dit.

Par ailleurs, d'autres tissus de relations abstraites se forment et révèlent une problématique postcoloniale liée au non-aveu de George. La responsabilité du journaliste littéraire relève de son présent d'adulte, de la manière dont il est confronté à une France postcoloniale multiculturelle et multiethnique. A la sortie du commissariat de police où lui et sa

femme ont déposé plainte contre x (cet inconnu qui dépose des images-intrus qui s'introduisent dans leur intimité) George a failli percuter un jeune noir sur une bicyclette. En l'insultant et le tutoyant a priori, George révèle ce qu'il n'accepte pas de voir, d'une part qu'il débouchait de nulle part (traversant la rue en passant entre deux voitures qui lui bloquaient la vue) et d'autre part qu'il avait sa part de responsabilité dans l'incident. Il s'agit ici du refus de George d'admettre le présent postcolonial en France. C'était comme si le jeune noir faisait intrusion dans sa vie et la brusquait au même titre que Magyd était perçu comme intrus par le passé. De plus, le fait de tutoyer le jeune montre là encore un certain rapport qui relève de la considération d'une hiérarchie, d'une supériorité qui fait écho à un comportement colonialiste. C'était comme si le vide, l'absence de coupable filmant sa maison, devait être comblé par l'Autre, qu'il soit noir ou arabe. Des images filmées par un coupable qui ne doit être que l'Autre sous ses différentes formes. Pourtant, ces images créent un vide, elles sont déjà raréfiées, elles demandent dans leur élan à se remplir, manifestant un manque que le personnage tout comme le spectateur doit combler. Or, George les comble en les cachant en quelque sorte, puisqu'il refuse de reconnaître sa culpabilité. Il cherche des coupables et des clichés pour garder sa conscience intacte. Il est néanmoins rattrapé par ses cauchemars qui viennent s'introduire dans sa conscience et qui constituent autant d'images-intrus dans le sens où ce sont des images indésirables liées à son sentiment de culpabilité et qu'il veut s'en débarrasser. Dans un même mouvement, ces images sont également des images-intrus puisqu'elles apparaissent comme des démarques à un niveau différent.

Outre les images contenues dans les vidéocassettes anonymes, une seconde forme d'images ayant la fonction d'intrus surgit et intervient en forme de flashback, rêves/cauchemars, pensées, etc. L'image de l'enfant basané (pour le désigner ainsi, puisqu'on ne sait de qui il s'agit

a priori) surprend : elle vient s'introduire au milieu d'une série d'images anodines de la vie bourgeoise, de clichés. George vient chercher son fils Pierrot à l'école en voiture qui lui demande pourquoi il lui avait envoyé une carte où se trouvait illustré par un dessin d'enfant, un enfant crachant du sang. Un plan fixe de la rue où habite George et sa famille est montré. Il fait nuit. C'est dans cette séquence de plans fixes qu'une rupture a lieu. Alors qu'on pourrait penser que ce plan ferait partie de la série des images-intrus, enregistrées au préalable et surgissant en vidéo dans la demeure de George, une rupture a lieu. La scène de l'enfant basané crachant du sang un soir dans une maison où il fait sombre surgit entre la séquence où George vient chercher son fils à l'école, le plan fixe de sa rue le soir et le diner chez lui avec ses invités. La scène de l'enfant crachant du sang constitue une rupture dans la banalité du quotidien d'une vie bourgeoise. Plus loin, on retrouve le même scénario dans une scène où la vie mondaine est représentée et où Anne, la femme de George est au téléphone. La séquence est brutalement coupée par une autre où un cop est décapité. La scène montre ensuite le même enfant basané qui est en fait Magyd puisque George et sa mère en avait tout juste parlé dans une scène précédente sans préciser de quoi il en retournait. On peut parler ici de « coupure irrationnelle » tel que l'expliquait Gilles Deleuze dans *Cinéma II : L'image-temps* : « les images, les séquences ne s'enchaînent plus par coupure rationnelles, qui terminent la première ou commencent la seconde mais se ré-enchaînent sur des coupures irrationnelles qui n'appartiennent plus à aucune des deux et valent pour elles-mêmes » (324). Il existe dans *Caché* en apparence cette même autonomie des séquences d'images, de séries d'images. Ainsi on peut en dénommer par exemple trois : le quotidien de George (vie bourgeoise, clichés), les images-intrus (provenant des vidéocassettes anonymes) et les images (provenant du passé de George). Cependant, cette autonomie devient instable à partir du moment où l'on ne distingue plus la différence entre les séquences ou série

d'images. En fin de compte *Caché* montre que tout a été de toute façon enregistré, monté au préalable mais que l'image a une sorte de conscience.

Les images-intrus provenant des vidéocassettes surgissent dans la série des images du quotidien de George pour semer un trouble, un dérangement dans l'intimité et constituent un vide à combler en partie pour George et pour le spectateur. L'impression de vide est tirée de la raréfaction des images<sup>14</sup>, notamment concernant les plans fixes de la maison de George au départ qu'ils soient de jour ou de nuit. C'était comme s'il fallait les remplir mais qu'elles ne se remplissaient pas, d'où l'effet de manque, de désir d'inscription, de mémoire, du mal d'archive. L'effet obsédant, ce vide et cette présence derrière la caméra est ainsi produit par ce que Deleuze appelle la « subjective indirecte libre ». Deleuze affirme dans *L'image-mouvement* que c'est un cinéma très spécial qui a acquis le goût 'de faire sentir la caméra' : « le cadrage insistant, obsédant qui fait que la caméra attend qu'un personnage entre dans le cadre, qu'il fasse et dise quelque chose, puis sorte, alors qu'elle continue à cadrer l'espace vide » (108). Il s'agit donc dans *Caché* d'une « conscience de soi-caméra » et celui qui filme devient peu important en fin de compte. Par contre, ce qui importe alors, est l'effet créé par les images-intrus. Deleuze souligne à ce titre que « ce qui compte, ce n'est pas l'auteur de l'action, ce que Hitchcock appelle avec mépris le whodunit (qui l'a fait) mais ce n'est pas davantage l'action même : c'est l'ensemble des relations dans lesquelles l'action et son auteur sont pris » (270). Il vient rajouter ensuite que ce qui devient en fait important est « la chaîne de relations qui constitue l'image mentale » (271) et que « la relation introduit entre les personnages, les rôles, les actions, le décor, une instabilité essentielle » (273).

