

**Faculté des lettres et des langues**

**Département de langue et littérature françaises**

**Mémoire de Master**

**Spécialité : Littérature et Civilisation**

**Sujet**

**Réécriture du mythe de Schéhérazade dans  
*Sous le pont* de ZeriabBoukeffa**

**Présenté par :**

**Ould Meziane Aida**

**Sous la direction de :**

**Dr TaboucheBoualem**

**Membres du jury:**

**Kedim Youcef, MAA, Université de Bouira : Président.**

**Bellalam Arezki, MAA, Université de Bouira : Examinateur.**

**TaboucheBoualem, MCB, Université de Bouira : Encadrant.**

**Année Universitaire : 2024/2025**

**Dédicace**

*Ce mémoire est dédié à ceux qui ont illuminé mon chemin, à ceux qui font battre mon cœur :*

*À ma très chère maman, mon ange gardien sur terre,*

*À la mémoire de mon père, mon étoile filante dans le ciel, qui m'a quitté trop tôt, mais reste à jamais dans mon cœur,*

*À mes très chères sœurs, mes amies, mes sœurs de cœur, votre présence dans ma vie est un cadeau précieux,*

*À mon cher mari mon partenaire et mon soutien,*

*À mes petits poussin « Léa et Youva ».*

*À toutes les personnes qui m'aiment et qui m'encouragent.*

Remerciements

*Je tien d'abord à remercier Dieu le tout puissant et miséricordieux, qui m'a donné la force et la patience d'accomplir ce modeste travail.*

*Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon encadrant Mr TaboucheBoualem, je le remercie de m'avoir encadrée, orientée, aidé et conseillée.*

*J'adresse mes sincères remerciements à tous les professeurs intervenants « Mr Bellalem Arezki, Mr Kedim Youcef et Mme Ait Ben Hemmou Lynda » qui, par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions et ont accepté de me rencontrer et de répondre à mes questions durant mes recherches.*

*Je remercie mon cher Mouloud qui a toujours était là pour moi, son soutien inconditionnel et ses encouragements ont été d'une grande aide.*

*Je remercie également Mme Drifa et son époux Karim pour l'aide qu'ils m'ont apportés.*

*À tous ces intervenants, à toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.*

## **Introduction générale**

Depuis les temps anciens, les mythes ont toujours constitué une source inépuisable d'inspiration pour les écrivains et les artistes. Portant les traces des imaginaires collectifs, ils sont perpétuellement revisités, réécrits, transformés pour répondre aux préoccupations de chaque époque. Le mythe de Schéhérazade, issu des *Mille et Une Nuits*<sup>1</sup>, fait partie de ces récits fondateurs qui ont traversé les siècles, les cultures et les genres littéraires, en conservant leur puissance symbolique tout en se prêtant à d'innombrables métamorphoses.

Symbole de résistance par la parole, de survie par le récit, Schéhérazade incarne une figure de la narration salvatrice, de la femme savante et rusée capable de déjouer la violence par l'intelligence du verbe. Sa réécriture dans la littérature contemporaine, notamment maghrébine, ne relève pas d'un simple hommage à un patrimoine narratif ancien, mais d'une véritable stratégie d'appropriation et de subversion. Ces réécritures permettent aux auteurs de questionner les rapports de pouvoir, les rôles genrés, la mémoire collective ou encore la place de la fiction dans le monde moderne.

Dans ce contexte, le roman *Sous le Pont*<sup>2</sup> de ZeriabBoukeffa propose une relecture singulière et engagée du mythe de Schéhérazade. À travers une écriture fragmentée et poétique, l'autour convoque les ombres et les échos du mythe pour y inscrire des voix féminines plurielles, souvent marginalisées ou réduites au silence. Le pont devient alors à la fois un lieu de passage, de suspension, et une métaphore du lien fragile entre les récits, les générations et les luttes.

Zeriab Boukeffa est un écrivain algérien, ancien journaliste et auteur prolifique en arabe, qui revient aujourd'hui avec une voix nouvelle en français à travers *Sous le pont*. Ce récit, profond et engagé, témoigne de son intérêt pour les trajectoires humaines en marge — exil, perte, mémoire — et révèle une écriture sensible, poétique, et fortement ancrée dans les grandes questions contemporaines.

Le choix du roman *Sous le pont* de ZeriabBoukeffa comme corpus principal de ce mémoire ne relève pas du hasard. Il est motivé par plusieurs considérations d'ordre littéraire, symbolique et critique. D'abord, ce roman, publié en 2024, se distingue par son originalité narrative et sa profondeur thématique. À travers une écriture sensible, poétique et fragmentée, Boukeffa donne à entendre les voix de celles et ceux que la société rend invisibles : les marginalisés, les oubliés, les exilés. Ce roman offre ainsi une matière riche pour une lecture

---

<sup>1</sup>*Les Mille et Une Nuits*. Contes arabes traduits en français par Antoine Galland, Antoine, Paris, Les Éditions Garnier et Frères, 1949.

<sup>2</sup>Boukeffa, Zeriab, *Sous le pont*, Alger, Editions Casbah, 2024.

littéraire attentive, notamment dans la perspective des études postcoloniales et de la mythocritique.

Mais ce qui a particulièrement retenu notre attention, c'est la manière dont *Sous le pont* réactive et reconfigure le mythe de Schéhérazade. Loin d'une simple reproduction du modèle ancien, l'auteur en propose une réécriture subtile, contemporaine et profondément engagée. La figure de Schéhérazade y apparaît sous des formes nouvelles, parfois éclatées, comme une présence diffuse qui irrigue les récits de femmes marquées par la douleur, l'exil, la mémoire, mais aussi par une volonté inaltérable de survivre et de transmettre. Cette réappropriation du mythe dans un contexte moderne fait écho à de nombreuses problématiques contemporaines : la place de la parole féminine, le pouvoir du récit comme acte de résistance, ou encore les effets persistants de la violence et de la domination.

En outre, le choix de ce corpus s'inscrit dans une volonté de valoriser une voix littéraire algérienne émergente en langue française. Le roman de ZeriabBoukeffa, bien qu'il soit son premier texte publié dans cette langue, témoigne d'une grande maîtrise narrative et d'une sensibilité particulière aux enjeux de l'exil, de l'identité et de la mémoire collective. Étudier *Sous le pont*, c'est aussi participer à une réflexion plus large sur les formes de création littéraire au croisement des langues, des cultures et des mythes. Ainsi, ce corpus constitue un terrain d'analyse fécond pour interroger les dynamiques de la réécriture mythique, les stratégies narratives de l'auteur, et les représentations de la figure féminine à travers le prisme de Schéhérazade.

Dès lors, une question centrale s'impose : Comment ZeriabBoukeffaréécrit-il le mythe de Schéhérazade dans *Sous le pont* pour interroger les voix féminines, la marginalité et le pouvoir du récit dans un contexte contemporain marqué par l'exil et la mémoire collective ? Comment le mythe de Schéhérazade, réinscrit dans l'univers narratif de *Sous le pont*, permet-il d'interroger les formes modernes de domination, de marginalisation et de résilience dans la littérature francophone contemporaine ?

En guise d'hypothèse à notre recherche, nous pouvons avancer que dans *Sous le pont*, ZeriabBoukeffa réécrit le mythe de Schéhérazade en le déplaçant de son cadre oriental et merveilleux vers un espace urbain, moderne et désenchanté, où la parole féminine, souvent éclatée et polyphonique, devient un instrument de survie, de résistance et de transmission. À travers cette réécriture, l'auteur donne voix aux figures marginales – exilées, oubliées – et montre que, tout comme la Schéhérazade des Mille et Une Nuits, ces femmes actuelles détiennent un pouvoir narratif capable de défier l'effacement, de réactiver la mémoire collective et de questionner les violences systémiques contemporaines.

L'étude de la réécriture du mythe de Schéhérazade dans *Sous le pont* nécessite un ancrage théorique pluriel, à la croisée de plusieurs champs critiques. En effet, l'analyse de la manière dont un auteur contemporain revisite un mythe ancien convoque aussi bien la mythocritique, la théorie de la réécriture, la critique féministe, que les approches postcoloniales.

Pour comprendre les mécanismes du mythe, nous avons fait appel à la mythocritique, telle qu'elle a été définie par Gilbert Durand<sup>3</sup>, Pierre Brunel<sup>4</sup> ou encore Mircea Eliade<sup>5</sup>, permet d'analyser la manière dont un mythe se manifeste, se transforme ou se renouvelle dans la littérature moderne. Dans le cas du mythe de Schéhérazade, il ne s'agit pas seulement de repérer une reprise thématique, mais d'observer comment une figure mythique — la conteuse qui sauve sa vie par la narration — est réinvestie dans un contexte socio-historique différent. Cette approche permet aussi d'interroger la fonction du récit et la portée symbolique des motifs narratifs dans le texte de Boukeffa.

La réécriture, selon les travaux de Gérard Genette, notamment dans *Palimpsestes*<sup>6</sup>, suppose un rapport de transformation entre un texte premier (le hypotexte) et un texte second (le hypertexte). Dans *Sous le pont*, Boukeffa ne reproduit pas le mythe de Schéhérazade tel quel : il en propose une actualisation dans un cadre urbain, moderne et postcolonial, tout en fragmentant la narration et en diffusant la figure mythique à travers plusieurs voix féminines. Cette perspective théorique aide à explorer les formes (explicites ou implicites) que prend la réécriture dans le roman.

Enfin, la lecture postcoloniale, à partir de penseurs comme Edward Said<sup>7</sup>, GayatriSpivak<sup>8</sup> ou HomiBhabha<sup>9</sup>, est utile pour comprendre comment le texte inscrit ses personnages dans des trajectoires d'exclusion, d'exil et de domination. La réécriture d'un mythe oriental dans un contexte migratoire contemporain interroge le regard porté sur l'« Autre », les frontières culturelles, et les formes de résistance narratives. Le pont — lieu de passage, mais aussi de fracture — devient le symbole d'un entre-deux identitaire et existentiel.

---

<sup>3</sup>Durand, Gilbert, « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse », in *Champs de l'imaginaire*, 1996, p. 133.

<sup>4</sup>Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

<sup>5</sup>Eliade, Mircea, *Aspect du Mythe*, Paris, Coll. Idées, Gallimard, 1995.

<sup>6</sup>Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

<sup>7</sup>Said, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, [Orientalism, 1978], traduction de Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1980.

<sup>8</sup>Spivak, Gayatri, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Ed. Sarah Harasym, 1990.

<sup>9</sup>Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 (trad. par Françoise Bouillot de *The Location of Culture*)

Ce mémoire se propose ainsi d'analyser les modalités et les enjeux de la réécriture du mythe de Schéhérazade dans *Sous le Pont*. Il s'agira d'interroger comment ZeriabBoukeffa détourne, prolonge ou actualise cette figure mythique pour mieux porter une parole contemporaine, féminine et critique. Dans cette perspective, notre travail s'appuiera sur les outils de la mythocritique, de la narratologie et des études de genre, en articulant l'étude du texte à une réflexion plus large sur les fonctions de la réécriture dans la littérature francophone du Maghreb.

Notre travail est structuré autour de deux chapitres. Le premier intitulé « Le mythe de Schéhérazade entre tradition et réinvention » est consacré à la présentation du mythe de Schéhérazade ainsi que ces variantes et son évolution à travers le temps. Le deuxième chapitre : « Réécrire Schéhérazade : Voix, marginalité et pouvoir du récit dans *Sous le pont* », prend en charge les points de rencontre entre les deux récits, celui de Schéhérazade et celui de *Sous le pont*.



## **Premier chapitre : Le mythe de Schéhérazade entre tradition et réinvention**

## Introduction

Figure emblématique des *Mille et Une Nuits*, Schéhérazade incarne à elle seule la puissance du récit comme acte de survie, de résistance et de transmission. Dans l'imaginaire collectif, elle est cette conteuse ingénieuse qui, par la magie des mots, repousse nuit après nuit l'exécution promise, captivant le roi Shahrayar par des récits inachevés, entrelaçant l'art du conte à une stratégie de salut.

À travers la tradition orale et les premières transcriptions arabes, le mythe de Schéhérazade s'est enraciné comme symbole de sagesse féminine et d'intelligence narrative. Elle est la narratrice par excellence, détentrice d'une mémoire infinie et d'une parole thérapeutique, capable de transformer la barbarie en humanité, la vengeance en pardon.

Cependant, au fil des siècles, le mythe n'a cessé de se réinventer. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, les traductions, réécritures et appropriations artistiques en ont modifié les contours. Schéhérazade quitte alors le cadre strict des *Nuits* pour devenir une figure mouvante, tour à tour muse orientale, féministe avant l'heure, ou voix subversive dénonçant l'oppression des femmes. Dans les réécritures contemporaines, notamment chez les écrivaines arabes et maghrébines, Schéhérazade est parfois investie d'une parole politique, décoloniale ou transgressive. Elle devient un espace d'affirmation identitaire, de reconquête du corps et de la voix.

Entre tradition et réinvention, le mythe de Schéhérazade révèle ainsi sa vitalité et sa capacité à traverser les époques sans jamais se figer. Il témoigne du pouvoir du récit à reconfigurer les rapports de force, à redéfinir les figures féminines et à interroger les enjeux socioculturels de chaque époque. Raconter Schéhérazade, aujourd'hui, c'est donc non seulement revisiter un héritage littéraire fondamental, mais aussi écouter ce que la voix de la conteuse nous dit encore du monde.

### 1. Le mythe de Schéhérazade dans *Les Mille et Une Nuits*

*Les Mille et Une Nuits* constituent l'un des monuments les plus fascinants de la littérature universelle. À travers un enchevêtrement de récits merveilleux, philosophiques, érotiques et moraux, cette œuvre foisonnante met en scène une figure centrale : Schéhérazade, la conteuse ingénieuse dont le destin se confond avec celui du récit lui-même.

Le mythe de Schéhérazade naît dans un contexte de violence et de rupture. Le roi Shahrayar, trahi par son épouse, sombre dans une folie vengeresse et décide d'épouser chaque jour une nouvelle femme pour la faire exécuter au matin suivant. C'est dans ce climat de terreur que surgit Schéhérazade, fille du vizir, qui décide d'épouser le roi dans le but de mettre fin à cette série de meurtres. Par son intelligence et son courage, elle renverse la logique de mort par la puissance du verbe.

Chaque nuit, Schéhérazade raconte une histoire captivante qu'elle interrompt au lever du jour, éveillant la curiosité du roi et le contraignant à reporter son exécution. Ce stratagème se prolonge pendant mille et une nuits, au terme desquelles le roi, transformé par les récits, renonce à sa violence. À travers ce procédé narratif, Schéhérazade ne se contente pas de divertir : elle éduque, humanise, et restaure la confiance entre les sexes.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, Schéhérazade incarne une parole féminine salvatrice. Elle devient un symbole de sagesse, de patience et de stratégie. Son récit, loin d'être une simple succession de contes, prend une fonction existentielle et politique. Il sauve des vies, répare un monde brisé, et restaure l'ordre à travers la narration. Elle représente ainsi l'idée que le récit peut guérir, instruire et transformer.

