



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

**1 | 2005**

**Comparatismes contemporains**

---

# Pour une approche socio-poétique du roman contemporain : la figure du sujet dans la narration entre le champ littéraire français et le champ littéraire tunisien francophone dans les années 1990-2000

**Sihem Sidaoui**

---



## Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/trans/107>

DOI : [10.4000/trans.107](https://doi.org/10.4000/trans.107)

ISSN : 1778-3887

## Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

## Référence électronique

Sihem Sidaoui, « Pour une approche socio-poétique du roman contemporain : la figure du sujet dans la narration entre le champ littéraire français et le champ littéraire tunisien francophone dans les années 1990-2000 », *TRANS-* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 27 décembre 2005, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/trans/107> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.107>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Pour une approche socio-poétique du roman contemporain : la figure du sujet dans la narration entre le champ littéraire français et le champ littéraire tunisien francophone dans les années 1990-2000

Sihem Sidaoui

---

- 1 Notre projet de recherche est né d'une confrontation entre la critique structuraliste et les orientations nouvelles de la critique actuelle<sup>1</sup> qui s'en détachent en réinscrivant l'objet littéraire dans une perspective de communication. Comment tout en gardant les acquis du structuralisme, en tant que dispositif d'analyse, envisager le roman dans une stratégie de transmission et ce, sans faire violence à la singularité de son langage poétique<sup>2</sup> ?
- 2 Notre point de départ a été les discours critiques sur « la crise de la représentation » dans le roman contemporain occidental et leur confrontation avec ce qui se passe dans quelques fictions romanesques de la dernière décennie du vingtième siècle. Les exemples étudiés<sup>3</sup> nous révèlent effectivement une mise en intrigue déroutante, difficile à reconstituer dans le sens d'une histoire finie ; soit une histoire au bout de laquelle le lecteur parvient facilement à « une synthèse de l'hétérogène » selon la fameuse expression de Paul Ricœur, utilisée pour rendre compte du travail mis en œuvre dans toute narration. Ainsi, le « *muthos* » dans ces romans, loin d'être le garant d'une « concordance » assurée semble souffrir d'une « césure » indépassable ; du moins dans le sens d'une synthèse unique et stable. Pour rendre compte de cette dynamique

de la narration, l'expression d'une « poétique de la discordance » nous a semblé assez juste.

- 3 Ce qui a motivé notre projet de recherche a été le rapprochement de romans issus de deux « champs littéraires nationaux »<sup>4</sup> différents. Il nous a semblé intéressant de confronter l'énonciation du récit français avec celle du récit tunisien francophone en nous inscrivant dans une perspective comparatiste. Une interrogation s'est alors formulée : en quoi la manière de raconter diffère-t-elle en passant d'un champ littéraire à un autre ? Comment ensuite interpréter cette différence en la liant à « une vision du monde »<sup>5</sup> (et de la littérature) ainsi qu'à une réalité<sup>6</sup> propres aux sujets de chaque culture ?
- 4 La première difficulté que nous avons rencontrée en rapprochant des romans de deux champs littéraires différents a été de relever une primauté identique accordée au brouillage énonciatif et à l'ambivalence. Nous nous sommes demandé si cette ambiguïté pouvait dépasser le simple fait de l'affirmation d'une identité du texte littéraire en tant que langage autoréflexif, à savoir sa « fonction poétique » selon l'expression de Jakobson. Progressivement, il nous est apparu que ce qui a été envisagé comme une difficulté vient, en fait confirmer notre inscription dans une perspective comparatiste, c'est-à-dire un espace où les différences autant que les similitudes sont à prendre en considération. Ainsi, au-delà d'une quête interprétative et d'une attitude critique différente des tendances qui reconnaissent dans le fait d'une écriture énigmatique un simple renvoi à « l'autotélie » de l'œuvre d'art, nous nous intéressons aux nuances et aux subtilités qui font la différence de ces deux « poétiques de la discordance »<sup>7</sup>. Un tel objectif réclame une sortie de l'analyse purement poétique pour une ouverture sur d'autres disciplines susceptibles de nous éclairer sur les signifiés possibles de ce décalage dans le traitement du même ; d'où la confrontation de l'analyse du discours poétique avec d'autres discours comme ceux de l'esthétique, de l'histoire, de la sociocritique, de la sociophilosophie ou de l'anthropologie...
- 5 En effet, la « poétique de la discordance » que nous poursuivons à travers nos analyses révèle des différences de traitement selon qu'il s'agisse d'un texte français ou tunisien. Une différence au niveau des degrés de la discordance est à noter. Celle-ci prend une figure plus radicale dans la narration française. L'énonciation romanesque renvoie à une crise du sujet dans les deux cas, mais cette crise semble plus extrême dans le roman français. Nous nous sommes ensuite interrogé sur les interprétations possibles de ces degrés différents de discordance. Des résonances avec les discours sur la crise du récit liée à la crise du sujet de la représentation se sont présentées.
- 6 Cependant, cette problématique de la crise du sujet et du « récit du désastre » ne fait-elle pas partie de l'histoire littéraire et (politique) de l'esthétique occidentale ? N'est-il pas abusif de transposer une telle problématique sur des romans tunisiens francophones ayant leurs propres histoires et leurs propres réalités ?
- 7 Nous pensons, au contraire, que ce face-à-face est intéressant, surtout par rapport à une littérature qui revendique son autonomie et ses particularités souvent reniées pour le simple fait qu'elle s'exprime en langue française<sup>8</sup>. En effet, « la poétique de la discordance » adoptée dans les romans tunisiens est généralement liée à une tonalité ironique. Si appropriation d'une problématique occidentale il y a, celle de la décomposition du corps narratif, ce serait pour démontrer sa facticité dans l'univers fictionnel tunisien. Cette « ironisation », fait particulièrement poétique, pourrait s'interpréter comme un appel à un dépassement de cette vision réductrice de la