---

<sup>14</sup> Gilles Deleuze explique dans *Cinéma I : L'image-mouvement* que le cadre procède d'une saturation ou d'une raréfaction et que cette dernière avait lieu soit lorsque « tout l'accent est mis sur un seul objet » (23) soit « lorsque l'ensemble est vidé de certains sous-ensembles » (23).

L'instabilité de *Caché* réside ainsi dans les différentes ruptures et changement de série d'images. La série de plans fixes se trouve rompue elle-même par une image qui crée une rupture. Lorsque George veut montrer les images-intrus à ses invités, il leur dit bien qu'il va s'agir de plans fixes de sa maison : « on nous envoie des vues de la maison ». Or, ce qui apparaît à l'écran (et d'ailleurs sur le grand écran) est une image en mouvement et non un plan séquence : la caméra filme à partir d'une voiture la maison d'enfance de George. Rupture d'autant plus marquante que pendant quelques secondes on ne sait pas s'il s'agit d'une nouvelle séquence, une nouvelle série extra-diégétique, à laquelle on assiste en tant que spectateur du grand écran (ou du petit d'ailleurs si l'on visionne le film en vidéo). L'image est cependant raréfiée également, demande à être remplie par un souvenir, une pensée coupable par des images d'une autre séquence, d'une autre série d'images. En d'autres termes la maison d'enfance de George est montrée vide par cette image-intrus, une image où il n'y a personne où se trouve une maison vide qui exprime au même titre que l'image, comme d'un besoin de se remplir justement d'images refoulées dans la conscience de George. L'image-intrus exprime là encore un désir en fin de compte de mémoire.

C'est l'instabilité de ce que l'on voit qui fait que cette image est une intruse dans la série montrée. Plus on se familiarise avec une série d'images, même si elles sont des images-intrus, plus la série devient 'naturelle' et plus la rupture contraste avec cette familiarité. La séquence représentant le jeune Magyd décapitant un coq tout autant que celle montrant Magyd crachant du sang ont surgi d'abord dans la série d'images du quotidien de George. Elles sont illustrées symboliquement par les « dessins d'enfant » qui sont envoyés à l'entourage de George et accompagnent les vidéocassettes. Elles sont déjà symboliquement des intruses dans une série différente. La vérité sur Magyd crachant du sang n'a jamais pu être faite. George alors enfant a

dû mentir et il demeure tout aussi évasif lorsque sa femme lui demande de tout lui raconter. C'est pour cette raison que cette séquence-là est difficile à identifier comme étant un cauchemar, un phantasme, une image sortie d'une pensée coupable ou simplement une séquence qui s'adresse au spectateur. D'autres séquences de la série suivront mais seront toujours difficile à identifier. S'agit-il encore une fois de souvenirs, de rêves, de phantasmes ou de pensées inventées, laissant le spectateur libre de constituer son propre horizon d'attente ? Dans tous les cas, la série constitue également des images qui fonctionnent comme des intrus dans le sens où elles surgissent dans une séquence à laquelle elles n'appartiennent pas, elles ne se rattachent pas à la cohérence de la série.

Une autre forme de rupture a lieu dans la série des images-intrus. Au lieu de conduire vers la maison d'enfance de George, cette fois-ci l'image-intrus qui surgit d'abord dans la demeure de l'archonte et que l'on croit voir d'abord sur notre écran (à nous spectateurs) et qui est filmée à partir d'une voiture nous emmène dans une cité, avenue Lénine, puis vers un couloir et finalement une porte. Après avoir identifié les lieux, George décide de rendre visite à la personne qui habiterait cet appartement. En s'y rendant George découvre pour la première fois Magyd adulte qui semble particulièrement surpris de le voir. George lui demande ce qu'il voulait de lui et de sa famille, s'il voulait se venger, qu'il faut qu'il arrête d'envoyer ces cassettes vidéo, de surveiller sa famille, de le terroriser, etc. Devant le calme et la sérénité de Magyd qui lui dit qu'il ne voulait rien et qu'il n'avait jamais rien envoyé, George quitte les lieux, exaspéré. George décide de tout cacher à sa femme qui finit par recevoir une autre vidéocassette anonyme qui contient l'enregistrement de l'entretien entre George et Magyd. L'image de Magyd adulte est introduite dans le foyer de George qui a menti à sa femme en lui disant n'avoir trouvé personne. Devant l'emportement de sa femme, George finalement lui avoue à grande peine son histoire qui

ressort de l'oubli au même titre que l'événement du 17 octobre 1961. L'injustice commise à l'encontre de Magyd, victime du 17 octobre à un niveau individuel et dont George « ne se sent pas responsable » et qu'il a décidé d'oublier devient liée à l'injustice commise par l'Etat français, par la police à l'encontre des manifestants algériens massacrés pour avoir exercé leur droit le plus démocratique. René Gallisot dans un article intitulé « Secret des archives et raison d'Etat » paru dans *Le 17 octobre 1961 : Un crime d'Etat à Paris*, soutenait que « ceux qu'ils [les forces de l'ordre] frappaient n'étaient pas de 'vrais Français' alors qu'ils [les Algériens] l'étaient juridiquement » (110). Il souligne même ainsi « la désignation anticonstitutionnelle de 'Français musulmans' qui était paradoxale vis-à-vis des valeurs républicaines et qui représentait à la fois un nationalisme français et un racisme colonial. Or, dans *Caché* George enfant ne pouvait accepter l'adoption de Magyd, son intrusion dans sa vie à la suite du 17 octobre. Il a donc une responsabilité à assumer tant sur le plan individuel que collectif. Les parents de George ont commencé par assumer cette responsabilité en adoptant Magyd devenu orphelin de parents tués le 17 octobre. Puis, à cause de George, ils ont fini par renvoyer l'enfant de leur maison.