Le mythe de Schéhérazade révèle enfin une vision du monde où le savoir, la mémoire et l'art de raconter peuvent triompher de la cruauté. Dans cette œuvre, la femme n'est pas seulement une figure passive ou séduisante ; elle est une force créatrice, un esprit éclairé, une voix qui résiste. Schéhérazade, par sa parole, construit un pont entre le passé et le présent, entre l'imaginaire et le réel, entre la mort et la vie.

### **1.1. Origine et structure du récit-cadre**

Le recueil *Les Mille et Une Nuits*, aussi connu sous le titre arabe *Alf Layla wa Layla*, est une œuvre emblématique de la littérature orientale. Il s'agit d'un corpus de récits enchâssés, de contes merveilleux, d'histoires d'amour, d'aventures et de sagesse, dont l'origine est multiple et complexe, à la croisée de plusieurs cultures : perse, indienne, arabe, et plus largement islamique.

L'origine première de ces récits remonterait à une source indo-persane, un recueil connu sous le nom de HazarAfsanah (« Mille contes »), traduit en arabe vers le VIII<sup>e</sup> siècle sous le califat abbasside. Au fil des siècles, le texte s'enrichit au gré des transmissions orales et manuscrites, notamment en Irak, en Syrie et en Égypte, pour devenir, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, le recueil que nous connaissons aujourd'hui.

La structure de *Les Mille et Une Nuits* repose sur un récit-cadre, celui de Shahrazade, qui, pour échapper à la mort, raconte chaque nuit une histoire à son mari, le roi Shahrayar. Ce cadre narratif donne naissance à une architecture complexe, caractérisée par une mise en abyme narrative : des récits sont racontés à l'intérieur d'autres récits, dans un enchâssement infini qui maintient l'attention du roi – et du lecteur.

Cette structure labyrinthique permet d'explorer une pluralité de genres (conte, fable, anecdote, récit moral ou érotique) et de voix narratives. Elle est également fondée sur une tension dramatique continue : l'interruption volontaire des histoires à l'aube devient une stratégie de survie et de captation narrative. Schéhérazade, en racontant, devient la figure emblématique de la parole salvatrice, de l'intelligence féminine et du pouvoir de la narration.

Ainsi, *Les Mille et Une Nuits* se présentent non seulement comme un recueil de contes merveilleux, mais aussi comme un chef-d'œuvre de l'art de raconter, dont la richesse structurelle et la portée symbolique continuent de fasciner lecteurs et chercheurs à travers les siècles.

## **1.2. Schéhérazade : figure féminine, narratrice et médiatrice**

Figure légendaire issue des *Mille et Une Nuits*, Schéhérazade s'impose comme un personnage féminin d'exception, à la fois narratrice virtuose et médiatrice entre la violence masculine et la sagesse salvatrice. Par la puissance de sa parole et la subtilité de son intelligence, elle transforme le récit en un espace de négociation, de survie et de transformation.

En choisissant de raconter des histoires au roi Shahryar, Schéhérazade ne se contente pas d'apaiser sa cruauté : elle redéfinit les rapports entre les sexes et introduit dans l'univers du pouvoir une parole féminine capable de raisonner, d'émouvoir et de réformer. Elle incarne une forme de résistance douce, où la narration devient arme, et l'imaginaire, stratégie. Chaque nuit, elle suspend la sentence de mort par le pouvoir de la fiction, tissant peu à peu un lien affectif et moral avec le souverain.

Schéhérazade est également une médiatrice culturelle. Les récits qu'elle transmet sont riches de sagesse orientales, de valeurs éthiques, de visions du monde multiples. À travers ses histoires, c'est toute une humanité qu'elle met en scène, confrontée à ses contradictions, ses passions, ses épreuves. Elle crée un pont entre le réel et le symbolique, entre l'homme de pouvoir et l'homme vulnérable, entre la barbarie et la civilisation.

Enfin, Schéhérazade est une figure de la narration elle-même : elle incarne le pouvoir de la littérature à retarder la fin, à transformer le destin, à reconstruire du lien là où la violence

avait rompu tout dialogue. Elle est la mémoire vivante des récits et la gardienne d'une sagesse ancestrale, transmise de bouche en bouche, de nuit en nuit. Par son courage, son intelligence et sa parole, Schéhérazade s'inscrit dans une tradition féminine de résistance et d'invention. Elle est bien plus qu'un personnage : elle est une voix, un souffle, une passerelle entre le chaos et l'ordre, entre la nuit et l'aurore

### **1.3. Fonctions du récit : survie, résistance, transmission**

Le recueil des *Mille et une nuits* n'est pas seulement une compilation d'histoires merveilleuses destinées à distraire ; il est avant tout un espace de parole où le récit devient un acte vital, une forme de résistance et un vecteur de transmission culturelle. À travers la figure de Schéhérazade, le récit s'impose comme un moyen de préserver la vie, de défier l'oppression et de transmettre un savoir pluriel.

Au cœur de cette œuvre, le récit a d'abord une fonction de survie. Schéhérazade, consciente de son sort fatal, choisit de raconter pour retarder sa mort. Chaque nuit devient une suspension du temps, un sursis obtenu par la force narrative. Le conte, fragmenté et inachevé volontairement, devient une stratégie de vie. Ainsi, la fiction n'est plus un simple divertissement, mais un acte existentiel, une lutte silencieuse contre l'anéantissement. Le récit devient souffle, rythme, et battement de cœur.

Face à la violence aveugle du roi Shahryar, meurtri par la trahison et devenu tyrannique, Schéhérazade oppose non pas la force, mais l'intelligence. Elle raconte pour détourner la cruauté, pour déconstruire les certitudes du roi, et pour réintroduire en lui l'écoute, l'émotion, l'empathie. Les histoires qu'elle choisit ne sont jamais innocentes : elles interrogent le pouvoir, la justice, la loyauté, les erreurs humaines. Le récit devient un outil de résistance douce, une ruse féminine contre la brutalité masculine. Raconter, ici, c'est désarmer l'ennemi sans verser le sang.

Enfin, les *Mille et une nuits* accomplissent une fonction majeure de transmission. Ces récits nous offrent un panorama foisonnant de cultures, de croyances, de valeurs, et de visions du monde. Ils mettent en circulation des savoirs, des modèles de conduite, des archétypes, des morales. La parole de Schéhérazade, reprise de nuit en nuit, se fait mémoire vivante, relais d'une tradition orale qui préserve et renouvelle l'héritage des peuples. Ce qui est transmis, ce n'est pas seulement une culture, mais aussi une manière de penser, de rêver et de résister à l'oubli.

En somme, le récit dans *Mille et une nuit* est bien plus qu'un art littéraire : il est une force vitale. Il permet à Schéhérazade de survivre, de résister, et de transmettre. Il restaure le lien brisé entre les êtres, et redonne à l'humanité sa capacité à écouter, comprendre et espérer.

#### **1.4. La mythocritique et la méta-analyse comme approches d'analyse des mythes**

La mythocritique est une approche critique qui explore la présence, la fonction et la réécriture des mythes dans les textes littéraires. Elle part du postulat que les mythes — en tant que récits originaires, archétypes collectifs ou structures symboliques — ne cessent de hanter les productions culturelles, même les plus modernes. Loin d'être relégués au passé ou à la seule tradition orale, les mythes traversent le temps, se transforment, s'actualisent, et investissent la littérature comme un langage profond, porteur d'imaginaires fondateurs.

Née dans les années 1950, la mythocritique se distingue des simples études de thèmes mythologiques par son ambition d'analyser les structures symboliques, les fonctions narratives et les enjeux anthropologiques des mythes dans la fiction. Elle suppose que les mythes ne sont pas seulement présents dans les œuvres, mais qu'ils y agissent, qu'ils les structurent en profondeur.

Le mythe, selon cette perspective, n'est pas une simple référence culturelle ou un motif décoratif : il constitue un mode de pensée, un schème de représentation du monde. Ainsi, étudier un texte à l'aune de la mythocritique, c'est interroger ses mythes constitutifs, déceler les figures mythiques (héros, monstres, dieux, ancêtres, etc.), mais aussi comprendre comment l'œuvre reprend, détourne ou subvertit ces figures pour dire une vision du monde, une quête de sens ou un malaise historique. Dans ce sens, Paule Ricoeur explique que : « *le mythe est un récit traditionnel qui a une fonction symbolique : son pouvoir étant de découvrir le lien de l'homme à son sacré, une dimension de la pensée humaine* ». Quant à Roland Barthes, il pense que « *le mythe est parole* ». Et il ajoute que « *C'est dans ce sens qu'il analyse les différentes représentations de la société moderne devenues mythes agissant* »<sup>10</sup>.

Loin d'être figés, les mythes sont souvent réécrits, fragmentés, détournés dans la littérature moderne et contemporaine. C'est ce que met en lumière la mythocritique : le passage du mythe traditionnel au mythe revisité, du récit sacré à la fiction littéraire, du mythe collectif au mythe personnel. Cette approche permet ainsi de lire autrement les récits contemporains, notamment ceux qui réinvestissent des figures comme Schéhérazade,

---

<sup>10</sup>Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, éd du Seuil, 1957, p. 193.

Antigone, Médée ou Ulysse, pour explorer des problématiques telles que l'exil, la marginalité, le féminin, ou la quête d'identité.

La mythocritique propose une lecture symbolique, intertextuelle et souvent psychanalytique de la littérature. Elle offre un outil précieux pour penser les relations entre imaginaire collectif et expression individuelle, entre héritage culturel et création artistique.

La méta-analyse propose de franchir un seuil critique supplémentaire : elle interroge non seulement le mythe en tant que récit, mais aussi les discours qui le prennent pour objet. Par méta-analyse, il faut entendre une analyse de second degré : une démarche réflexive qui porte sur les outils, concepts et théories mobilisés pour lire les mythes. Elle pose des questions essentielles : Comment le mythe a-t-il été lu ? Selon quelles logiques herméneutiques ? Quelles présuppositions théoriques sous-tendent ces lectures ? Que révèlent-elles sur l'époque, la culture, l'idéologie de ceux qui les produisent ? D'après Gilbert Durand, la méta-analyse est :

une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique, mais le sens sociologique, la méta-analyse permettrait d' « élargir le champ individuel de la psychanalyse, dans le sillage de l'œuvre de Jung, dépassant la réduction symbolique simplificatrice de Freud, repose sur l'affirmation du polythéisme...des pulsions de la psyché. <sup>11</sup>

Dans cette perspective, la méta-analyse du mythe devient un lieu de déconstruction, mais aussi de reconfiguration. Elle met à nu les opérations critiques qui sélectionnent, interprètent, hiérarchisent, et parfois instrumentalisent les récits mythiques. Elle permet ainsi de dépasser les lectures essentialistes pour reconsidérer le mythe comme objet mouvant, toujours recontextualisé, réinterprété et réécrit.

Appliquée à des figures comme Schéhérazade, Antigone ou Prométhée, la méta-analyse examine non seulement leurs représentations dans les textes littéraires ou artistiques, mais aussi la manière dont elles ont été lues, convoquées, récupérées dans des discours critiques, politiques ou culturels. Elle ouvre donc une voie féconde à une archéologie critique des interprétations, où l'étude du mythe devient aussi étude des façons dont nous pensons, analysons et racontons les mythes.

## **2. *Sous le pont : un roman entre mémoire, mythe et modernité***

---

<sup>11</sup>Gilbert Durand, Gilbert, « A propos du vocabulaire de l'imaginaire », in Recherche et Travaux, n°15, 1975, p.5

Le roman *Sous le pont* de ZeriabeBoukeffa s'inscrit dans une démarche littéraire à la croisée des temporalités, mêlant mémoire collective, héritage mythique et regard critique sur le monde contemporain. À travers une écriture à la fois poétique et fragmentaire, l'auteur tisse une trame narrative où passé et présent s'entrelacent, où les voix des anciens se répercutent dans la conscience moderne, et où le pont – motif central et polysémique – devient le lieu de toutes les traversées : celles de l'Histoire, de l'identité, de la langue et de la condition humaine.

Dans ce roman, la mémoire n'est pas simple remémoration : elle est substrat vivant, porteur d'une charge affective et historique qui façonne les personnages. Les souvenirs individuels se confondent avec ceux d'un peuple, d'une terre blessée mais résistante. L'auteur puise dans les récits enfouis, dans les silences et les douleurs transmises, pour interroger les fractures du passé, notamment celles liées à la colonisation, aux violences politiques et aux déracinements.

Le mythe, quant à lui, irrigue le récit à travers une intertextualité profonde avec les contes oraux, les figures ancestrales et les archétypes fondateurs. Il permet de relier le particulier à l'universel, et confère à l'histoire une dimension symbolique qui dépasse le réalisme. En mobilisant des figures mythiques ou des situations chargées de sens – tel le pont, métaphore du passage et de la quête –, Boukeffa ancre son œuvre dans une tradition narrative qui transcende les frontières culturelles.

Mais *Sous le pont* est aussi un roman de la modernité, tant dans ses thématiques que dans sa forme. L'auteur y explore les désenchantements du présent, la perte de repères, la crise des valeurs, tout en adoptant une esthétique narrative fragmentée, parfois non linéaire, qui reflète l'éclatement du monde contemporain. Le texte devient alors un espace de recomposition, un lieu où la langue – plurielle, poétique, inventive – résiste à l'oubli et forge de nouveaux chemins de pensée.

En somme, *Sous le pont* est un roman hybride, à la fois ancré dans la mémoire et ouvert à la modernité, traversé par le souffle du mythe et habité par les incertitudes de l'époque. Il offre une méditation profonde sur l'humain, le territoire et la parole, et témoigne de la vitalité d'une littérature algérienne en constante reconfiguration.



## 2.1. Présentation du roman et de son contexte

Un pont. Bien plus qu'un simple ouvrage d'ingénierie ou une structure physique<sup>12</sup>, il devient porteur de mémoire lorsqu'il est investi par le regard, offrant un répit aux âmes errantes. C'est dans cette optique que le narrateur du roman *Sous le Pont* en parle : « *Là où il y a des ponts, il y a des déchirures, des fissures, des abysses, des gouffres, des espérances. Là où il y a des ponts, il y a toujours des voyages qui s'impatientent.* »<sup>13</sup>. On y trouve aussi, entre les lignes du récit, des « *ponts pour revendiquer une destinée, pour pouvoir convaincre nos départs indécis que de l'autre côté, nous n'aurons plus froid, ni peur (...)* ». Et d'autres encore, « *qui ponctuent l'histoire.* »<sup>14</sup>.