littérature francophone. N'est-ce pas une interprétation possible de ce « jeu » avec la problématique d'un « je » en crise dans certains romans tunisiens ? Ceci est une tentative de construire un sens possible à partir des différences notées au niveau de la résolution ou pas de la discordance. N'est-ce pas aussi une manière de reconnaître que le constat de désastre est en lui-même une revendication du sens et que la possibilité d'un message et donc d'une communication est toujours possible alors même que « la discordance poétique » règne ? En d'autres termes, « la poétique de la discordance » n'est pas un constat nihiliste : « discordance » et quête du sens ne s'excluent pas, mais s'appellent l'une l'autre.

- 8 En nous interrogeant sur les implications métaphoriques d'une telle poétique qui privilégie la béance sans exclure la possibilité du sens, nous avons été frappés par les échos possibles entre cette manière de raconter (« la narration discordante ») et les discours qui tentent d'imaginer le projet d'une politique à venir. Nous pensons particulièrement à la « démocratie à venir » telle que l' imagine Jacques Derrida ; une démocratie fondée sur la valeur du partage du « monde sensible » mais aussi de la signification. Dans ce contexte, « la narration discordante », peut fonctionner comme la métaphore d'un appel. De par son ouverture et son inachèvement, elle « configurerait » ainsi les conditions de possibilité d'un espace politique où la valeur du partage supplante la violence de la monopolisation.
- 9 En ce qui concerne le partage de ce que le « champ littéraire » se dispute, selon les propres termes de Pierre Bourdieu – et dans la perspective qui est la nôtre dans ce face-à-face entre « champ littéraire français » et « champ littéraire tunisien francophone » – l'enjeu serait le partage d'une définition de la littérature, qui dans ce contexte ne peut être que plurielle. « La narration discordante » serait donc une manière de résister contre la monopolisation du sens de la littérature (romanesque) par un centre. L'enjeu serait justement dans le jeu, dans le décalage et la décentralisation. Ces objectifs peuvent être aussi ceux d'une approche interdisciplinaire et comparatiste de l'analyse littéraire telle que nous essayons de la mettre en œuvre.
- 10 Pour donner une idée plus concrète de la méthodologie adoptée nous proposons l'exemple suivant d'une étude du traitement de la mise en abyme dans deux romans issus de deux espaces culturels différents : *Dondog*<sup>9</sup> d'Antoine Volodine et *Hayet ou la passion d'Elles*<sup>10</sup> d'Anouar Attia.

## **Narration et mise en abyme : entre une mise en abyme qui redouble les apories de l'hypertexte et une mise en abyme qui résout l'aporie**

- 11 *Hayet ou la passion d'Elles* raconte à première vue l'histoire d'un personnage qui revisite son passé à l'aide de manuscrits qu'il aurait écrits il y a une trentaine d'années. Souvent le « je » de l'instance narrative du passé se confond avec celle du présent. D'autres voix surgissent au milieu du texte sans qu'il soit possible de localiser leurs origines. L'éclatement de la mise en intrigue sous forme d'une mise en scène de diverses voix narratives est immédiatement perceptible.
- 12 Comme dans tout texte littéraire, la réflexivité dans *Hayet...* est dans chaque mot qui constitue le récit. Cependant, son originalité réside dans l'inscription de l'écriture dans un processus de « monstration » continu. Dès l'incipit, une voix identifiée comme étant