Il existe donc une responsabilité collective et individuelle à prendre dans cette tragédie qui a été plongé dans l'oubli. Michael Haneke décide de traiter de cette problématique postcoloniale en France et de ces « Français musulmans » en reliant l'expérience individuelle à la collective à travers le langage cinématographique et en interpellant le spectateur et en le faisant participer à cette angoisse produite par une image-intrus apparaissant dans son horizon d'attente. La sensation de sentir l'intrus s'introduire dans votre maison et de vouloir faire partie de votre vie, de s'inscrire dans votre mémoire relève de l'angoisse d'une perte de souveraineté, d'une identité mythique, de la francité par exemple. L'intrus, l'Algérien est déjà à l'intérieur, en France. Il continue à produire une angoisse liée à tous les 'vides' de mémoire. En d'autres

termes, bien qu'il soit Français, juridiquement entre autres, le fait d'être considéré comme intrus implique une remise en cause de l'identité du domaine qu'il occupe. Autrement dit, la manière dont la France a construit sa propre mémoire, son unité nationale, son identité est celle d'un oubli collectif et individuel sur son passé colonial et en particulier sur un événement tel que le 17 octobre. *Caché* nous propose justement de recoller les morceaux d'une mémoire devenue volontairement amnésique, celle de George, en rapport à son passé mais également à son présent. Le film exige l'implication du spectateur de recoudre un tissu de liens abstraits, cachés, à peine avoués.

L'intrus, Magyd était chez George qui a du s'en débarrasser seulement pour être rattrapé dans ce qu'il pensait avoir acquis : une vie bourgeoise avec ses privilèges, ses mensonges, ses apparences, bref ses clichés que le journaliste n'est pas prêt de perdre. De la même manière on retrouve chez George cette angoisse de perdre son fils parti chez des copains sans prévenir qui reflète toute la fragilité de ce qu'il s'était construit. Magyd lui a bien dit qu'il avait trop à perdre. Sa famille, sa relation avec sa femme, sa vie professionnelle et sa prochaine émission qui tarde soudainement à se mettre en place (son patron a également reçu une vidéocassette et lui rappelle que « ça serait très contraignant si ça finissait par se savoir » et que « cela pourrait ruiner sa carrière ») tout semble pouvoir basculer. Il en est ainsi du 17 octobre qu'il serait très contraignant de mentionner. Habilement et non sans ironie, la scène suivante nous montre justement le domicile de George avec cette fois-ci sur le petit écran des images d'Euronews parlant de la responsabilité des Etats en Irak, d'abus à Abu-Ghraib, des palestiniens, etc. Ces images représentent alors des clichés qui ne touchent plus, qui ne font plus effet.

Par contre l'image-intrus, en surgissant à l'intérieur de la vie de George et de sa conscience nous révèle l'identité de George, sa mauvaise foi, son agressivité, son refus de

prendre une responsabilité vis-à-vis de ses actes, ses mensonges, cette attitude de vouloir tout cacher en maintenant le tout dans les apparences. Nancy disait ainsi dans *L'Intrus* : « Il y a l'intrus en moi et je deviens étranger à moi-même » (31), « intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même » (45). Cependant, il soulignait également que « Accueillir l'étranger, il faut bien que ce soit aussi éprouver son intrusion » (12). George n'a justement pas pu accueillir l'étranger, ni éprouver son intrusion et n'y parvient pas non plus aujourd'hui car ce fait même perturbe sa conscience, trouble son identité et le monde qui l'entoure car justement celui qu'il s'était construit était fondé sur l'oubli au même titre que l'unité de la nation française s'est construite sur un oubli. La dernière scène de *Caché* est là pour l'illustrer : George rentre chez lui, prend un cachet pour dormir, se couche nu comme un nouveau né comme s'il voulait encore une fois tout oublier, ne plus y penser et renaître sans mémoire.

A travers l'image-intrus, Haneke montre que le grand et le petit écran, l'individuel et le collectif, le privé et le public se confondent, s'identifient. Et ainsi, il en est de même pour la responsabilité collective et individuelle. Il s'agit ainsi de commencer sur le plan individuel, au niveau de la conscience, d'éprouver l'intrusion de l'étranger, de cet intrus et de lui permettre de se naturaliser. Or, l'étranger, l'Autre ne peut le faire sans s'inscrire dans la mémoire, sans s'archiver, sans redevenir visible. Magyd vit ainsi dans une cité dans un HLM, il est plongé dans une forme d'invisibilité, alors que George, bien au contraire est particulièrement visible de tous, grâce à son émission télévisée.

Dans *Caché*, les choses ne fonctionnent pas vraiment normalement. C'est un thriller dont on ne connaît pas le coupable, le suspect n'en semble pas un, celui qui est censé être terrorisé et qui tente de découvrir qui se cache derrière toutes ses images-intrus ne trouve rien d'autre que son passé qu'il refoule ou qu'il choisit d'archiver à sa manière. A ce propos, c'est justement

lorsque George fait le montage de son émission, qu'il archive des images qui vont passer dans le domaine public que son téléphone sonne. Quelques instants après, on apprend que c'est Magyd qui l'a appelé puisque George se rend à son appartement. Magyd cette fois-ci l'attendait, comme s'il voulait quelque chose de précis. Il lui dit simplement qu'il n'était pas au courant pour les cassettes et qu'il voulait que George soit présent. A ce moment-là il se tranche la gorge faisant gicler son sang qui vient s'inscrire sur le mur. Cette scène est d'une violence particulièrement marquante, pour produire le maximum d'effets. C'était comme si Magyd voulait inscrire à tout prix ce sang sur le mur pour rappeler celui qui coulait dans la seine le 17 octobre 1961. L'affiche de *Caché* fait état de cette trace de sang sur le mur. Magyd a voulu marquer l'événement en rappelant son horreur et en illustrant une violence brève et inouïe qui constitue la scène la plus choquante du film. Cela constitue une rupture, une démarque en rapport à la série d'images auxquelles on s'attendait, qui nous sont devenues familières, Magyd et George dans l'appartement du HLM, avenue Lénine (une référence symbolique aux ouvriers algériens tués le 17 octobre) et pourtant là encore la rupture, cette image ne colle pas, se démarque par rapport à l'ordinaire de la vie de Magyd qui ne semblait ni heureux ni malheureux. Magyd a voulu certainement marquer son suicide, l'inscrire dans la conscience de George avec une violence comparable à celle qu'ont ressentie ses parents lors de cette manifestation organisée par le FLN.