L'auteur choisit de situer son pont dans la ville de Paris. L'un des personnages anonymes évoque la guerre d'Afghanistan, affirmant que la guerre, « *ça ne forge pas un homme* ». Elle ne produit que « *des gallons, des médailles, des statuts, des monuments aux morts, des marchands d'armes, des généraux plus lâches que leurs balles, des politiques, des riches, des cons. Beaucoup de cons (...)* ». Et il ajoute « *des exilés, des orphelins, des déportés, des déchirures, des silences.* »<sup>15</sup>. Dans ce contexte marqué par la violence, ce personnage anonyme – un père – voit son fils de six ans mourir en martyr. Pourtant, la raison s'insurge : « *On meurt pas en martyr à six ans, du moins, on meurt pas comme ça à six ans. C'est trop tôt, six ans, trop tôt pour comprendre, pour douter, pour choisir, pour haïr, pour s'en souvenir, pour croire, pour prier (...)* »<sup>16</sup>.

Un autre personnage, lui aussi sans nom et menacé d'expulsion, raconte son départ d'Algérie. Car, dit-il, un Algérien « *n'a jamais eu besoin d'un avis pour où on lui intime l'ordre de partir. Un Algérien ne rêve que de ça : partir (...)* ». Cet Algérien, c'est lui, celui qui « *d'un chevet où pleurer ma femme que je venais d'enterrer avec notre propre fille, a échoué sous ce pont de froid (...)* »<sup>17</sup>. (p. 62)

C'est justement sous ce pont que l'Algérien rencontre deux Afghans. L'un d'eux lui tend une couverture, pendant qu'il repense à Linda, sa femme, qui, avant de mourir, lui avait demandé de partir. C'est également là, sous ce même pont, que ressurgit le souvenir de son ami Kamel, professeur d'anglais, qui a enseigné pendant vingt-cinq ans en caressant le rêve de citer un jour Shelley, Byron et d'autres grands poètes à ses élèves. Lui qui admirait

---

<sup>12</sup>Journal El Watan du 07/05/2025. URL/ <https://elwatan-dz.com/recit-sous-le-pont-de-zeriab-boukeffa-quand-le-mort-saisit-le-vif>. Consulté le 11 juin 2025

<sup>13</sup>*Sous le pont*, Op. Cit., p. 11

<sup>14</sup>Ibid. p. 12.

<sup>15</sup>*Sous le pont*, Op. Cit., p. 21.

<sup>16</sup>Ibid. p. 22.

<sup>17</sup>Ibid. p. 62.

Rousseau et gardait précieusement un exemplaire du Contrat social dans son cartable. Lui qui disait : « Grâce à Rousseau, on peut, nous, les pauvres, descendants du singe, croire un peu en quelque chose de bon et juste dans ce monde de fous et d'incurables cons. »<sup>18</sup> (p. 49)

Le récit se construit à travers l'usage du flashback<sup>19</sup>, un procédé narratif qui enrichit l'intrigue en lui donnant davantage d'épaisseur et de complexité. Les personnages, bien que différents, se trouvent tous liés par un lieu commun : ce pont, planté au cœur de la ville lumière, Paris. En perturbant l'ordre linéaire des événements, le récit gagne en profondeur, ouvrant une voie vers le passé, invitant à remonter le temps et à explorer les souvenirs et les douleurs enfouies. Le pont devient ainsi l'ancrage de la narration :

Là où il n'y a que la vie qui, du haut de son tablier métallique, hâve, se penche pour vomir toute sa poésie : des sacs en plastique, des peaux de banane, des rasoirs jetables, des injures, des promesses regrettées, des intentions oubliées, des colères castrées, des mégots rouge à lèvres bon marché, des bouteilles vides, des feuilles blanches (...) <sup>20</sup>

Cet environnement contraste vivement avec l'image idéalisée de Paris, cette même ville qui a jadis inspiré Van Gogh pour son Champ de blé aux corbeaux, Zola pour son J'accuse, Sartre pour ses révoltes, ou encore Rodin pour ses sculptures.

Mais les personnages de *Sous le Pont* n'ont pas choisi leur lieu de vie. Il leur a été imposé. Ce ne sont plus des personnes, mais des chiffres. Et lorsque la mort s'impose au vivant, quand le passé figé étouffe l'avenir, il ne leur reste que leurs souvenirs, leurs réminiscences, en attendant que, comme toujours, les forces de l'ordre viennent les chasser pour les renvoyer à leur enfer d'origine.

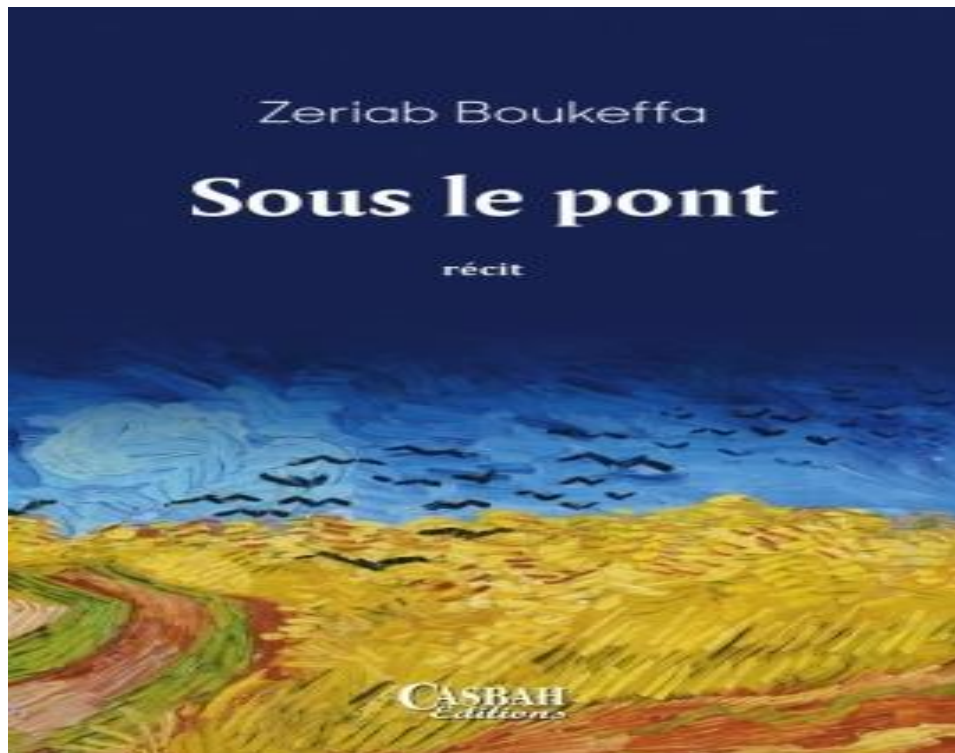
---

<sup>18</sup> Ibid. p. 49.

<sup>19</sup> Journal El Watan du 07/05/2025, Op. Cit.

<sup>20</sup> *Sous le pont*, Op. Cit., p. 19.

### 2.1.1. La première page de Couverture



**Figure 01** : page de couverture du roman *Sous le pont*

Pour la première page de couverture, l'auteur du *Sous le pont* a choisi le tableau de Vincent van Gogh: *Champ de blé aux corbeaux*, réalisé en 1890<sup>21</sup>. Le tableau représente un champ de blé agité par le vent, surmonté d'un ciel tourmenté, d'un bleu sombre et menaçant. Un chemin central se divise en deux directions, comme une bifurcation incertaine. Des corbeaux noirs s'élèvent dans le ciel ou s'abattent sur le champ, accentuant l'atmosphère d'inquiétude.

La touche picturale est énergique, vibrante, marquée par de grands coups de pinceau expressifs, typiques de Van Gogh. Le jaune intense du blé contraste violemment avec le bleu du ciel, et le noir des oiseaux introduit une tension dramatique. Contrairement à d'autres représentations de la campagne chez Van Gogh, ce champ de blé n'inspire pas la sérénité. Il semble troublé, menaçant, comme si la nature elle-même portait une charge émotionnelle. Les corbeaux, traditionnellement associés à la mort ou au présage funeste, intensifient ce sentiment.

Peint peu avant le suicide de Van Gogh, le tableau est souvent interprété comme une projection de sa détresse intérieure. Le chemin qui se divise évoque l'incertitude, l'impasse ou

---

<sup>21</sup> Van Gogh, Vincent, *Champ de blé aux corbeaux*, 1890.

la perte de repères. Le ciel lourd et bas semble peser sur le champ, écrasant toute lumière d'espoir. C'est un paysage mental, traversé par les tourments d'un homme au bord du gouffre.

Van Gogh n'imité pas la réalité : il la transfigure à travers sa propre sensibilité. La nature devient expression de l'émotion humaine, dans une sorte de fusion tragique entre le monde extérieur et l'univers intérieur. Les éléments du tableau ne sont pas décoratifs, ils participent d'une dramaturgie intime.

L'image choisie par l'auteur est d'une puissance émotionnelle bouleversante, où la nature se fait le théâtre d'une âme en détresse. Par son usage expressif de la couleur, de la composition et du mouvement, Van Gogh transforme un simple paysage rural en une métaphore picturale du désespoir et de la fin imminente. Ce tableau, souvent vu comme une forme d'adieu au monde, est l'un des sommets de l'art moderne par sa charge existentielle et sa force expressive.

Cette couverture, riche en symboles et en tensions visuelles, accompagne le récit d'un univers marqué par l'errance, la marge et la résilience. Elle offre une porte d'entrée poétique et plastique vers le contenu du livre, et invite le lecteur à une plongée dans les territoires de l'âme et de l'exil intérieur.

Champ de blé aux corbeaux est une œuvre d'une puissance émotionnelle bouleversante, où la nature se fait le théâtre d'une âme en détresse. Par son usage expressif de la couleur, de la composition et du mouvement, Van Gogh transforme un simple paysage rural en une métaphore picturale du désespoir et de la fin imminente. Ce tableau, souvent vu comme une forme d'adieu au monde, est l'un des sommets de l'art moderne par sa charge existentielle et sa force expressive.

### **2.1.2. Les personnages du roman**

Le roman retrace l'histoire de personnages que le destin a réunis sous un pont, lieu symbolique à la fois de jonction et de rupture. À travers leurs récits, le lecteur découvre les raisons profondes qui les ont poussés à quitter leur terre natale, animés par l'espoir de trouver ailleurs de meilleures opportunités. Ces individus en quête d'un avenir différent affrontent souvent un environnement marqué par l'hostilité et l'exclusion. Le pont devient alors un espace de croisement des destins, où se rencontrent espoirs, rêves et luttes identitaires, dans un monde façonné par des frontières aussi bien physiques que sociales. Le tableau ci-dessous donne le portrait de chaque personnage :

N°	Personnage	Rôles
01	<b>Le personnage-narrateur</b>	C'est le personnage principale solitaire, introspectif, anonyme, c'est le guide du lecteur, à travers ses yeux, le lecteur découvre une autre image de Paris, un jeune adulte non décrit, mais probablement marqué par la misère et la fatigue, il partage ses pensées, ses émotions et ses expériences pour dénoncer la misère et l'injustice sociale. Il est profondément sensible à la souffrance et l'injustice sociale envers les sans-abri et les marginaux, il est parfois envahit par le désespoir, la tristesse mais refuse de s'y abandonner, c'est une personne intelligente, avec une profonde réflexion et analyses des situations sociales, religieuse et émotionnelles, son errance reflète un exil intérieur, une impossibilité de trouver sa place dans une société qui valorise les apparences. Malgré sa vulnérabilité, il affronte la misère et la solitude avec courage. Probablement c'est lui-même le mari de « Lynda »
02	<b>Lynda</b>	Une jeune dame mariée, enceinte, belle et intelligente, elle est d'origine kabyle Algérienne, elle a toujours souhaité quitter l'Algérie à la recherche d'une vie meilleure, et car elle a toujours senti que quelque chose de mauvais va lui arriver à elle et à sa petite fille « <i>Tislit</i> » avant même qu'elle naisse, effectivement elle est morte avec sa fille car y avait pas de place à l'hôpital pour accoucher.
03	<b>Kamel</b>	L'ami du narrateur, un Algérien, enseignant d'anglais dans un lycée en Algérie, il était tellement fier de Rousseau qu'il gardait toujours dans son cartable une copie du « Contrat social », sa femme est l'amie de Lynda. Ce personnage symbolise la fuite des cerveaux en Algérie.
04	<b>Le soldat Afghan</b>	Un ancien militaire, il vient de Herat, de la tribu Kunduz en Afghanistan, parmi les premiers sans abri à occuper le pont, il quitte sa famille, son pays et tout son passé à cause de la guerre, il a perdu son fils « <i>Ardehir</i> » à l'âge de six ans. Il est mort en martyr, il a mare de tuer des gens innocents, il vend son arme à Herat et il part, il raconte à ses amis sous le pont ses cauchemars de guerre.
05	<b>Noor</b>	La femme du soldat, une Afghane, venue aussi de la même tribu que son mari, elle a un bébé de six mois.
06	<b>Le jeune garçon Afghan</b>	Il a tout lissé derrière lui, en poursuivant l'ancien militaire Afghan, pour se venger à son père et son petit frère de quatre ans, assassinés

		par le soldat de guerre.
<b>07</b>	<b>Hamza</b>	Un jeune homme, sans papiers, sans abri, un sans rien, qui se prépare à se marier avec une dame de cinquante-six ans « Evelyne » pour avoir ses papiers.
<b>08</b>	<b>Evelyne</b>	Une dame de cinquante-six ans, venu de Franche-Comté, chassé par son mari, parce qu'elle en avait marre de traire les vaches, son mari la battait pour tout ou moins que rien, juste comme ça, car il était certain qu'elle ne pouvait rétorquer.
<b>09</b>	<b>La jeune fille de la camionnette</b>	Avec des yeux bleus, les gens l'appelé la fille de l'association, Mme ou Mademoiselle café, elle vient chaque matin sous le pont, avec ses amis dans une camionnette blanche, avec un autocollant où est écrit : solidarité migrants Wilson », ils installent des tables avec du café chaud et des friandises.

**Figure 02** : Tableau des personnages du roman

La lecture de ce tableau nous permet de dire que le récit de notre corpus est polyphonique qui se distingue par la présence de plusieurs voix qui s'entrecroisent, s'opposent, se répondent ou se complètent, révélant ainsi la complexité du réel et la richesse de l'expérience humaine. Lorsque plusieurs personnages prennent la parole, le récit cesse d'être monologique, c'est-à-dire centré sur une voix unique, pour devenir un dialogue. Chaque personnage porte un regard singulier sur le monde, incarnant une conscience autonome, avec ses valeurs, ses doutes, ses blessures ou ses rêves.

Dans un tel récit, le narrateur n'impose plus une vérité absolue, mais ouvre un espace de confrontation et de dialogue entre des perspectives diverses. Le roman devient alors un lieu d'interaction, de débat et parfois de conflit entre des voix égales en droit, même si inégales en pouvoir. Ce tissage polyphonique permet au lecteur d'entrer dans une dynamique d'écoute et d'interprétation, car il n'est plus guidé par une vision unique, mais invité à circuler entre les différentes subjectivités.

Cette pluralité des voix confère à l'œuvre une dimension profondément humaine : elle donne à entendre ceux qu'on entend rarement, elle fait émerger la parole des marginalisés, des opprimés ou des oubliés. Ainsi, le roman polyphonique ne se contente pas de raconter une histoire, il devient un espace de résistance, de mise en crise des discours dominants et d'ouverture à l'altérité.