Dans un article intitulé « Les habitudes criminelles françaises » faisant partie des réflexions publiées dans *Le 17 octobre 1961 : Un crime d'Etat à Paris*, Benjamin Stora soutient que:

Les Algériens, hommes sans nom (sont-ils des citoyens français, des indigènes, des étrangers, des Français musulmans ?), sont perçus comme une menace pour la société française, sorte de 'cinquième colonne' propre à réactiver la mythologie du complot. Leur

étrangeté juridique exacerbe la logique du soupçon policier, qui entend démontrer que tout converge secrètement vers un but caché. (61-62)

Dans *Caché*, nous retrouvons cette idée de menace de ces intrus à travers le personnage de Magyd et de son fils qui sont perçus comme tels par George enfant et adulte. De plus, l'idée d'un coupable, du complot est ainsi articulée par celui qui film « l'homme sans nom », celui qui introduit les images-intrus dans la demeure de George et sème un trouble, un dérangement dans l'intimité, non seulement dans le proche entourage de George mais également dans sa conscience. L'image-intrus incarne ainsi le spectre postcolonial maghrébin qui vient se dresser contre les clichés bourgeois d'une identité française qui se fonde sur l'oubli. Or, l'événement du 17 octobre 1961 est devenu traumatisant parce qu'il a été plongé dans l'oubli. Le mal d'archive, le désir de mémoire d'un grand nombre de Maghrébins vient s'articuler dans un présent postcolonial en France qui persiste, à l'instar de George, à constamment oblitérer tout ce qui viendrait à menacer l'existence d'une vie bourgeoise nourrie de clichés. Les images-intrus articulent toute l'instabilité spectrale du traumatisme du 17 octobre en montrant ses conséquences sur un présent postcolonial en France qui tend à être néocolonial lorsqu'il s'agit des comportements et des politiques vis-à-vis des populations issues de l'immigration. Il existe un besoin urgent de mémoire, de stabiliser, d'inscrire les non-dits du passé et du présent pour concilier une nouvelle unité nationale en France. Nabil Farès affirmait dans son article « Ecrire contre l'oubli » paru également dans *Le 17 octobre 1961 : Un crime d'Etat à Paris* :

Aujourd'hui, si la littérature devait s'emparer à nouveau de cet événement, ce n'est peut-être pas seulement sur la disparition qu'elle aurait à inventer, produire, faire apparaître, mais aussi sur les conséquences lisibles de ces disparitions, si l'on se rapporte cette fois, en plus des tortures, arrestations, assassinats, aux personnes disparues : malaise politique,

malaise juridique, polémiques conflictuelles portant sur l'opportunité, la nécessité de tels débats, exhumations ; cascades de malaises, impossible à lever, sans une prise des responsabilités efficace. Toucher à l'humain en une tentative de destruction et de disparition engendre un malaise transmissible entre générations, aussi éloignées qu'elles soient de la date où l'atteinte – l'événement – a eu lieu. (159)

Michael Haneke choisit d'employer une image-intrus qui s'introduit aujourd'hui dans une France fondée sur un oubli et ce malaise déjà transmis entre générations continuera comme le souligne Farès « sans une prise de responsabilité efficace ». C'est ainsi dans le manque, le vide et la béance à combler que s'articule la problématique postcoloniale maghrébine et c'est dans la perspective d'une image à dimension spectrale que *Caché* dérange, perturbe les images dont on a pris l'habitude de voir, des clichés sans effet.

S'il n'existe pas d'images d'archives ou si celles-ci deviennent des clichés alors autant traduire l'absence d'images en une image instable et intrusive qui viendrait nous toucher par l'effroi ou du moins l'angoisse pour responsabiliser une conscience à la fois individuelle et collective qui tient trop à une mémoire fondé sur l'oubli.

## Chapitre 6

### Conclusion : De l'intrus et de l'hospitalité

Dans le contexte de la théorie postcoloniale la figure de l'intrus s'avère particulièrement utile dans son aspect subversif, non pas hors du pouvoir foucauldien, puisqu'il n'y a pas de « hors pouvoir » mais plutôt dans sa faculté de révéler des aspects du domaine occupé: par exemple, un discours dominant fondé sur l'oubli, sur des mythes, etc. Cependant, il existe comme une sorte d'ambivalence dans le rapport de l'intrus au domaine qu'il occupe. Dans *L'Intrus* Jean-Luc Nancy commence bien par dire que « l'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis » (11). Une violence est donc associée à la fois à l'intrus, à son intrusion dans un domaine et aussi dans la constitution de ce même domaine qui exclut celui qui s'avère intrus. Violence du « droit » du domaine, de l'admission de l'intrus mais aussi violence de l'intrus dans le non-respect du droit, dans l'effraction. L'intrus est une figure a priori de minoritaire mais qui peut être récupérée par l'idéologie dominante ou plus concrètement par l'Etat. Alors l'intrus qui s'introduit dans le chez-soi devient une figure oppressante, orwellienne. C'est une figure dissidente qui, paradoxalement, traque et tente d'éliminer la moindre dissidence. De ce fait, la figure de l'intrus est une figure qui peut être récupérée par l'idéologie dominante qui déstabilisera par exemple le seuil entre le privé et le public. L'ambivalence de l'intrus est particulièrement pertinente dans un monde contemporain où les technologies menacent l'intériorité du « chez-soi ». La question de la régulation et du droit se pose alors dans l'intrusion et en rapport à l'intrus. Se pose alors une autre question, celle de l'intrus en tant que tel, en tant qu'intrus. Le serait-il toujours si l'intrusion est régulée ? L'intrus pourrait-il alors changer la perception du domaine occupé s'il n'est plus sans droit?

D'autre part, il conviendrait de développer davantage selon quels critères l'intrus est désigné comme tel et selon quels principes se forme le domaine qu'il occupe. Pour ce faire, il s'agit donc de définir les seuils, les frontières et d'explorer le rapport entre l'intrus et le domaine occupé comme un principe régi par un concept. L'idée ici est de voir dans quelle mesure par exemple la notion d'hospitalité serait pertinente à la figure de l'intrus ? N'est-ce pas l'étranger qui bénéficie ou non des lois de l'hospitalité ? Jean-Luc Nancy avait commencé par dire dans *L'Intrus* : « Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd son étrangeté » (11). Or l'intrus est déjà à l'intérieur, toujours a priori quelque part et qui n'est pas forcément un étranger, venant de l'extérieur. C'est un aspect de l'identité de l'intrus qui le rend intrus. L'étrangeté peut constituer un de ces aspects. Dans quelles mesures les lois de l'hospitalité peuvent-elle répondre à l'ambivalence de l'intrus ?