Sur le plan structurel, le roman se compose de sept (07) chapitres non équilibrés :

N°	Intitulé du chapitre	Fonction dans le récit principal
01	<b>Le pont</b> : pp. 11-12	Il fonctionne comme un prologue. C'est la clé pour lire le roman.
02	<b>Personne ne laisse son ombre derrière lui</b> : pp. 13- 39	Dans une perspective figurée, l'ombre représente ce que chacun porte en soi de plus intime, de plus caché ou de plus sombre : passé, souvenirs, fautes, blessures, vérités refoulées... Dire que « personne ne laisse son ombre derrière lui », c'est affirmer que nul ne peut échapper à son histoire, ni fuir totalement ce qu'il est. Même en changeant de lieu, d'identité ou de vie, une part de nous nous accompagne toujours. Ce titre reflète parfaitement l'histoire d'amour entre le narrateur et Lynda.
03	<b>Champ de blé aux corbeaux</b> : pp. 41- 72	Le tableau de Vincent Van Gogh qui représente la détresse des personnages du roman.
04	<b>Ce garçon dans mon viseur</b> : 73- 88	Un jeune Afghan qui cherche à venger son père et son petit frère de quatre ans.
05	<b>Hamlaghkem</b> : pp. 89- 94	Hymne à Lynda. Un véritable hymne d'amour.
06	<b>La vie en linéaments</b> : pp. 95- 97	Effectivement, la vie n'apparaît qu'à travers des traces, des esquisses, des fragments. C'est une manière de dire que la vie n'est jamais complètement saisissable, qu'elle se dessine progressivement, incertaine, partielle, fluide, comme un croquis en perpétuelle évolution.
07	<b>Ne vaut rien celui qui a un prix</b> : pp. 99- 103	Dans un monde où tout semble pouvoir s'acheter – les talents, les consciences, les fidélités – ce proverbe prend une dimension de résistance. Il valorise l'intégrité, l'irréductibilité, la verticalité de l'homme debout, celui qui ne se brade pas, ne se soumet pas, ne se négocie pas. C'est un appel à être « sans prix », au sens de libre, inaliénable, incorruptible.

L'auteur a réussi à faire de *Sous le pont* un roman qui nous fait réfléchir, le mélange de langues et de cultures dans ce roman est une véritable richesse poétique, Zeriab a réussi

à mêler le français, langue de l'ancienne puissante coloniale avec des expressions kabyles et arabes, langue de son cœur et de sa culture, avec des références à la culture Algérienne (symboles, proverbes, traditions), cela crée un effet de métissage littéraire unique, et une fusion de deux mondes, qui se reflète dans l'histoire du narrateur.

Chaque chapitre se termine sur un suspense, incitant le lecteur à poursuivre la lecture. Chaque chapitre est une pièce d'un puzzle, qui s'emboîte parfaitement dans les autres, supprimer un chapitre serait détruire l'équilibre de l'histoire et de la compréhension du lecteur. Les chapitres sont liés par des fils narratifs, avec des thèmes récurrents (misère, solitude, espoir...). Des personnages qui réapparaissent dans chaque chapitre. Des événements qui se connectent.

## **2.2. Écriture de la marge : exil, errance, invisibilité**

Écrire depuis la marge, c'est porter la parole de ceux qu'on ne voit pas, qu'on n'entend pas, qu'on oublie. C'est faire du silence une langue et de la blessure un acte de création. Les figures de l'exil, de l'errance et de l'invisibilité traversent les littératures de la marge comme autant de stigmates d'une condition existentielle et politique : celle de l'exclu.

L'exil, qu'il soit géographique ou intérieur, déchire l'individu de sa terre et de sa langue maternelle. Il fracture l'être, l'arrache à l'unité pour le précipiter dans le morcellement. Pourtant, de cette fracture naît souvent l'écriture : un exil transformé en exutoire, une absence sublimée en mémoire. Écrire en exil, c'est reconstruire une maison de mots là où les murs sont tombés, c'est faire du texte un territoire de survie.

L'errance, elle, est mouvement sans ancrage, traversée de frontières visibles et invisibles. Elle est le devenir de ceux que la terre refuse, que l'histoire rejette, que l'identité questionne. L'errant est à la fois passeur et passager, éternel "entre-deux", habité par la quête d'un lieu qui ne se fixe jamais. L'écriture errante est marquée par l'instabilité des formes, par le croisement des langues, par le refus des genres établis. Elle est polyphonique, fragmentaire, inclassable – à l'image de ceux qu'elle porte.

L'invisibilité, enfin, est le destin imposé à ceux qui vivent dans l'ombre des récits dominants. Invisibles parce que marginalisés par la race, le genre, la classe ou la langue. Invisibles parce que leurs voix dérangent, déplacent, décentrent. Mais l'écriture rend visible : elle nomme, elle montre, elle fait exister. Elle est un acte de résistance contre l'effacement, un geste de réappropriation du regard.

Écrire depuis la marge, c'est ainsi refuser les centres qui dictent et les silences qui tuent. C'est réinvestir le verbe pour dire le manque, le déracinement, la douleur, mais aussi



pour affirmer la présence, la force et la beauté de ce qui persiste malgré tout. L'écriture de la marge est une esthétique de l'indocilité : elle brise les lignes, elle rature les normes, elle invente des ailleurs. Elle n'est pas périphérique. Elle est frontalière. Et c'est depuis cette frontière – cet entre – que l'écrivain marginal parle au monde.

Dans notre corpus, sous l'arche muette d'un pont parisien, des êtres venus d'horizons divers traversent le présent, écorchés par le froid et la distance glaciale des regards. Leur monde tient en quelques mètres de béton, en marge de la ville et de ses fastes. Du Paris des lumières, ils ne perçoivent que l'ombre portée — celle de l'oubli et de l'indifférence : « *Paris est de l'autre côté de ses rêves, de ses lumières* »<sup>22</sup>.

Le récit confère au pont une portée existentielle : il ne s'agit plus d'un simple élément de décor, mais d'un véritable protagoniste, chargé de sens. Il incarne d'abord la fracture abyssale entre le Paris idéalisé des cartes postales et la réalité brute de ceux que l'on relègue aux marges – ces anonymes que la société oublie, pris dans l'étau du froid, de la faim et de la perte de dignité. Mais ce même pont devient aussi le lieu d'un dévoilement. Loin des discours sur l'immigration ou les statistiques, il ouvre un espace d'intimité où l'on découvre la profondeur de chaque être. Le récit s'écarte des étiquettes pour sonder ce qu'il y a de plus universel : la part d'humanité en chacun « *Là où il y a des ponts il y a toujours des déchirures* »<sup>23</sup>.

L'assertion « *Là où il y a des ponts, il y a toujours des déchirures* » condense une tension profonde entre le lien et la rupture, entre le désir de franchir et la réalité du déchirement. Le pont, traditionnellement perçu comme symbole de passage, de connexion et d'ouverture, est ici investi d'un sens paradoxal : il n'unit que parce qu'il sépare.

Dans cette perspective, apparaît comme la première « déchirure » : un arrachement du sujet à son lieu d'origine, à son histoire, à sa langue. Le pont devient alors le seuil douloureux d'une traversée imposée, un espace de transition où l'exilé, suspendu entre un passé inaccessible et un avenir incertain, n'est jamais tout à fait chez lui. Le pont ne mène pas nécessairement à l'intégration, mais souligne plutôt l'éloignement, la fracture identitaire.

L'errance, quant à elle, s'inscrit dans la continuité de cette blessure. Elle est l'état de celui qui traverse les ponts sans jamais trouver d'ancrage. L'image suggère que chaque pont franchi laisse une trace, une cicatrice. L'errant n'est pas seulement un marcheur sans destination ; il est celui qui porte en lui les ruptures accumulées, les pertes successives, les tentatives avortées de reconstruire un « chez-soi ». C'est dans ce sens que le narrateur

---

<sup>22</sup> *Sous le pont*, Op. Cit., p. 31.

<sup>23</sup> Ibid. p. 11.

déclare : « *Le pont, la solitude, ... et Paris n'est pas un voyage, Paris n'est qu'une nuit, un passage, un éveil entre deux fièvres* »<sup>24</sup>. Ce fragment poétique inverse la symbolique habituelle du pont pour mieux révéler la condition de ceux qui vivent à la marge : les ponts ne les relient à rien, sinon à leur propre déracinement. L'exil n'est plus une étape, mais une condition ; l'errance, un mode d'existence. Ce n'est pas tant le monde qui se déploie au-delà du pont, mais la conscience douloureuse qu'il y a, de part et d'autre, des mondes qui ne se rejoignent pas.

### **2.3. Entre mythe ancien et figures nouvelles : une relecture contemporaine**

Dans la littérature contemporaine, les mythes anciens ne cessent de ressurgir, réinvestis, détournés, interrogés. Loin de n'être que des vestiges d'un passé figé, ils se révèlent des matrices vivantes, fécondes, ouvertes à l'invention et à la critique. La relecture contemporaine du mythe ne vise pas à en restaurer la lettre, mais à en explorer les failles, les silences et les possibles inédits. C'est dans cet entre-deux, entre fidélité et rupture, que surgissent des figures nouvelles : femmes insoumises, héros déçus, voix marginales, porteurs de mémoire ou de révolte.

Le mythe, par essence, offre un cadre narratif universel, porteur d'archétypes collectifs. Il structure l'imaginaire et fonde des récits d'origine, d'ordre, de transgression. Mais dans les écritures contemporaines, il devient un espace de tension entre tradition et modernité, entre autorité et subjectivité. La réécriture ne se contente pas de répéter, elle reconfigure. Elle déplace les focales, donne la parole aux oubliés, féminise les héros, déconstruit les schémas binaires. Loin de l'idéalisation, la relecture introduit le doute, la faille, l'intime. Ainsi, des figures comme Schéhérazade, Antigone, Ulysse ou Médée, réapparaissent, traversées par les questions du genre, de l'exil, de la mémoire ou du pouvoir.

Ces figures nouvelles n'annulent pas le mythe, elles le prolongent. Elles en révèlent la capacité à dialoguer avec le présent, à nourrir des combats actuels, à incarner des subjectivités plurielles. Dans un monde fragmenté, le mythe devient un lieu d'écho, un réservoir symbolique que chaque auteur peut réinterpréter pour dire sa propre époque. Ce travail de réécriture engage une pensée critique, une volonté de reconstruire le sens à partir des marges.

Entre mythe ancien et figures nouvelles, la littérature contemporaine interroge donc nos héritages : que faire de ce que nous portons en nous depuis des siècles ? Comment dire autrement ce que l'on nous a transmis ? Reprendre les mythes, c'est refuser l'oubli, mais c'est

---

<sup>24</sup> Sous le pont, Op. Cit., p. 72.

aussi affirmer une liberté d'interprétation, un droit à l'écart, à la réinvention. Dans cet espace mouvant, l'écrivain devient à la fois passeur de mémoire et créateur de futurs.

En effet, dans *Les Mille et Une Nuits*, Schéhérazade raconte des histoires nuit après nuit pour retarder sa mort. Son art du récit devient ainsi une stratégie de survie : elle transforme la parole en arme pacifique, capable de suspendre la violence. Face à un roi meurtri et vengeur, elle oppose l'intelligence narrative et la force de l'imaginaire. Le récit, chez Schéhérazade, n'est pas un simple divertissement ; il est une nécessité vitale, un acte de résistance face à l'anéantissement.

Dans notre corpus, stratégie est presque la même. Il ne s'agit pas d'une peur de la mort, mais les personnages racontent leurs « vies » pour oublier leurs souffrances. Dans notre corpus, la parole devient un acte de survie. Le roman se construit comme un chœur de voix blessées, dispersées, mais qui cherchent à se dire, à se reconstruire, à témoigner. Chaque personnage rencontré sous le pont porte en lui un passé douloureux, un exil, une rupture. Ce sont ces récits individuels, mis bout à bout, qui tissent l'ossature du roman et révèlent sa dimension profondément polyphonique.

À travers l'alternance des voix, des accents, des mémoires, l'auteur compose une fresque humaine plurielle. Le pont, espace liminal, devient lieu d'écoute, de partage, mais aussi de confrontation des vécus. On y croise des hommes et des femmes arrachés à leur terre, en quête d'un ailleurs, chacun avec son histoire, ses raisons, ses blessures. Il n'y a pas une voix qui domine, mais une pluralité de récits (plus d'une dizaine de récits) qui coexistent et dialoguent, parfois dans la douleur, parfois dans la solidarité.

Ce dispositif narratif fait du roman un texte dialogal, au sens où Mikhaïl Bakhtine<sup>25</sup> entendait le dialogisme : un lieu où les voix ne se fondent pas dans un discours unique, mais gardent leur autonomie, leur singularité. Ce n'est pas un narrateur omniscient qui dicte le sens, mais chaque personnage qui construit, à travers sa parole, un morceau de vérité. Le récit devient ainsi un moyen de résister à l'effacement, de lutter contre l'oubli, de se réapproprier son humanité.

Nous pouvons dire enfin que dans *Sous le pont*, raconter, c'est survivre. Prendre la parole, c'est exister aux yeux des autres, mais surtout à ses propres yeux. La polyphonie n'est pas seulement une esthétique du roman, elle est aussi une poétique de la résilience, une manière pour ces êtres précaires et déracinés de tenir bon face à l'hostilité du monde.

---

<sup>25</sup>Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, trad. du russe par G. Philippenko et M. Canto-Sperber, Paris, Seuil, 1981.

## Conclusion

En guise de conclusion à ce premier chapitre, nous pouvons dire que le mythe de Schéhérazade, ancré dans la tradition orale et narrative des *Mille et une nuits*, dépasse largement son contexte d'origine pour s'inscrire dans une dynamique de réinvention constante. À travers le personnage de la conteuse, symbole de résistance, de ruse et de pouvoir par la parole, se dessinent des enjeux toujours actuels : ceux de la survie par le récit, de la médiation entre la mémoire et l'histoire, de la capacité du langage à retarder la violence et à subvertir l'autorité.

En confrontant cette figure mythique à un univers contemporain comme celui de *Sous le pont*, on assiste à une relecture significative du mythe, où la parole féminine, encore une fois, devient un espace de reconstruction identitaire et de résilience face à la marginalisation. Ainsi, la continuité entre les deux œuvres ne repose pas sur la reproduction fidèle du mythe, mais sur sa capacité à se réactualiser, à dialoguer avec de nouveaux contextes sociopolitiques, et à incarner de nouvelles formes de subjectivation.

Le passage de la tradition à la réécriture contemporaine fait émerger une Schéhérazade plurielle, fragmentée, parfois silencieuse, mais toujours habitée par la nécessité de dire — non plus pour simplement survivre, mais pour (se) reconstruire. Cette tension entre fidélité au mythe et liberté de sa réinvention ouvre la voie à une réflexion plus large sur les fonctions du récit, que nous explorerons dans le chapitre suivant.

**Deuxième chapitre : Réécrire Schéhérazade : Voix,  
marginalité et pouvoir du récit dans *Sous le pont***

## Introduction

Depuis les rives légendaires des *Mille et Une Nuits*, la figure de Schéhérazade s'impose comme une allégorie de la parole salvatrice, capable de suspendre la mort et de réinventer la vie à travers le récit. Héritière d'une tradition orale où la voix est à la fois résistance et ruse, Schéhérazade incarne une subjectivité féminine qui déjoue le silence imposé en racontant. Dans le roman *Sous le pont*, cette figure archétypale est convoquée, déplacée et réécrite dans un contexte contemporain, où les narrateurs ne sont plus des princesses orientales, mais des êtres précaires, marginalisés par la société et réduits à l'invisibilité.

À travers la parole partagée sous un pont parisien, le texte donne à entendre des récits de vie que l'histoire officielle tait. Le pouvoir du récit devient ici un acte de reconquête symbolique : prendre la parole, c'est refuser l'effacement, faire exister l'expérience de l'exil, de l'errance et de l'exclusion. Ces voix dissonantes, brisées ou fragmentées, réactivent le geste de Schéhérazade en déplaçant sa fonction : il ne s'agit plus de retarder une mort individuelle, mais de conjurer une mort sociale.

Ce chapitre propose d'examiner comment le roman *Sous le pont* rejoue le mythe de Schéhérazade à travers une poétique de la voix plurielle, de la marginalité et de la résistance narrative. Nous verrons comment la parole devient un espace de subjectivation, comment la réécriture du mythe permet de déplacer les centres du pouvoir, et comment le récit, dans sa forme même, devient un lieu d'hospitalité pour les invisibles.

### 1. Le pont comme métaphore du récit et de l'entre-deux

Dans le roman, le pont ne se limite pas à sa simple fonction d'élément du décor. Il devient un véritable motif symbolique, une métaphore centrale qui structure le récit et condense ses enjeux esthétiques et existentiels. À la croisée des chemins, entre mémoire et oubli, entre rêve et réalité, le pont incarne l'espace de l'entre-deux par excellence, celui où se joue la quête de sens, d'identité et de réconciliation.

Lieu de passage et de fracture, le pont figure d'abord une frontière instable. Il relie deux rives, deux temporalités, deux mondes, mais il est aussi marqué par la rupture, les fissures, les déchirures. Loin d'un symbole harmonieux, il devient dans le roman l'image d'une société fragmentée, d'une histoire morcelée, d'un être en exil de lui-même. « Là où il y

*a des ponts, il y a toujours des déchirures* », confie le narrateur – une phrase qui résume à elle seule la tension permanente entre lien et perte, entre communication et silence.

Mais le pont est aussi, chez Boukeffa, métaphore du récit lui-même. Il relie des fragments, des voix, des souvenirs épars. Le texte avance à l'image d'une traversée fragile : le narrateur, tel un funambule, tente de recomposer son passé, de donner forme à une histoire disloquée. Le pont devient ici une architecture narrative : il soutient le fil du récit, tout en révélant ses failles, ses hésitations, ses zones d'ombre. À chaque pas, le narrateur risque la chute, l'oubli, la fragmentation.

Enfin, Sous le pont fait du pont un espace liminal où se noue une réflexion profonde sur l'identité. Être « sous le pont », c'est être en marge, dans l'ombre des récits dominants, au seuil de soi et du monde. C'est dans cet entre-deux que se fabrique une parole nouvelle, une mémoire subjective, une résistance à l'effacement. Boukeffa fait de cet espace un lieu poétique où l'on peut encore croire à la possibilité de raconter, de relier, de vivre malgré les ruptures.

Ainsi, le pont dans le roman n'est ni simple décor, ni simple métaphore : il est une structure intime du récit, un miroir du personnage et une figure du passage intérieur. Entre ancrage et flottement, il incarne à la fois la fragilité du lien et l'espoir d'une réconciliation – avec le passé, avec les autres, avec soi.

### **1.1. Espace liminal : le pont comme seuil, suspension, passage**

Le pont, dans l'imaginaire littéraire et symbolique, est bien plus qu'une simple structure architecturale reliant deux rives. Il constitue un espace liminal par excellence, une zone de transition où se brouillent les repères habituels du temps, de l'espace et de l'identité. Ni ici, ni tout à fait là-bas, le pont incarne le seuil, la suspension, le passage – autant de notions qui en font un lieu de métamorphose, de questionnement et parfois d'errance.

En tant que seuil, le pont marque le moment de la décision, de la bifurcation. Il est souvent situé entre deux mondes : entre le connu et l'inconnu, le passé et le futur, l'enfance et l'âge adulte, la vie et la mort. Ce caractère frontière en fait un lieu d'épreuve, un passage obligé pour franchir une étape, un obstacle, une crise. Le pont oblige le personnage, ou le lecteur, à affronter l'altérité, à se décentrer, à basculer d'un état à un autre.

Mais le pont est aussi un lieu de suspension, au sens spatial comme existentiel. Suspendu au-dessus du vide, entre deux certitudes, il crée une forme d'instabilité féconde. C'est le lieu où le temps s'arrête, où la narration se fige ou se déploie dans une attente fébrile.

Le personnage qui s'y tient est souvent en suspens lui-même : en quête, en fuite, en doute. Le pont devient alors l'image de l'entre-deux, de ce moment fragile où tout peut encore basculer.

Enfin, le pont est un espace de passage, de circulation, de lien. Il relie non seulement des lieux, mais aussi des êtres, des cultures, des mémoires. Il symbolise la possibilité d'un dialogue, d'un rapprochement, d'une réconciliation. Par sa nature ambivalente – à la fois solide et aérienne, stable et mouvante – il incarne l'espoir d'un franchissement, d'un avenir possible au-delà de la séparation.

Ainsi, envisagé comme espace liminal, le pont devient une figure poétique et philosophique majeure. Il questionne l'identité, interroge le mouvement, et incarne l'essence même du passage – ce moment fragile où se noue le devenir. Dans la littérature comme dans la vie, traverser un pont, c'est toujours se confronter à soi, à l'autre, à l'inconnu.

## **1.2. Lieux et non-lieux : exil, déplacement et errance**

Dans la littérature contemporaine, particulièrement dans les récits marqués par la fracture historique, le déracinement ou la mémoire migrante, les espaces occupent une fonction essentielle. Ils ne sont pas de simples décors : ils deviennent des témoins du trouble identitaire, des porteurs de mémoire, ou, au contraire, des signes de l'effacement. Entre lieux et non-lieux, entre enracinement et déracinement, se joue le drame de l'exil, du déplacement et de l'errance.

Le lieu, au sens anthropologique, est chargé d'histoire, de symboles, d'appartenances. Il est souvent lié à l'enfance, à la terre natale, à l'origine. Dans l'écriture de l'exil, il devient un lieu perdu ou fantasmé, objet de nostalgie ou de mémoire blessée. Lieu habité dans le souvenir, il constitue un ancrage imaginaire pour le sujet déplacé. Ce lieu, même absent, continue de vivre dans la langue, dans les images mentales, dans les rites intimes du récit.

À l'inverse, les non-lieux, selon la définition de Marc Augé, désignent des espaces anonymes, sans identité ni histoire, que traversent les corps sans y laisser de trace : aéroports, centres d'accueil, hôtels, camps, routes. Ce sont les espaces de l'entre-deux, du transit, de la suspension. Pour les personnages en exil ou en fuite, ces non-lieux incarnent souvent l'effacement, la perte de repères, l'impossibilité de se projeter. Ils traduisent l'instabilité, la précarité, l'errance permanente.

L'errance, justement, est une posture spatiale et existentielle. Elle désigne ce mouvement sans destination fixe, ce cheminement sans lieu d'arrivée. Dans les récits de déplacement, elle devient métaphore de la quête de soi, du flottement identitaire, du refus ou de l'impossibilité de s'ancrer. L'errant n'appartient plus tout à fait à aucun territoire : il habite



les marges, les interstices, les frontières. Mais cette errance peut aussi ouvrir un espace d'invention, une liberté fragile d'être au monde autrement.

Entre lieux pleins de mémoire et non-lieux vidés de sens, l'écriture cartographie une géographie intérieure. Elle transforme l'espace en langage, en ressenti, en questionnement. Le lieu devient alors archive vivante ; le non-lieu, miroir du désarroi ; l'errance, forme poétique de résistance. Ce faisant, la littérature dit l'expérience humaine de la perte, mais aussi la capacité de l'imaginaire à réinvestir l'espace, à redonner un sens à l'insaisissable.

### **1.3. Récit en archipel : éclatement formel et voix multiples**

À l'heure où le récit classique peine à contenir les fractures du monde contemporain, une nouvelle configuration narrative émerge, fragmentaire, polyphonique, éclatée : le récit en archipel. Cette forme ne se pense pas comme un tout homogène, mais comme une constellation de fragments — des îlots de récits, d'expériences, de voix — qui coexistent sans nécessairement chercher à s'unifier. Elle reflète un imaginaire du discontinu, une esthétique de la dislocation et de la pluralité, à l'image des sociétés fragmentées, des identités mouvantes et des mémoires éclatées.

Loin de la linéarité du roman traditionnel, le récit en archipel épouse la discontinuité du vécu : chaque fragment est porteur d'un monde, d'un point de vue, d'une temporalité propre. Le lecteur navigue ainsi d'un îlot narratif à l'autre, entre des voix qui s'entrecroisent, se contredisent ou s'ignorent, dans une architecture formelle qui épouse la brisure. Ce morcellement ne relève pas d'un simple artifice formel ; il traduit une volonté de faire entendre les silences, les absences, les marges. Le récit devient alors polyphonique, éclaté, habité par des subjectivités plurielles, souvent dissonantes.

Dans cette dynamique, l'auteur cède la place à une pluralité de narrateurs, de points de vue, de registres, souvent entrelacés, parfois juxtaposés, qui participent à une déhiérarchisation du discours et à une ouverture vers une narration démocratique. Chaque voix est un éclat de vérité, un fragment d'histoire, une tentative de dire ce qui échappe à la totalité.

Ainsi, le récit en archipel apparaît comme une réponse formelle et éthique à la complexité du réel : il invite à penser la narration non plus comme une ligne continue, mais comme une cartographie instable d'îles et de silences, où la parole circule, se diffracte et se réinvente.

Le roman *Sous le pont* se distingue par une architecture narrative fragmentée et une orchestration polyphonique qui rompent délibérément avec les conventions du récit linéaire.

Loin d'une narration continue et homogène, le texte s'organise selon une logique d'éclatement formel qui reflète non seulement la dispersion des temporalités, mais aussi la pluralité des expériences et des regards. Cette discontinuité structurelle est le miroir d'un monde fissuré, marqué par l'exil, la mémoire traumatique, et les identités fragmentées.

L'écriture de Boukeffa épouse la forme du récit en archipel : chaque fragment, chaque voix qui s'élève dans le roman fonctionne comme une île autonome, avec sa propre tonalité, sa propre mémoire, son propre silence parfois. Cette éclatement du récit n'est pas seulement esthétique : il traduit une vision du monde où l'unité est devenue impossible, voire illusoire. La guerre, la perte, l'errance, l'arrachement — autant de motifs qui trouvent une expression littéraire dans la discontinuité narrative.

À travers une pluralité de narrateurs et de focalisations, l'auteur fait entendre des voix multiples : celles des vivants et des morts, des oubliés et des résistants, des exilés et des revenants. La narration ne se fixe jamais durablement ; elle circule, se déplace, bifurque. Le pont, motif central du roman, devient à la fois lieu de passage, de suspension et de croisement des voix. Il ne relie pas seulement deux rives géographiques, mais des temporalités éclatées et des mémoires plurielles.

Ce recours à la polyphonie inscrit *Sous le pont* dans une esthétique de la complexité, où chaque voix constitue un fragment de vérité, une parcelle de sens dans un monde en ruines. En refusant le récit totalisant, Boukeffa propose une forme ouverte, sensible à la dissonance, à l'inachèvement, au tremblement des êtres. Il donne ainsi à lire un roman qui n'avance pas en ligne droite, mais suit les méandres d'une mémoire éclatée, les fragments d'un passé qui résiste à toute reconstitution univoque.

L'éclatement formel, loin d'être un simple choix stylistique, est ici la condition même d'une écriture de la mémoire blessée, de l'errance intérieure et de la multiplicité des vécus. Dans *Sous le pont*, la forme et le fond se répondent dans une tension féconde : à une société brisée correspond une narration fragmentaire, polyphonique, mouvante — une écriture qui fait du pont non seulement un lieu de passage, mais aussi une métaphore du récit lui-même, suspendu entre voix, entre temps, entre mondes.

## **2. Mythe et marginalité : vers une poétique de la résistance**

Le mythe, en tant que récit fondateur et porteur de représentations collectives, n'a cessé d'être convoqué par la littérature pour interroger, déjouer ou réécrire les récits dominants. Lorsqu'il croise la parole des marginalisés — les sans-voix, les oubliés de l'Histoire, les figures de l'exil ou du silence — il devient un puissant levier de subversion et

de résistance. C'est dans cet entrelacement entre mythe et marginalité que s'élabore une poétique de la résistance, où l'écriture devient lieu de réappropriation du sens, de détournement des archétypes et d'émergence de voix nouvelles.

Dans les littératures contemporaines, notamment postcoloniales et diasporiques, le mythe n'est plus abordé comme un récit figé dans la tradition. Il est réinterprété, fragmenté, parfois renversé, pour mieux dire l'expérience des exclus et ouvrir un espace de contestation symbolique. Schéhérazade, Médée, Antigone, ou encore des figures issues des traditions orales africaines ou amazighes, sont autant de mythes repris et réinvestis depuis les marges, afin de mettre en lumière d'autres vérités, d'autres mémoires, d'autres formes de savoirs.

La marginalité, qu'elle soit sociale, géographique, culturelle ou linguistique, confère à ces réécritures une charge politique. Par l'écriture, les figures mythiques deviennent les porte-parole d'une altérité niée ou marginalisée. Elles permettent de déconstruire les hiérarchies du centre et de la périphérie, de l'homme et de la femme, du dominant et du dominé. En cela, le recours au mythe dans ces contextes ne relève pas d'un simple ornement poétique, mais d'un acte de résistance qui consiste à reconfigurer l'imaginaire collectif.

Cette poétique de la résistance ne se contente pas de dire la marge : elle invente de nouvelles formes, de nouveaux rythmes, souvent hybrides, fragmentés ou éclatés, en rupture avec les modèles dominants. Elle s'érige contre l'amnésie, le silence imposé, l'uniformisation. Elle fait entendre les dissonances et rend visibles les lignes de faille. En cela, elle engage le mythe dans un processus de désacralisation, de réinvention et de mise en mouvement, au service d'une parole qui cherche à exister autrement, hors des normes imposées.