Dans un livre titré *De l'hospitalité* écrit en collaboration avec Anne Dufourmantelle Jacques Derrida explore une réflexion sur l'hospitalité en rapport à la figure de l'étranger et qui se révèle par extension tout aussi pertinente pour la figure de l'intrus: « Aujourd'hui une réflexion sur l'hospitalité suppose, entre autres choses, la possibilité d'une délimitation rigoureuse de seuils ou des frontières: entre le familial et le non familial, entre l'étranger et le non-étranger, le citoyen et le non-citoyen, mais d'abord entre le privé et le public, le droit privé et le droit public, etc. » (47). Une « délimitation rigoureuse » qui empêcherait l'intrusion d'un Etat- intrus, non à sa place, dans le public. Derrida ajoute à ce titre que « l'intervention de l'Etat devient un viol de l'inviolable, là où l'inviolable immunité reste la condition de l'hospitalité » (50). Comment élaborer une pensée de l'intrus qui ne remettrait pas en cause l'essence même de la liberté individuelle et l'intégrité même du soi qui sont définies par un espace, un domaine privé, une délimitation, des frontières ? « Pas d'hospitalité, au sens classique, sans souveraineté

du soi sur le chez-soi, mais comme il n'y a pas non plus d'hospitalité sans finitude, la souveraineté ne peut s'exercer qu'en filtrant, choisissant, donc en excluant et en faisant violence » (53) souligne Derrida. Maître chez-soi, si l'intrus s'introduit chez moi, je risque de devenir son otage surtout si je lui permets de s'introduire sans droits définis. L'intrus est une menace lorsqu'il est l'outil de l'idéologie dominante mais aussi lorsqu'il prend en otage en le rendant intrus chez lui le « maître chez-soi ». Alors l'imposition de limites, de frontières s'avère indispensable pour sauvegarder le « propre ».

Le développement des technologies actuelles rendent particulièrement difficiles les délimitations. Dès lors qu'un domaine est créé se pose alors la question de la sécurité des seuils de ce domaine. L'Internet constitue un exemple où le développement d'espaces protégés imperméables aux intrus devient crucial. C'est pourtant la création de domaines protégés qui incite l'intrusion. La violence d'une délimitation est celle de l'exclusion, du laissé pour compte et il conviendrait de se poser la question de la tentation, de cet inévitabilité de l'intrusion et de l'intrus lorsqu'il s'agit d'inégalité et d'injustice. Derrida affirme ainsi: « mais le développement actuel des techniques restructure l'espace de telle sorte que ce qui constitue un espace de propriété contrôlé et circonscrit, c'est cela même qui l'ouvre à l'intrusion » (57). L'intrus n'existerait pas sans domaine délimité où s'introduire et il ne serait pas non-plus intrus.

L'intrus demeure un indicateur de ce qui exclut, des conditions de l'exclusion et enfin de compte révèle les contradictions d'un espace protégé, délimité par des frontières artificielles. L'intrus devient aussi celui qui trouble, qui dérange en s'introduisant dans le chez-soi. Il peut également dans certains cas non seulement révéler la nature d'un domaine occupé mais aussi exacerber le sentiment d'appartenance et déclencher des réactions protectionnistes: Derrida note à ce titre :

Toutes ces possibilités technoscientifiques menacent l'intériorité du chez-soi (« on n'est plus chez-soi ! ») et en vérité l'intégrité même du soi, de l'ipséité. Ces possibilités sont ressenties comme des menaces pesant sur le territoire propre du propre et sur le droit de propriété privée. Elles sont évidemment à l'origine de toutes les réactions et tous les ressentiments purificateurs. Partout où le chez-soi est violé partout où un viol en tout cas est ressenti comme tel, on peut prévoir une réaction privatisante, voire familialiste, voire en élargissant le cercle, ethnocentrique et nationaliste et donc virtuellement xénophobe non pas dirigé contre l'étranger en tant que tel mais, paradoxalement contre la puissance technique anonyme (étrangère à la langue ou à la religion, autant qu'à la famille et à la nation) qui menace, avec le chez-soi les conditions de l'hospitalité. (51)

Comment finalement concevoir la figure de l'intrus en rapport au dilemme de l'hospitalité ? Dans le cas, dans cette possibilité de ce que Derrida appelle « l'hospitalité inconditionnelle », c'est-à-dire « une hospitalité qui passe le droit, le devoir ou même la politique » (119), l'intrus ne se trouverait plus en intrus, il n'aurait plus lieu d'être puisqu'il se confondrait dans le domaine où il s'introduit. D'autre part, dans le cas d'une « hospitalité circonscrite par le droit et le devoir » (119) l'intrus se verrait-il régulé par un droit ? Serait-il toujours l'intrus ?

La réponse nous est peut-être donnée par Derrida qui évoque le cas d'intrus qui ne viennent pas de l'extérieur mais qui demeure intrus en rapport même à un droit, le cas des musulmans d'Algérie. Alors que la république française est censée annuler les distinctions confessionnelles, ils sont demeurés des intrus en rapport au droit même: « Au début de la colonisation et jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les musulmans d'Algérie étaient ce qu'on appelait des 'nationaux français' mais non des 'citoyens français', distinction subtile mais

décisive. Au fond, ils n'avaient pas de citoyenneté stricte, sans être des étrangers absolus. Il ajoute plus loin que par la suite « on leur offrait en somme l'hospitalité dans la citoyenneté française à la condition qu'ils renoncent, selon un schéma qui nous est maintenant familier, à ce qu'ils considéraient comme leur culture (127). Déjà inclus dans une nation, ils demeurent exclus, des français pas comme les autres. Cela nous rappelle encore aujourd'hui les citoyens français issus de l'immigration maghrébine, des Français de droit et pourtant des intrus.

## Appendix: Summary of Dissertation

### The Maghrebian Postcolonial Intruder in

### Francophone literature, film and graphic novels

This dissertation is a study of twentieth and twenty-first century postcolonial narratives about the Maghreb in Francophone literature, film and graphic novels. Maghrebian critics, whether in France, in the Maghreb, or elsewhere, have long discussed the impact of French colonial rule on the formation of subjectivity, selfhood, and narratives in postcolonial North Africa. Yet postcoloniality in the Maghreb is particularly ambiguous—and thus extremely difficult to define—as it is located at the crossroads of an ensemble of cultural, historical, racial, social, and geo-political discourses. In the wake of Homi Bhabha's celebrated notions of *hybridity* and *in-betweenness* or Abdelkébir Khatibi's *double critique* and *bi-langue* it has become routine to describe postcolonial narratives with a hyphen that opposes the center to the margin, the Same to the Other, the former colonizer's language to the mother tongue. The ensuing assumption is that North African postcoloniality is to be found somewhere between France and the Maghreb, the French language and Arabic or Berber dialects, etc.

Meanwhile, new perspectives in postcolonial studies have emerged, such as transnational approaches or, in particular, the notion of transnational citizenship, which have helped to conceive identity not in terms of in-between defined entities (one and one), but more as an everywhere transit presence in a globalized world. In his essay "Algeria, France: One nation or two?" Etienne Balibar questions that same idea of in-betweenness, defining identities in Algeria and France more as part of the same nation than as two separate entities. There is too much Algeria in France and vice versa. Following this reasoning, I examine the nature of any

formation of borders in which French and North African identities are confined, especially when those identities are subjected to a confinement in a space of sameness, a community or a discourse. Difference, however, is not excluded from such spaces. It is not unusual not to entirely belong or fit into the system that supposedly produces one's identity. This led me to an examination of existing theoretical discourses in view of an articulation that would take into consideration the possibility of such intrusive stories or subjects. In particular, I began to read French, North African novels, films, and graphic novels in terms of the figure of the intruder to articulate and define postcolonial narratives about France and North Africa.

I propose the concept of the intruder and more specifically in the French sense *intrus* (which does not necessarily carry an intrusive connotation) as a new theoretical tool through which to analyze postcolonial narratives about the Maghreb or the Maghrebian diaspora in France. I am looking at representations of intruders thematically and the way they function narratively as well as the way in which the trope (*intrus*) creates cultural and/or political meaning. Be it a character or a narrator in a novel, a foreign language in a country, an image in a film, a strip in a graphic novel or simply a word the intruder represents the entity that does not fit in or does not belong to a particular system, a space, a particular discourse, a fixed community, or a 'closed' text. I argue that it functions as a modality which constantly shifts perceptions of the very domain that it occupies.

The idea of the intruder differs from the idea of the Other in the sense that the Other is always an outside entity in opposition to which a community and a self are constructed, while the intruder is always already inside.

In my study of novels by Driss Chraïbi, Fouad Laroui, a movie by Michael Haneke, and a postcolonial *bande dessinée* by Lax & Giroud, I identify a critical interplay between narratives of

intruders and intrusions, on one hand, and what is perceived as a postcolonial identity in the politically and culturally complex axis of France-Maghreb.

While for some postcolonial authors the figure of the *intrus* is used as a way to denounce the oppression by France (or neocolonial regimes) of colonized subjects, foreigners, minorities and subalterns in general, others take a more abstract approach by using that same logic of the intruder as a means of unveiling alternative views, stories, and subjects which were obliterated by official discourses. For instance, I examine the way the depiction of the Algerian war of independence by Lax and Giroud rewrites history by infusing it with personal intrusive censored images and stories.

My analysis is indebted to aspects of Jean-Luc Nancy's concept of "l'Intrus" which he wrote to respond to an invitation by Abdelwahab Meddeb to write an article for a special issue of *Dédale* on the "coming of the foreigner" "La venue de l'étranger" (9-10, Paris, Maisonneuve et Larose) in 1999. Nancy uses the idea of the intruder in order to talk about a heart transplant he underwent and the ways in which the foreign or alien heart has shifted his perception of himself, of his identity and how he has become an intruder within himself as well as an intruder in the world. He creates a relational poetics to account for what one can perceive as the intruder inside one's self and the intruder in the world.

As a study of postcolonial narratives in selected Francophone works of the second half of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century through the specific perspective of the intruder, this work contributes to the attempt to analyze postcolonial narratives in France and in the Maghreb from a new perspective, particularly in the context of critical projects that question arbitrary boundaries be they territorial, temporal, racial, cultural, social or textual. The figure of the intruder as well as the act of intruding are extremely relevant theoretical tools in the context of literary criticism (the critic is also an

intruder in literature who is intruding in works and attempting to give a different meaning to the work he or she is analyzing) and in today's increasingly globalized world where intrusions and intruders are everywhere to be found: invasions, incursions, refugees, terrorists, illegal immigrants, but also intrusive discourses, reports, films, etc. It is vital to analyze the figure of the intruder to the extent that it reconfigures the domain it has intruded. With today's technologies the domain could also be a protected space such as cyber spaces which are constantly changing. Most importantly this project revitalizes scholarly discussions of postcolonial identities which have often been limited to arguments about hybrid spaces, which imply the existence of previously distinct and clearly defined spaces.

My project specifically attempts to negotiate textual and visual practices and theoretical concepts to show that it is in its quality of not belonging that the intruder both reveals and calls into question the identity of those spaces. For instance, I am looking at Gilles Deleuze's notion of *démarque* as a visual practice of intrusion. The *démarque* is defined as the mental image that does not belong to a series of images. I attempt to analyze the ideological discourse behind the practice of placing an image in a series where it does not belong. Furthermore, I also examine the relationship between sequences of panels in a graphic novel using Thierry Groensteen's comic book theory. In addition, Julia Kristeva's idea of the cultural stranger was extremely helpful in conceiving the figure of the intruder and Freud's notion of *unheimliche* illuminated the effects of the act of intruding in protected spaces.