Ainsi, entre subversion du mythe et affirmation de la marge, s'élabore une esthétique de la résistance, où écrire devient un acte politique, une manière de reprendre possession de son histoire et de sa parole. C'est dans ce va-et-vient entre l'ancien et le contemporain, entre le légendaire et l'intime, que s'invente une littérature des seuils, des ruptures, des reconquêtes.

## **2.1. Détournement et actualisation du mythe**

Le mythe, en tant que récit originel porteur de valeurs, de croyances et de structures symboliques, a longtemps été considéré comme un fondement stable des imaginaires collectifs. Pourtant, loin d'être figé dans une tradition intouchable, le mythe est une matière vive que la littérature n'a cessé de détourner, de réécrire et d'actualiser. Ce processus de réinvention — parfois subversif, parfois poétique — témoigne de la capacité du mythe à traverser les époques tout en s'adaptant aux tensions du présent.

Dans la littérature moderne et contemporaine, le détournement du mythe devient un geste critique. En modifiant les contours d'un récit fondateur, en donnant la parole aux personnages secondaires ou oubliés, ou encore en transposant le mythe dans un contexte historique, social ou politique nouveau, les écrivains déjouent les schémas de domination et interrogent les normes établies. Ce travail de réécriture permet ainsi de mettre en lumière les silences du récit originel, d'en révéler les angles morts et de proposer de nouvelles grilles de lecture.

L'actualisation du mythe est également un moyen d'ancrer l'universel dans le particulier : elle permet aux auteurs d'éclairer les enjeux contemporains à travers une forme familière, en investissant les mythes de préoccupations actuelles — féminisme, écologie, migration, mémoire postcoloniale, identité. La figure de Médée, par exemple, devient sous la plume de nombreuses autrices une image de la femme révoltée, victime des trahisons patriarcales. Schéhérazade, quant à elle, sort de son rôle d'épouse stratège pour incarner la puissance narrative d'une parole féminine face à la violence du pouvoir.

Ce double mouvement — critique et créatif — fait du mythe un espace de liberté esthétique. En le détournant, les écrivains ne le détruisent pas, mais le ressourcent, le complexifient, lui rendent sa puissance de métamorphose. Car si le mythe appartient à la mémoire collective, il devient, par la littérature, un outil d'interrogation du présent et une scène d'invention du sens. Il n'est plus simplement raconté : il est rejoué, réincarné, rechargé de nouveaux possibles.

Ainsi, la littérature, en détournant et en actualisant les mythes, inscrit son geste dans une tradition dynamique, où l'ancien dialogue avec le contemporain, où le sacré se laisse traverser par l'intime, et où l'imaginaire devient un champ de lutte autant qu'un lieu de création.

## **2.2. Narration collective contre l'effacement**

Face aux silences imposés par l'histoire officielle, aux blessures invisibles de la mémoire et aux tentatives de marginalisation des voix subalternes, la narration collective émerge comme un acte de résistance, un geste de survie contre l'effacement. Loin de se limiter à une parole unique ou héroïsée, elle puise sa force dans la pluralité des voix, la diversité des récits et la mise en commun d'expériences fragmentaires, souvent tenues en marge des grands récits nationaux ou historiques.

La narration collective s'érige ainsi contre l'oubli. Elle restitue aux individus et aux communautés leurs vécus, leurs langues, leurs douleurs et leurs espérances. Elle devient

espace de réappropriation, là où la mémoire tente de suturer les trous de l'histoire. Dans ce processus, chaque récit individuel, chaque fragment biographique, chaque trace devient archive vivante : une pierre ajoutée à l'édifice d'une mémoire collective en perpétuelle construction.

Ce refus de l'effacement prend souvent la forme de récits polyphoniques, de témoignages croisés, de littérature orale, ou encore d'écritures collaboratives qui déconstruisent l'idée d'un auteur tout-puissant au profit d'une communauté narratrice. Il ne s'agit plus seulement de raconter, mais de faire récit ensemble, dans une démarche éthique et politique. Car écrire à plusieurs voix, c'est résister à l'uniformisation des discours, c'est inscrire la multiplicité dans le tissu du monde, c'est revendiquer le droit d'exister autrement. L'un des personnages déclare : « *Grâce à Rousseau, on peut, nous, les pauvres, descendants du singe, croire un peu en quelque chose de bon et juste dans ce monde de fous et d'incurables cons* »<sup>26</sup>

Cette phrase recourt à une voix collective qui s'exprime à travers l'usage du pronom « nous ». Il ne s'agit pas ici d'un « nous » royal ni d'un « nous » de modestie, mais bien d'un « nous » d'inclusion, qui regroupe une communauté marginalisée, désignée comme « *les pauvres, descendants du singe* ». Le locuteur ne parle donc pas en son nom propre, mais au nom d'un groupe social auquel il s'identifie et auquel il donne la parole.

Ce type de narration instaure une dimension collective de l'expérience et de la pensée. En se désignant comme « nous », le narrateur renforce la solidarité face à un monde perçu comme absurde, injuste et dominé par la bêtise « *ce monde de fous et d'incurables cons* ». Ce collectif exclu cherche un repère idéologique ou moral, qu'il trouve paradoxalement chez Rousseau, philosophe des Lumières, souvent vu comme un penseur de l'égalité naturelle et de la bonté humaine.

Le ton est sarcastique, mordant, et provocateur, ce qui traduit une forme de révolte partagée. L'ironie réside dans le contraste entre l'origine supposément « animale » des pauvres « *descendants du singe* » et leur capacité à croire en quelque chose de « bon et juste ». Cela suggère un renversement critique des hiérarchies de valeur : ceux que la société considère comme inférieurs possèdent une forme de lucidité ou d'espérance que le reste du monde semble avoir perdue.

Dans les sociétés marquées par la colonisation, la guerre, l'exil ou la censure, la narration collective est souvent le dernier rempart contre l'effacement des identités et des

---

<sup>26</sup>*Sous le pont*, Op. Cit., p. 49.

mémoires. Elle libère des silences imposés, redonne la parole à ceux et celles que l'histoire a tenté de faire taire. En cela, elle n'est pas simplement un outil littéraire : elle est acte de mémoire, acte de justice, acte de présence.

### **2.3. Boukeffa et l'art de dire l'invisible**

Dans l'univers romanesque de ZeriabBoukeffa, les mots ne se contentent pas de nommer le réel ; ils le fissurent, le creusent, pour en faire émerger ce qui se dérobe au regard : les non-dits, les blessures tues, les mémoires enfouies. Loin d'un réalisme descriptif, son écriture s'attache à l'invisible — non pas ce qui est absent, mais ce qui persiste en marge, ce qui résiste à l'évidence, ce qui hante les interstices du visible.

Dire l'invisible chez Boukeffa, c'est d'abord prêter voix à ceux qu'on n'entend pas : les oubliés de l'histoire, les errants du quotidien, les fragments d'une humanité éparpillée par l'exil, la guerre ou la solitude. Son roman *Sous le pont*, en particulier, déploie une poétique de l'ombre, où chaque personnage devient le réceptacle d'une mémoire morcelée, d'un passé indicible, d'un espoir sans langage. Le pont y figure comme lieu de passage mais aussi de suspension, d'entre-deux, où se croisent des voix égarées, des présences fragiles, des récits en lambeaux.

L'art de Boukeffa consiste à faire entendre ces silences. À travers une écriture fragmentée, souvent poétique, il met en scène une parole qui trébuche, hésite, se reprend — non par faiblesse, mais parce qu'elle tente d'approcher l'inexprimable. Les souvenirs y sont flous, les corps discrets, les gestes modestes ; et pourtant, tout y est chargé d'une intensité sourde, comme si chaque mot contenait une part d'ombre et de lumière.

L'invisible, chez lui, est aussi ce qui relève du sensible : les sensations fugitives, les réminiscences intimes, les détails infimes qui disent plus que de grands discours. La matière du monde est travaillée dans ses failles : une lumière qui vacille, une voix qui s'éteint, une image qui surgit sans prévenir. Dans cet univers feutré, c'est l'émotion qui guide le lecteur, invité à lire entre les lignes, à reconstruire les silences, à écouter l'écho des absents.

ZeriabBoukeffa ne cherche pas à rendre visible l'invisible comme on révélerait une vérité cachée. Il en explore plutôt la texture, la résonance, les formes mouvantes. Son œuvre se tient à la lisière, dans cet espace où la fiction devient l'ultime refuge de ce qui n'a pas pu être dit autrement. En cela, il fait de la littérature un lieu de veille, une mémoire des ombres, un art de l'infime.

### 3. *Mille et une nuits/ Sous le pont : une intertextualité formelle ?*

Le roman *Sous le pont* de ZeriabBoukeffa, paru récemment, s'inscrit dans une tradition narrative où l'écriture devient un acte de survie, une traversée des blessures et des silences. À cet égard, l'œuvre convoque en filigrane une intertextualité profonde avec *Mille*

et une nuits, non pas dans un jeu explicite de réécriture mythique, mais à travers une proximité formelle, structurelle et poétique. Plus qu'un simple clin d'œil au patrimoine narratif oriental, Boukeffa semble faire dialoguer son texte avec l'architecture narrative labyrinthique et salvatrice que Schéhérazade a léguée à l'histoire littéraire.

Dans *les Mille et une nuits*, le récit s'enchâsse, se prolonge, se déploie dans la fragmentation, l'inachèvement, la reprise. Ce tissage infini des histoires répond à une nécessité vitale : différer la mort, en récitant chaque nuit un fragment d'un monde toujours en train de se reconstruire par la parole. De même, *Sous le pont* adopte une structure éclatée, multipliant les voix, les fragments, les temporalités. Le pont, métaphore centrale, devient un seuil entre mémoire et oubli, exil et appartenance, récit et silence — à l'image des nuits de Schéhérazade qui suspendent le temps dans l'espoir de la rémission.

L'intertextualité formelle entre les deux œuvres se manifeste aussi dans le recours à une narration polyphonique, où la voix du narrateur n'est jamais tout à fait unique. Comme chez Schéhérazade, les personnages prennent le relais du récit, le prolongent, le transforment, l'incarnent. Ce morcellement volontaire du point de vue contribue à créer un espace narratif ouvert, instable, où le lecteur, pris dans le flot des histoires, devient à son tour acteur du sens.

Par ailleurs, l'esthétique du fragment et de la discontinuité, omniprésente dans *Sous le pont*, rejoint l'esprit des *Mille et une nuits* où le récit s'interrompt pour mieux renaître. Le texte de Boukeffa ne cherche pas la linéarité ; il épouse au contraire une logique du détour, de la reprise, du ressassement, comme si la parole ne pouvait atteindre la vérité qu'en la contournant sans cesse. Ce procédé esthétiquement fécond permet à la douleur de se dire sans pathos, et à l'Histoire d'apparaître dans ses zones d'ombre, ses absences, ses silences.

Ainsi, l'intertextualité entre *Mille*

et une nuit et *Sous le pont* ne repose pas uniquement sur des références thématiques ou mythiques. Elle se joue surtout sur le plan de la forme : narration en archipel, pouvoir régénérateur du récit, voix multiples, temporalité suspendue. Boukeffa ne réécrit pas Schéhérazade ; il en prolonge le geste fondateur : celui de croire que raconter, encore et toujours, est une manière de ne pas disparaître.

### 3.1. Dispositif narratif : enchâssement vs fragmentation

Le roman moderne, en tant que laboratoire d'expérimentation formelle, explore diverses stratégies narratives pour dire le monde, construire les personnages et tisser le sens. Parmi ces stratégies, deux procédés — l'enchâssement et la fragmentation — se révèlent particulièrement significatifs. Tous deux structurent le récit de manière spécifique, mais renvoient à des logiques poétiques et esthétiques parfois opposées : l'un vise l'emboîtement, l'intégration, l'unité feuilletée ; l'autre assume l'éclatement, la discontinuité, la pluralité des voix et des temporalités.

L'enchâssement, hérité des récits antiques et médiévaux (notamment *Les Mille et Une Nuits*), repose sur une architecture en poupées russes : un récit-cadre contient un ou plusieurs récits secondaires, eux-mêmes parfois porteurs d'autres histoires. Ce dispositif met en scène une narration au second degré, où chaque histoire racontée devient à son tour génératrice de nouvelles strates narratives. Il permet de créer une illusion d'unité dans la diversité, tout en instaurant une distance réflexive entre les différents niveaux d'énonciation. L'enchâssement valorise la voix du narrateur, souvent conscient de son rôle, et pose implicitement la question du pouvoir du récit : celui qui raconte maîtrise, retarde ou oriente le dénouement.

À l'inverse, la fragmentation s'inscrit dans une esthétique de la discontinuité. Elle se manifeste par une rupture de la linéarité, l'éclatement du point de vue, la dislocation du temps, la juxtaposition de blocs narratifs hétérogènes ou encore l'usage de supports variés (lettres, journaux, dialogues, discours intérieurs, etc.). Elle traduit souvent une crise de la représentation, un monde éclaté, instable, où le sujet lui-même est fragmenté, dispersé dans une polyphonie de voix. Dans ce cadre, le lecteur est souvent sollicité pour reconstruire le sens, combler les blancs, relier ce qui ne l'est pas explicitement.

Notre corpus se caractérise par l'insertion de textes poétiques ainsi que des dialogues dans le récit. Cette caractéristique formelle confère à l'œuvre une richesse expressive singulière. L'insertion des poèmes introduit une dimension lyrique et introspective, permettant d'exprimer l'indicible, de traduire les émotions profondes des personnages ou encore de suspendre le fil narratif au profit d'un instant de contemplation ou de révolte. Le poème, par sa forme condensée et souvent métaphorique, agit comme un miroir de l'âme, un révélateur de tensions intérieures ou collectives. Il vient densifier le récit, lui offrir des respirations esthétiques et des ouvertures vers le symbolique ou le sacré.

...Je vous jure mes amis,



*Je me suis évanouie, dans ses bras.  
Je me suis évanouie, quand il m'a embrassée,  
Je me suis évanouie,  
Il m'a violée,  
Son amour m'a violée  
Et c'était tellement beau !<sup>27</sup>*

Ce poème exprime une expérience troublante où l'amour et la violence se confondent. L'anaphore « Je me suis évanouie » rythme le poème et traduit un bouleversement intense, à la fois physique et psychique. Ce motif de l'évanouissement évoque une perte de contrôle, un abandon total de soi, d'abord dans les bras de l'autre, puis dans le baiser, jusqu'à l'effacement complet de la conscience.

La soudaineté du vers « *Il m'a violée* » introduit une rupture dramatique. Le poème bascule de l'extase amoureuse vers une réalité brutale, dérangeante, où l'expérience est décrite comme une violence subie. Mais cette violence est immédiatement nuancée, presque inversée, dans les deux vers suivants : « *Son amour m'a violée / Et c'était tellement beau* ». Ici, le mot « *violée* » semble s'éloigner de sa définition criminelle pour devenir une métaphore d'une passion si intense qu'elle en devient dévastatrice, troublante, mais paradoxalement belle.

Ce poème joue ainsi sur l'ambiguïté du langage amoureux et de l'expérience intime : entre soumission volontaire, perte de soi et emprise, il interroge les frontières fragiles entre désir, consentement, et violence symbolique. Le paradoxe final – « *c'était tellement beau* » – révèle une complexité émotionnelle où la narratrice semble prisonnière d'un amour destructeur mais exaltant.

*D'autres extraits sont insérés :  
Ceci est un trou de mémoire  
D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent  
Enfin seul !  
Désolé pour ma poussière  
Seul repose en paix celui qui meurent oublié.<sup>28</sup>*

Parallèlement, les dialogues insérés dans le tissu narratif jouent un rôle tout aussi essentiel. Ils dynamisent le récit, brisent la linéarité et favorisent l'émergence de la polyphonie. Grâce à eux, la parole circule entre les personnages, révélant leur subjectivité, leurs conflits, leurs résistances ou leurs espoirs. Ces échanges verbaux donnent chair au réel, instaurent une proximité avec le lecteur et renforcent la vraisemblance de la fiction. Le

---

<sup>27</sup> *Sous le pont*, Op. Cit., p. 14.

<sup>28</sup> *Sous le pont*, Op. Cit., p. 19.

dialogue devient ainsi un espace d'expression plurielle où les voix se confrontent, se croisent et parfois se complètent.

Les dialogues entre les différents personnages apparaissent dès les premières pages du récit :

- Passe-moi la bouteille.
- Elle est vide.
- (...)
- Il n'y a pas plus triste qu'une bouteille vide.
- (...)
- C'est le dernier ?
- Il en reste deux ;
- La nuit sera longue.
- Comme toujours.<sup>29</sup>

En conjuguant poèmes et dialogues, le récit dépasse sa fonction purement narrative pour devenir un lieu de parole, de mémoire et de sens. Il se fait alors polyphonique et poétique, à la croisée du chant, de l'oralité et de l'écriture.

Le choix entre enchâssement et fragmentation n'est jamais neutre : il engage une vision du monde, un rapport au langage et une poétique du récit. Certains romans contemporains jouent d'ailleurs de la coexistence de ces deux logiques, mêlant la structure enchâssée d'un récit dans le récit à une écriture fragmentaire qui en brouille les contours. Cette hybridation reflète une réalité où l'unité du récit ne peut plus être donnée d'avance, mais seulement construite dans la tension entre le tout et les éclats, entre la voix unique et la pluralité dissonante.

Ainsi, analyser le dispositif narratif d'une œuvre, c'est interroger la manière dont elle construit (ou déconstruit) son propre tissu narratif, entre la promesse d'une cohérence enchâssée et la tentation d'un éclatement fragmentaire. C'est aussi penser le rapport entre forme et sens, entre l'agencement du récit et les enjeux profonds qu'il met en jeu : mémoire, subjectivité, altérité, chaos ou résistance.

### **3.2. Polyphonie et pluralité des voix**

Le récit romanesque contemporain s'éloigne de plus en plus d'une narration monologique, linéaire et homogène. À l'inverse, il tend à refléter la complexité du monde et de l'expérience humaine en multipliant les points de vue, les instances narratives, les registres de langue et les perspectives idéologiques. C'est dans cette dynamique que s'inscrivent les

---

<sup>29</sup>*Sous le pont*, Op. Cit., p. 14.

notions de polyphonie et de pluralité des voix, concepts fondamentaux pour saisir les mutations de la narration moderne et postmoderne.

La notion de polyphonie, théorisée par Mikhaïl Bakhtine<sup>30</sup> à propos du roman de Dostoïevski, désigne un type d'écriture où plusieurs consciences s'expriment de manière autonome, sans être totalement absorbées ni dominées par la voix de l'auteur. Chaque personnage, chaque narrateur, chaque discours porte ainsi une vision du monde singulière, irréductible à une instance centrale. Le récit polyphonique devient alors un espace dialogique, un lieu de confrontation entre subjectivités, vérités et langages.

Comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, notre corpus se présente comme un texte –dialogue où tout le monde parle :

- Je crois qu'il ne veut plus de ta couverture.
- Ni moi, d'ailleurs.

Il se lève, se dirige vers lui, lui remet la couverture, tape doucement sur son épaule pour le rassurer et s'assurer lui-même qu'il va bien.

- Il pue la mort.
- Il est juste fatigué, comme nous tous.
- Non, il pue la mort. C'est comme s'il n'avait plus froid, ou mal ou peur, comme s'il était déjà ailleurs.
- Je vais le voir
- Je viens avec toi.

Ils s'approchent de lui, tendant l'ouïe et quelques appels hésitants.

- INTA KWAYESS ?
- ELHAMD LI ALLAH<sup>31</sup>

Ce passage dialogué met en scène une pluralité de voix qui donne au texte une forte dimension polyphonique. Plusieurs instances énonciatives s'y croisent, chacune révélant un point de vue, une émotion ou une stratégie face à une situation de détresse. En analysant ce passage, nous pouvons en tirer deux remarques :

La première remarque est que le dialogue met en présence plusieurs personnages qui réagissent différemment à l'état d'un tiers — probablement un homme affaibli, silencieux, et allongé.

- ✓ Le premier personnage observe avec détachement : « *Je crois qu'il ne veut plus de ta couverture.* » Cette remarque factuelle ouvre le dialogue sur une impression de retrait ou d'abandon.
- ✓ La réponse : « *Ni moi, d'ailleurs* », introduit une autre voix, teintée de lassitude, voire de résignation. Elle semble révéler un état partagé de fatigue ou de découragement.

---

<sup>30</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>31</sup> *Sous le pont*, Op. Cit., p. 27

La deuxième remarque est concerne l'insertion du récit « *Il se lève, se dirige vers lui...* » brise la continuité du dialogue tout en la prolongeant dans le geste. Ce glissement du verbal au corporel exprime le besoin de contact et d'assurance. Le geste (taper doucement sur l'épaule) complète la parole et manifeste une tentative de réconfort, mais aussi d'auto-rassurance : les voix dialoguent non seulement entre elles, mais avec leur propre peur.

Contrairement à *Sous le pont*, dans *Les Mille et une nuits*, Schéhérazade, figure majeure de narratrice et de médiatrice. Par sa parole, elle construit, module et agence les récits. Mais sa voix n'est jamais seule. Elle est toujours traversée, relayée ou interrompue par d'autres voix : celles des personnages qu'elle met en scène, celles des narrateurs secondaires et, plus profondément encore, celles de la tradition collective dont elle est la dépositaire. Ce jeu d'échos et de relais fait du texte un véritable « carrefour de voix ».

Le dispositif du récit-cadre permet une multiplication des niveaux narratifs : Schéhérazade raconte des histoires dans lesquelles d'autres personnages racontent à leur tour. Chaque récit contient un autre récit, chaque voix en appelle une autre, créant un effet de mise en abyme qui brouille les frontières entre narrateur et personnage, conteur et témoin. Cette stratification narrative invite le lecteur à circuler entre des univers divers, à entendre des tonalités multiples – épiques, comiques, tragiques, philosophiques.

A l'image de *Sous le pont*, la pluralité des voix dans *Les Mille et une nuit* est aussi une pluralité des regards sur le monde : les récits donnent à entendre des figures masculines et féminines, des puissants et des marginaux, des sages et des fous. Ces voix expriment une variété d'expériences humaines, de cultures, de croyances, formant un kaléidoscope de la condition humaine. Chaque histoire devient ainsi un espace d'expression d'une voix singulière, mais toujours prise dans le tissu collectif de la narration.

Ainsi, la pluralité des voix, qui prolonge cette idée, renvoie à la diversité formelle et thématique des discours intégrés dans le récit. Elle se manifeste par l'alternance de narrateurs, la variation des focalisations, l'insertion de lettres, de journaux intimes, de dialogues intérieurs, de fragments poétiques ou de documents. Cette hétérogénéité narrative et discursive reflète souvent un désir de représenter la complexité du réel, d'embrasser sa diversité sociale, culturelle, mémorielle. Elle permet aussi de faire entendre les voix minorées, marginalisées ou effacées dans les récits traditionnels.

Dans de nombreuses œuvres, la polyphonie n'est pas seulement un procédé formel, mais une position éthique et politique : celle d'un auteur qui refuse de s'ériger en voix unique, qui interroge les certitudes, les hiérarchies de parole et les exclusions symboliques. Elle ouvre

un espace de résistance narrative, où le lecteur est invité à naviguer entre les contradictions, à composer son propre sens, à écouter ce que l'univocité ne peut dire.

Toutefois, cette pluralité ne va pas sans tensions : elle peut engendrer une impression de désordre, de discontinuité, voire de chaos. Le risque est celui d'une dilution du sens, si les voix ne se répondent pas ou ne s'articulent pas dans un projet narratif cohérent. C'est pourquoi l'analyse de la polyphonie suppose de questionner non seulement la diversité des voix, mais aussi leur articulation, leur relation dialogique ou conflictuelle, leur effet sur la structure et sur la réception du récit. Ainsi, penser la polyphonie dans un récit, c'est interroger l'œuvre comme un espace d'hospitalité narrative, où les voix du monde — parfois discordantes, souvent inachevées — sont accueillies, mises en tension, et offertes à la réflexion du lecteur.

### **3.3. Fonction du récit : survie vs résilience**

Dans *Les Mille et Une Nuits* comme dans *Sous le pont*, le récit s'érige en rempart contre l'anéantissement. Qu'il s'agisse d'échapper à une mort physique, comme dans le cas de Schéhérazade, ou de conjurer une mort symbolique liée à la guerre, à l'exil ou à la mémoire traumatique, la parole narrative devient une stratégie de résistance. Si les deux œuvres mobilisent le récit comme moyen de reconfiguration du réel, elles en activent des fonctions différentes, quoique complémentaires : la survie chez Schéhérazade, la résilience chez Boukeffa.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, la fonction du récit est d'abord vitale. Schéhérazade, femme savante et stratège, raconte pour retarder sa mort, pour gagner du temps, pour maîtriser le désir de mort de Shâryar par le désir de récit. Le conte devient arme et refuge, outil de subversion autant que tactique de survie. À travers l'enchâssement infini des histoires, le récit se prolonge, la mort est différée, et la parole devient espace de négociation entre l'oppression et la vie. La fonction narrative y est donc d'abord défensive, voire urgente : raconter, c'est vivre encore une nuit.

Dans *Sous le pont*, l'acte de narration n'est pas moins essentiel, mais il s'inscrit dans une temporalité autre. Il ne s'agit plus de survivre à l'instant, mais de guérir les plaies du passé, de reconstruire un lien entre soi et le monde à travers la remémoration. Le narrateur et les figures marginales qui peuplent le pont sont hantés par la guerre, la perte, l'errance. Leur parole, souvent fragmentée, tâtonnante, n'a pas pour but immédiat d'échapper à la mort, mais d'apprivoiser le trauma, de réparer le sujet brisé. Le récit y devient processus de résilience, un lent travail de recomposition de soi à travers l'échange, l'écoute, la mémoire partagée.

Là où Schéhérazade mobilise l'imagination comme stratégie de survie, les voix de *Sous le pont* explorent la mémoire comme voie de résilience. La première détourne la réalité en tissant des mondes merveilleux ; les seconds affrontent la réalité en reconstruisant leurs récits intimes à partir des débris de l'Histoire. La parole de Schéhérazade est fluide, maîtrisée, hypnotique ; celle des personnages de Boukeffa est hésitante, parfois brisée, mais profondément humaine.

En somme, ces deux œuvres, bien que distantes dans le temps et dans la forme, témoignent du pouvoir fondamental du récit : dire pour vivre, dire pour se relever. Le récit, qu'il soit fictionnel ou mémoriel, fabuleux ou intime, devient geste de résistance, refuge de la dignité, et lieu de renaissance. Entre la survie immédiate et la résilience au long cours, il trace un chemin où la parole redevient souffle.

### **3.4. Poétique du silence et de l'inachevé**

Dans *Les Mille et Une Nuits* comme dans *Sous le pont*, le silence et l'inachevé ne relèvent pas d'un manque, mais d'un choix poétique et d'une éthique du récit. À rebours des narrations closes et linéaires, ces deux œuvres déploient une esthétique de l'interruption, de la suspension, de l'allusion, qui confère au silence une densité signifiante. Ici, ce qui n'est pas dit, ce qui s'interrompt ou reste en suspens, vaut autant, sinon plus, que ce qui est exprimé.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, le récit de Schéhérazade est rythmé par une stratégie de l'inachèvement calculé. Chaque nuit s'achève sur un suspend narratif, un silence qui crée le désir d'écouter la suite. L'inachevé devient tactique de survie, mais aussi poétique du désir narratif infini. Le récit ne vise pas à clore, à résoudre ou à expliquer : il cherche au contraire à prolonger, à faire durer, à laisser place à l'imaginaire de l'auditeur. Le silence entre deux épisodes est un espace de projection, d'anticipation, de tension. Il contient le non-dit, l'implicite, et surtout l'inépuisable : toute histoire peut en cacher une autre.

Dans *Sous le pont*, le silence prend une autre dimension. Il n'est plus lié à la ruse ou à la stratégie, mais à l'indicible. Les personnages qui errent sous le pont sont porteurs de blessures, de pertes, de guerres, qu'ils peinent à mettre en mots. Le récit se construit alors dans les ellipses, les fractures, les silences lourds de mémoire. L'inachèvement y est moins structure narrative que reflet d'un monde disloqué, d'une parole entravée. Les voix qui émergent sont souvent fragmentées, hésitantes, comme si dire était déjà une douleur, ou une trahison de l'expérience vécue.

La poétique de l'inachevé dans ces deux œuvres rejoint une même vision du récit : celui-ci ne saurait épuiser le réel, ni clore le sens. Dans *Les Mille et Une Nuits*, l'inachevé est

ouverture, prolifération, promesse de nouveaux mondes. Dans *Sous le pont*, il est trace d'un manque, d'une blessure, d'un passé dont la parole ne peut entièrement rendre compte. Et dans les deux cas, le silence devient densité poétique, respiration du récit, espace de résistance à la clôture.

Ainsi, *Les Mille et Une Nuits* et *Sous le pont* affirment, chacun à sa manière, une poétique de l'incomplétude. Raconter, ce n'est pas tout dire, ni tout achever. C'est au contraire laisser place au silence, accueillir l'infini du sens, reconnaître ce qui échappe aux mots. Là où le récit classique tend à résoudre, ces deux œuvres choisissent de laisser ouvert, de faire du silence une voix, et de l'inachevé, une forme d'accomplissement.