The first chapter entitled "Des intrus postcoloniaux dans *Une enquête au pays* de Driss Chraïbi" [Postcolonial Intruders in Driss Chraïbi's *Une enquête au pays*] deals with postcolonial issues in Morocco after independence. The figure of the intruder is developed on narrative and representational levels, through characters and textual strategies to denounce and unravel a

postcolonial Moroccan government as repressive as the French colonizer, in a landscape seemingly unaltered by the advent of independence. The novel, a story of intrusive characters and an intrusive author, unfolds as follows: the Moroccan government sends a chief inspector and his subordinate in the Atlas Mountains, in a very reclusive area to run an investigation on a Berber tribe called the Aït Yafelmann. Quickly the two main characters are perceived as intruders by the villagers because they are aggressive, violent in their interrogation methods and very similar to French soldiers before independence. Intruders in a Berber community, they come to a realization of their own individual consciousness. The chief inspector and his subordinate Ali interpret the emergence of the self as an intellectual intrusion resulting from Western influences. These intrusive thoughts disrupt their understanding of the world around them and especially the one related to their failed investigation. The representation of the intruder in the world becomes intertwined with the intruder in the self, in their consciousness. Meanwhile, the author, a so called Driss Chraïbi becomes an intruder in the text: on one hand he intervenes in the footnotes telling us how to interpret what the characters say and on the other hand he uses literary means such as free indirect speech to intrude into the consciousness of these characters. By becoming an intruder the author finds himself exposed, revealed to the reader. The story of the investigation becomes the investigation of the self and the story of the author himself. As a result, a story on postcolonial identity shows that the change from a colonial era to a postcolonial one has happened in the individual consciousness rather than in the collectivity of a nationally defined country. The repressive colonial power simply changed hands, from the French colons to a newly constituted but equally repressive Moroccan regime.

The second chapter entitled “Du plagiat d’auteur à l’intruse Beur dans *La fin tragique de Philomène Tralala* de Fouad Laroui” [From authorial plagiarism to the Beur intruder in Fouad

Laroui's *La fin tragique de Philomène Tralala*] deals with postcolonial issues in Beur literature. Laroui's novel creates a character, an author of North African descent, to depict a real person, Calixthe Beyala a woman author of Cameroonian descent. Beyala has won the prestigious literature prize of the Académie française but was strongly criticized because she was previously accused of plagiarizing other works in her novels. I examine in this study the way plagiarism and the cultural identity of a French citizen of North African descent become paradigms of the intruder in the novel. A plagiarized excerpt works as an intruder that shifts the perception of the text it occupies. The meaning of the text, or by extension the novel, shifts the domain of the reader's horizon of expectation. He or she can recognize or not the intrusive text as a plagiarized one and interpret or not such a practice. In any case, the plagiarized text disturbs and troubles the reader who has to decide whether the novel is a protected literary domain that may not be intruded or not.

On another level, the main character Philomène Tralala is persecuted by a critic who wants to appropriate her or her image not as a writer but as an exotic woman. The critic can not accept the idea that a female author of African descent won a prestigious prize. The Beur female author is then perceived as an intruder in the very exclusive and protected domain of French literature. Laroui thus underlines the fundamental link between the intruder as a plagiarized text and the cultural identity of a Beur female author as practices of constantly differed and different meaning. The figure of the intruder reveals the myth of the author, as Roland Barthes defines it, along with the myth of an exotic female author.

In the third chapter entitled "Les *intrustories* de la guerre d'Algérie dans une bande dessinée postcoloniale: *Azrayen*' de Lax et Frank Giroud" [Intrusive narratives of the Algerian war: a postcolonial reading of *Azrayen*', a graphic novel by Lax and Franck Giroud] I examine

the way the depiction of the Algerian war of independence in the graphic novel rewrites history by infusing it with personal intrusive censored images and stories. *Azrayen*' is one of the first works to break the taboo about the conflict and essentially talk about torture and the meaning of the war. The figure of the intruder is the figure of the soldier, the deserter, the traitor, the harki, the draftee, of all those who do not correspond in one way or another to the logic of the war or who did not fit in a certain vision of the war, where enemies are known and where everything is clear. All their narratives are intrusive in the sense that they do not fit in the dominant discourse. They were censored or repressed in memory.

In *Azrayen*', intrusive narratives are personal stories which are to be found as sequences of several panels colored in red inserted in the main story and the main plot. These personal and individual stories constantly shift the meaning of the main plot, the meaning of the graphic novel and the meaning of the conflict. They come as intrusive narratives which disturb the official story and trouble the dominant discourse on the Algerian war.

The fourth chapter entitled « L'image-intrus: articulation du mal d'archive et problématique postcoloniale maghrébine en France dans *Caché* de Michael Haneke » [The intrusive image: archive fever and North African postcoloniality in France in Michael Haneke's *Caché*] is a study of the figure of the intruder as image. George, a literary journalist and host of a popular show on TV is receiving anonymous videotapes showing at first his current house, then the house in which he grew up, then a working class neighborhood and images leading to the door of an apartment. Images are rarefied as if needed to be filled with something. In this chapter, I am looking at the way the intrusion of images in a bourgeois family disturbs the reality of that same family unraveling memories from the past that remained hidden. The postcolonial issue raised here is related to an event that was not inscribed in the official memory: the

massacre of North African peaceful demonstrators by police forces that took place in Paris in October 17<sup>th</sup> 1961. The event was erased from the collective as well as individual memories. George's parents adopted an Algerian kid whose parents died that day. George could not accept to share his house with Magyd who was perceived as an intruder in his life. The young boy was sent away, with no hope for a promising future. The images that are intruding into George's home, a house full of books come to signify a loss, a desire to inscribe the event into the individual and collective memories.

The intrusive images function as the figure of the intruder in the sense that they do not fit into any category of images. In other words, when we see long shots of George's house on the big screen, we are looking at prerecorded images that have already intruded into his house, appearing on the TV screen. The intrusive image is unstable and does not belong to either the big or the small screen. This allows an image instability that constantly shifts George's bourgeois reality as well as the viewer's reality. The intrusive image is a Deleuzian *démarque* since it constantly detaches itself from its sequence to be inserted in a series of images, to which it may not belong, going, for example, from big screen type of images to a series of prerecorded video images without troubling the viewer's perception. The figure of the intruder is an image that disrupts George's bourgeois life by intruding into his intimacy, into his individual consciousness and an image that questions a French nation whose identity is based on the forgetting of its violent colonial past. The intrusive images appearing on George's TV screen are coming to haunt his house and express an archive fever, a desire to inscribe the 17<sup>th</sup> of October event into the memory.

The conclusion poses the question of the figure of the intruder in relation to Jacques Derrida's notion of hospitality. To what extent the law of hospitality can be applied to the figure

of the intruder which is also an ambivalent figure? The intruder as a figure raises issues related to limits, borders, and to individual privacy. If the figure of the intruder is useful as a theoretical tool to raise postcolonial issues it can also be extremely harmful to minorities when it is used as the dominant ideology's tool. In other words, governments can use intrusive methods such as video or email surveillance to invade individual privacy. The notion of hospitality also raises questions about the intruder in terms of the host and guest dynamic. One has to protect his or her space to maintain his or her integrity, privacy etc. Otherwise, the host becomes the hostage of the guest.