### **3.5. Rapport à l'oralité et à la mémoire**

Le récit, dans sa forme la plus ancestrale, naît de la voix, du souffle, du rythme. Il porte en lui la mémoire des peuples, des douleurs, des sagesses anciennes. *Les Mille et Une Nuits* et *Sous le pont*, bien que séparés par les siècles et les formes, s'inscrivent tous deux dans une tradition narrative profondément marquée par l'oralité. L'une tire sa force d'un héritage immémorial de contes transmis de bouche à oreille ; l'autre donne voix à des existences brisées, errantes, qui n'ont que la parole pour dire ce qui n'a jamais été écrit.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, l'oralité est le principe vital du récit. Schéhérazade ne lit pas, elle raconte. Chaque nuit, sa parole vivante tisse un monde, construit un espace d'écoute, de mémoire et de transmission. Le récit oral, par sa souplesse, son pouvoir d'improvisation et sa capacité d'adaptation, devient un lieu de survie et de création infinie. Il puise dans la mémoire collective, dans le réservoir des contes populaires, des proverbes, des sagesses anciennes, qu'il actualise selon le contexte. Cette mémoire vive, portée par la voix de la conteuse, est aussi une mémoire mouvante, dynamique, toujours en devenir.

Dans *Sous le pont*, l'oralité est moins stylisée, moins théâtrale, mais tout aussi essentielle. Elle est le seul médium possible pour les personnages marginaux, exclus de l'histoire officielle. Le pont devient un espace de parole partagée, un lieu d'oralité brute, spontanée, parfois brisée. C'est une oralité de la douleur, de l'exil, de la guerre. Les récits qui s'échangent sous le pont ne visent pas à divertir ou à retarder la mort, mais à préserver une mémoire menacée d'oubli, à donner une forme au chaos vécu. Ils sont faits de silences, de répétitions, de mots simples chargés d'une vérité nue.

Les derniers mots du dialogue — « *INTA KWAYESS ?* » et « *ELHAMD LI ALLAH* »<sup>32</sup> — sont en arabe dialectal. Leur insertion donne à la scène un ancrage culturel et émotionnel fort.

Le premier est un appel inquiet : « Tu vas bien ? »

La réponse, apaisante : « Grâce à Dieu » (expression de soulagement ou de déni ?), clôt la séquence sur une parole de survie, de foi ou simplement d'automatisme.

*Les Mille et une nuits*se trouve dès l'ouverture du récit, dans le **prologue**, lorsque Schéhérazade commence à raconter sa première histoire au roi Shahryar : « *Il y avait, ô roi fortuné, dans un temps ancien et dans un âge lointain, un marchand...* »<sup>33</sup>. Cette formule d'ouverture, « *Il y avait, ô roi fortuné* », est typique de l'oralité. Elle correspond à une prise de parole adressée, marquée par l'interpellation directe du destinataire (le roi), et rappelle les expressions comme « *Il était une fois* » dans la tradition occidentale. Elle inscrit le récit dans une tradition de conte oral, où le narrateur s'adresse à un auditoire, capte son attention, et l'emmène dans un monde fictionnel. L'oralité se manifeste aussi par :

- ✓ la structure dialoguée et répétitive des récits,
- ✓ les interruptions fréquentes, marquant la reprise au lendemain (Schéhérazade suspend son récit à l'aube pour susciter la curiosité),
- ✓ l'usage de formules rituelles : « *Et ce qu'il advint ensuite, ô roi bienheureux...* », ou « *Sache, ô roi, que...* »,
- ✓ le rythme et la musicalité de la langue, souvent appuyés par des refrains, des maximes ou des vers insérés.

Ces éléments rappellent que *Les Mille et une nuits*est avant tout un texte performatif, fait pour être dit, écouté, vécu dans l'instant de la parole, avant même d'être lu silencieusement. L'oralité y est non seulement une modalité d'expression, mais aussi un outil de survie, un art de captiver, de retarder la mort, et de transmettre un héritage de sagesse populaire.

La mémoire, dans les deux œuvres, ne se donne jamais comme un simple enregistrement du passé. Elle est toujours rejouée, retravaillée, ressuscitée par la parole. Dans *Les Mille et Une Nuits*, elle prend la forme d'une mémoire mythique et collective ; dans *Sous le pont*, elle est subjective, traumatique, morcelée, mais non moins essentielle. Dans les deux cas, la parole narrative est ce qui sauvegarde la trace, ce qui fait lien entre passé et présent, entre le vécu et le représenté.

---

<sup>32</sup>*Sous le pont*, Op. Cit., p. 27.

<sup>33</sup>Incipit des *Mille nuits et une nuit*.



Enfin, l'oralité, en tant que geste performatif, instaure un rapport particulier à l'auditoire. Dans les Nuits, c'est le roi Shahryar qui écoute, fasciné et suspendu à la voix de Schéhérazade. Dans *Sous le pont*, l'écoute est collective, anonyme, faite d'échos et de silences partagés. Le récit devient une pratique communautaire, une tentative de dire ensemble, de construire une mémoire plurielle dans un monde marqué par la rupture et la perte.

Ainsi, *Les Mille et Une Nuits* et *Sous le pont* réaffirment tous deux le rôle fondamental de l'oralité comme vecteur de mémoire. Que cette mémoire soit légendaire ou intime, glorieuse ou douloureuse, elle trouve dans la parole un lieu d'actualisation, de résistance et de transmission. Le récit, dès lors, n'est pas simple narration : il est geste de mémoire vivante, espace de réappropriation du passé, pouvoir de reconstruction face à l'oubli.

## Conclusion

À travers *Sous le pont*, la réécriture du mythe de Schéhérazade s'inscrit dans une dynamique où la parole devient un acte de survie, de résistance et de reconquête de soi. Loin du palais du roi Shahryar, les figures narratives de ZeriabBoukeffa évoluent dans des marges sociales, géographiques et identitaires, mais réactivent, chacune à leur manière, les fonctions fondamentales du récit : retarder la fin, conjurer la violence, habiter l'absence et donner sens à l'expérience.

Les voix qui s'élèvent dans *Sous le pont* ne sont pas homogènes ni héroïques : elles sont fragmentaires, parfois tremblantes, souvent collectives. Pourtant, elles témoignent toutes d'un même besoin de dire, de transmettre, de faire trace dans un monde qui tend à effacer. À l'image de Schéhérazade, ces personnages se réapproprient la parole comme un lieu de pouvoir symbolique — non pour dominer, mais pour exister autrement, depuis la marge.

La réécriture opérée par ZeriabBoukeffa ne se contente donc pas de transposer un mythe ancien dans un cadre contemporain ; elle le dépouille de ses oripeaux exotiques pour en dégager une vérité humaine et universelle : dans les interstices du silence et de l'oppression, il reste toujours un souffle de récit, capable de transformer la peur en parole, la douleur en mémoire, et la marginalité en puissance narrative.

## **Conclusion Générale**

Au terme de cette double exploration, il apparaît clairement que le mythe de Schéhérazade, bien plus qu'une simple figure légendaire ancrée dans l'imaginaire oriental des *Mille et une nuits*, constitue un noyau symbolique d'une extrême fécondité, capable de traverser les époques, les géographies et les systèmes de représentation. Dans le premier chapitre, nous avons mis en lumière les fondements traditionnels de ce mythe, en montrant comment il s'inscrit dans une culture de l'oralité, du conte et de la transmission. La parole de Schéhérazade, en tant que geste vital, s'élève face à la violence et à l'arbitraire, redéployant les fonctions premières du récit : suspendre le temps, repousser la mort, ouvrir un espace de pensée et de sens.

Cependant, loin de rester figée dans une esthétique patrimoniale, cette figure mythique se prête à une réinvention constante, et c'est précisément cette capacité à renaître dans des contextes nouveaux qui en fait toute la force. À travers la confrontation avec l'univers du roman *Sous le pont* de ZeriabBoukeffa, analysée dans notre second chapitre, nous avons observé une relecture profonde et engagée du mythe. Dans un cadre contemporain marqué par la précarité, l'exclusion et les fractures identitaires, les voix narratives féminines — mais aussi collectives — réactualisent les enjeux portés par Schéhérazade : non plus simplement survivre par la parole, mais se (re)construire par elle.

Les personnages de *Sous le pont*, relégués dans les marges sociales et symboliques, réinvestissent l'acte de raconter comme un acte de résistance. Leur parole, bien que souvent fragmentaire, vacillante ou balbutiante, témoigne d'une nécessité urgente : celle de ne pas disparaître dans le silence, de faire récit malgré tout, de produire une mémoire là où il n'y a plus que ruine. En ce sens, la réécriture du mythe n'a rien de décoratif ni de nostalgique ; elle procède d'un travail de déconstruction et de déplacement. Elle épure la figure de Schéhérazade de son appareil orientaliste pour en révéler l'essence humaine et politique : une voix qui s'élève, non du centre, mais de la périphérie.

Ce que montre ainsi *Sous le pont*, c'est qu'il existe une filiation discrète mais puissante entre la parole mythique et les voix anonymes du présent. Cette filiation prend la forme d'un héritage réinventé, d'un mythe revisité non pour être célébré, mais pour être réapproprié dans les luttes actuelles — celles du langage, de la mémoire, de l'identité. Dans cette tension féconde entre fidélité et renouvellement, entre tradition et subversion, le récit se redéfinit comme un territoire de parole où l'on peut enfin exister autrement.

Ainsi, la figure de Schéhérazade, reprise et transformée dans *Sous le pont*, devient emblématique d'un rapport contemporain au récit : non plus espace d'illusion ou de divertissement, mais champ de force où se joue la possibilité même de parler, d'habiter sa

marginalité, et de résister par la mémoire partagée. Cette réflexion sur les voix et le pouvoir du récit ouvre la voie à d'autres lectures, d'autres relectures, où mythe, modernité et altérité continuent de dialoguer.

Comme perspectives de recherche, nous pensons que la réécriture du mythe de Schéhérazade dans *Sous le pont de ZeriabBoukeffa* ouvre un champ fertile d'interrogations et de pistes de recherche, à la croisée de plusieurs disciplines : la mythocritique, la narratologie, les études de genre, la poétique de la marginalité, ainsi que les rapports entre oralité et écriture dans la littérature contemporaine.

L'un des premiers axes à approfondir concerne la figure de la conteuse comme archétype transhistorique, revisité dans un contexte marqué par l'exil, la précarité sociale et l'effacement symbolique des voix féminines. Comment ZeriabBoukeffa déconstruit-elle et reformule-t-elle cette figure mythique à travers des personnages féminins pluriels ? Quels sont les nouveaux enjeux politiques, sociaux et identitaires qui s'attachent à cette réinvention ?

Une autre piste possible est l'analyse des formes narratives que le roman mobilise pour inscrire la parole dans un espace de résistance : voix multiples, récits fragmentaires, jeux de focalisation, silences. Cette approche permettrait d'examiner comment l'héritage oral des Mille et une nuits se mue, dans le roman contemporain, en une esthétique du morcellement et de l'urgence de dire.

Par ailleurs, il serait fécond d'envisager une lecture comparée avec d'autres œuvres qui reprennent ou détournent le mythe de Schéhérazade dans des contextes postcoloniaux ou diasporiques. Cette démarche mettrait en évidence la plasticité du mythe, sa capacité à se régénérer à travers les récits d'exil, de migration ou de traumatisme collectif.

Enfin, l'articulation entre genre, parole et pouvoir pourrait également constituer un terrain d'exploration majeur. Dans quelle mesure la réécriture du mythe participe-t-elle à une redéfinition des rôles genrés dans la narration ? Comment le passage de l'héroïne mythique à la narratrice marginale contemporaine révèle-t-il les tensions entre invisibilisation et affirmation de soi ?

En définitive, *Sous le pont* ne propose pas une simple actualisation d'un mythe ancien, mais s'inscrit dans un mouvement plus vaste de réappropriation critique du patrimoine narratif. En cela, il appelle à une lecture attentive, plurielle, et résolument ouverte aux nouveaux enjeux de la fiction contemporaine.

## **Bibliographie**

### 1. Corpus

- Boukeffa, Zeriab, *Sous le pont*, Alger, Editions Casbah, 2024.
- Les Mille et Une Nuits. Contes arabes traduits en français par Antoine Galland, Antoine, Paris, Les Éditions Garnier et Frères, 1949.

### 2. Ouvrages théoriques

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, éd du Seuil, 1957
- Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007 (trad. par Françoise Bouillot de *The Location of Culture*)
- Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Durand, Gilbert, « Méthode archétypologique : de la mythocritique à la mythanalyse », in *Champs de l'imaginaire*, 1996, p. 133.
- Eliade, Mircea, *Aspect du Mythe*, Paris, Coll. Idées, Gallimard, 1995.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Said, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, [Orientalism, 1978], traduction de Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1980.
- Spivak, Gayatri, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Ed. Sarah Harasym, 1990.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, trad. du russe par G. Philippenko et M. Canto-Sperber, Paris, Seuil, 1981.

### 3. Articles

- Durand, Gilbert, « A propos du vocabulaire de l'imaginaire », in *Recherche et Travaux*, n°15, 1975
- Journal El Watan du 07/05/2025. URL/ <https://elwatan-dz.com/recit-sous-le-pont-de-zeriab-boukeffa-quand-le-mort-saisit-le-vif>. Consulté le 11 juin 2025

## Table des matières

## Table des matières

<b>Introduction générale</b> .....	4
<b>Premier chapitre : Le mythe de Schéhérazade entre tradition et réinvention</b> .....	9
<b>Introduction</b> .....	10
1. Le mythe de Schéhérazade dans <i>Les Mille et Une Nuits</i> .....	10
1.1. Origine et structure du récit-cadre .....	11
1.2. Schéhérazade : figure féminine, narratrice et médiatrice .....	12
1.3. Fonctions du récit : survie, résistance, transmission .....	13
1.4. La mythocritique et la métanalyse comme approches d'analyse des mythes .....	14
2. <i>Sous le pont</i> : un roman entre mémoire, mythe et modernité .....	15
2.1. Présentation du roman et de son contexte .....	17
2.1.1. La première page de Couverture .....	19
2.1.2. Les personnages du roman .....	20
2.2. Écriture de la marge : exil, errance, invisibilité .....	24
2.3. Entre mythe ancien et figures nouvelles : une relecture contemporaine .....	26
<b>Conclusion</b> .....	28
<b>Deuxième chapitre : Réécrire Schéhérazade : Voix, marginalité et pouvoir du récit dans <i>Sous le pont</i></b> .....	10
<b>Introduction</b> .....	30
1. Le pont comme métaphore du récit et de l'entre-deux .....	30
1.1. Espace liminal : le pont comme seuil, suspension, passage .....	31
1.2. Lieux et non-lieux : exil, déplacement et errance .....	32
1.3. Récit en archipel : éclatement formel et voix multiples .....	33
2. Mythe et marginalité : vers une poétique de la résistance .....	34
2.1. Détournement et actualisation du mythe .....	35
2.2. Narration collective contre l'effacement .....	36
2.3. Boukeffa et l'art de dire l'invisible .....	38
3. <i>Mille nuits et une nuit/ Sous le pont</i> : une intertextualité formelle ? .....	39
3.1. Dispositif narratif : enchâssement vs fragmentation .....	40
3.2. Polyphonie et pluralité des voix .....	42
3.3. Fonction du récit : survie vs résilience .....	45
3.4. Poétique du silence et de l'inachevé .....	46
3.5. Rapport à l'oralité et à la mémoire .....	47
<b>Conclusion</b> .....	49
<b>Conclusion Générale</b> .....	30
<b>Bibliographie</b> .....	51