## References

- Assouline, Pierre. « Provocations ». *Lire*, December, 1996: 7-8.
- Assouline, Pierre. « L'affaire Beyala rebondit. ». *Lire*, February, 1997: 8-11.
- Balibar, Etienne. *Droit de cité*. Paris: PUF, 2002.
- Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». *Œuvres complètes*, Vol.2: 491-95, Paris: Seuil, 1994.
- . *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957.
- Begag, Azouz. *Les Déroutés*. Paris: Mille et une nuits, 2002.
- Bernabé, Jean, Raphaël Confiand, and Patrick Chamoiseau. *Eloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.
- Beyala, Calixthe. *Assèze l'Africaine*. Paris: Albin Michel, 1994.
- . *Honneurs perdus*. Paris: Albin Michel, 1996.
- . *Petit prince de Belleville*. Paris: Albin Michel, 1992.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bouaziz, Moula & Alain Mahé. « La Grande Kabylie durant la guerre d'Indépendance » *La guerre d'Algérie : 1954-2004, la fin de l'amnésie*. Eds. Benjamin Stora and Mohammed Harbi. Paris: Laffont, 2004.
- Brossat, Alain. « La belle France ». *Le 17 octobre 1961, un crime d'Etat à Paris*. Ed. Olivier Le Cour Grandmaison. Paris: La Dispute, 2001.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- Chraïbi, Driss. *Une Enquête au pays*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- . *Le monde à côté*. Paris: Denoël, 2001.

- . *L'inspecteur Ali*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- . *L'inspecteur Ali et la C.I.A.* Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma I : L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- . *Cinéma II : L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de l'Aube, 1979.
- Denis, Claire, dir. *L'Intrus*. Ognon Pictures, 2004. DVD. New York: Fox Lorber Home Video, 2006.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- . « Différance ». *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- . *Force de loi: Fondement mystique de l'autorité*. Paris: Galilée, 1994.
- . *Mal d'Archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.
- . *Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques, and Anne Dufourmantelle. *De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. Paris: Calmann-Levy, 1997.
- Farès, Nabile. « Ecrire contre l'oubli ». *Le 17 octobre 1961, un crime d'Etat à Paris*. Ed. Olivier Le Cour Grandmaison. Paris: La Dispute, 2001.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I: La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres textes*. Trans. Fernand Cambon. Paris: Gallimard, 2001.
- Gallissot, René. « Secret des archives et raison d'État ». *Le 17 octobre 1961, un crime d'Etat à Paris*. Ed. Olivier Le Cour Grandmaison. Paris: La Dispute, 2001.

- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Glissant, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, 1999.
- Haneke, Michael, dir. *Caché*. Les films du losange, 2005. DVD. Sony Picture Home Entertainment, 2006.
- Harbi, Mohammed & Benjamin Stora. « La guerre d'Algérie : de la mémoire à l'Histoire » *La guerre d'Algérie : 1954-2004, la fin de l'amnésie*. Eds. Benjamin Stora and Mohammed Harbi. Paris: Laffont, 2004.
- Huhndorf, Shari M. *Going native*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- Hussein, Mahmoud. "L'Individu postcolonial." *Dédale 5 et 6* (1997): 164-76.
- Jeandillou, Jean-François. *Esthétique de la mystification*. Paris: Les Editions de Minuit, 1994.
- Khatibi, Abdelkébir. *Amour bilingue*. Montpellier: Fata Morgana, 1983.
- . *Maghreb Pluriel*. Paris: Denoël, 1983.
- Kristeva, Julia. *Etrangers à Nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- Laroui, Fouad. *De quel amour blessé*. Paris: Juilliard, 1998.
- . *La fin tragique de Philomène Tralala*. Paris: Juilliard, 2003.
- . *Le Maboul*. Paris: Juilliard, 2001.
- . *Les dents du topographe*. Paris: Juilliard, 1996.
- . *Méfiez-vous des parachutistes*. Paris: Juilliard, 1999.
- Lax (art) & Frank Giroud (scenario). *Azrayen'*, pref. Benjamin Stora, Marcinelle (Belgium): Dupuis, 2004.

- Lionnet, Françoise & Shu-mei Shih, eds. *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Maalouf, Amin. *Identités Meurtrières*. Paris: Grasset, 1998.
- Maurel-Indart, Hélène. *Du Plagiat*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- McKinney, Mark. « Métissage in post-colonial comics » *Post-colonial cultures in France*. Eds. Alec G. Hargreaves and Mark McKinney. London; New York: Routledge, 1997.
- Mauss-Copeaux, Claire. « Photographies d'appelés de la guerre d'Algérie » *La guerre d'Algérie: 1954-2004, la fin de l'amnésie*. Eds. Benjamin Stora and Mohammed Harbi. Paris: Laffont, 2004.
- Monénembo, Tierno. « Une ambition légitime ». *Jeune Afrique*, no. 1877, December, 1996: 72.
- Murdoch, Adlai H. and Anne Donadey eds. *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- . *Etre singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- . *L'Intrus*. Paris: Galilée, 2000.
- Nordmann, Charlotte & Jérôme Vidal. « La politique de la mémoire ». *Le 17 octobre 1961, un crime d'Etat à Paris*. Ed. Le Cour Grandmaison, Olivier. Paris: La Dispute, 2001.
- Peteers, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Paris: Flammarion, 1998.
- Raybaud, Antoine. « Deuil sans travail, travail sans deuil : la France a-t-elle une mémoire coloniale ? » *Dédale*. 5 & 6 (1997): 87-104.
- Rigouste, Mathieu. « L'immigré, mais qui a réussi... ». *Le Monde diplomatique*, July, 2005: 23.

Rosello, Mireille. *Infiltrating culture: power and identity in contemporary women's writing*.

Manchester, UK; New York: Manchester University Press, 1996.

Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard

University Press, 2000.

---. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press,

1983.

Sedgwick Kosofsky, Eve. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.

Segalen, Victor. *Essai sur l'Exotisme*. Montpellier: Fata Morgana, 1978.

Shayegan, Daryush. « L'entre-deux dans la littérature d'aujourd'hui » *Dédale*. 5 & 6 (1997):

291-310.