celle de l'écriture se déploie d'abord en lettres italiques pour ensuite déborder ses propres frontières et s'exprimer dans un espace non « italique ». Cette voix pourrait être le lieu où se condense la mise en abyme de l'œuvre. Elle prétend perdre le lecteur dans son labyrinthe. Et pourtant, en reconnaissant son intention de perdre n'est-t-elle pas en mesure d'amoinrir le geste même qu'elle désire entreprendre ? Prévenue, la vigilance du destinataire s'accroît à la recherche de signes qui lui éviteraient cette perte. La mise en abyme dans le texte tunisien réfléchit la logique de l'œuvre dont elle fait partie. Le réfléchi et le réfléchissant se rencontrent vers la fin quand la perte s'avère un artifice d'écriture. En effet, avant le dénouement une voix discrète se manifeste. Elle est proche de celle d'un narrateur omniscient, « marionnettiste » et metteur en scène de tout ce jeu. Sa manifestation à un moment précis et en un langage spécifique n'est pas moins significative. Le lecteur commence à le détecter quand le texte prend l'allure de l'écriture théâtrale :

Bureau. Abdallah et bel ami. Entre fils de Sid'Pa. Costume gris clair...<sup>11</sup>. Tous trois vont dans l'atelier. Le bruit des machines à coudre cesse brusquement...<sup>12</sup>.

- 13 C'est ce même narrateur qui articule, parfois et non régulièrement, les passages d'un espace-temps à un autre, comme dans la phrase suivante où le lecteur doit se résoudre à considérer le passage d'avant comme ayant eu lieu dans un espace onirique ou dans les méandres de la mémoire du personnage Abdallah :

Midi. Un rayon de soleil particulièrement acéré fait éclater la bulle où se trouvait Abdallah, dit cet autre narrateur anonyme<sup>13</sup>.

- 14 Il est aussi celui qui nous explique la raison – comme s'il était le garant du « bon entendement » – de la perception chaotique du personnage Abdallah :

Depuis l'été dernier, plus précisément depuis son anniversaire de trente ans, venu, reparti charriant tous les souvenirs en tourbillon, Abdallah a de plus en plus de difficultés à garder son contrôle des choses et des mots<sup>14</sup>.

- 15 Vers le dénouement, cette voix se dévoile comme étant celle d'un narrateur écrivain qui écrit une fiction où la voix de la narration éclate en diverses instances, sous l'effet d'une rupture amoureuse. Le ton est ironique, mais n'empêche pas la réduction de la discordance par cet aveu final assimilant l'histoire décousue et la narration polyphonique à une fiction mise en abyme dans le récit de la crise d'un narrateur écrivain, laquelle trouve son « parce que » dans la passion amoureuse. Cette mise en abyme, à notre sens, résout l'aporie de la discordance en réintégrant une logique de la causalité.

- 16 Qu'en est-il maintenant du fonctionnement de la mise en abyme dans *Dondog*<sup>15</sup> et où peut-on essentiellement la localiser ?

- 17 Dans *Dondog*, la mise en abyme ne fait que redoubler et insister sur les ambiguïtés de l'hypertexte dont elle fait partie. Elle s'exprime à travers la présence d'un personnage écrivain et metteur en scène : Dondog. Un narrateur inconnu dont la voix est susceptible de se confondre avec l'un de tous les personnages du récit expose l'une des productions de Dondog, alors qu'il était dans un camp de concentration. Il s'agit d'une pièce de théâtre intitulée « *Le monologue de Dondog* ». Nous proposons de confronter cette mise en abyme avec l'hypertexte qui la contient.

- 18 La curiosité du dispositif énonciatif dans le récit *Dondog* réside dans ce que nous pouvons appeler une double narration. Un narrateur A narre ce que raconte le narrateur Dondog. Cette double narration est d'autant plus insolite qu'elle se fait simultanément, sans aucune distance temporelle perceptible. Il ne s'agit pas d'une

narration au second degré. Le narrateur A semble dérisoire, il n'est présent que pour répéter ce que dit (ou se dit) le personnage narrateur Dondog. Ce dernier paraît incapable d'assumer le récit de sa vie et de sa mémoire. Il a besoin d'un porte-parole. Cependant, ce narrateur porte-parole demeure insaisissable en témoignant de la même difficulté à raconter et à se rassembler en un « je » intègre.

- 19 Le chapitre intitulé « *Le monologue de Dondog* » reconduit les mêmes ambiguïtés au niveau de la complexité du dispositif énonciatif. Il s'agit d'une pièce de théâtre écrite par le personnage Dondog qui choisit de garder l'anonymat en adoptant un pseudonyme (Puffky). Le personnage est conscient que son masque, au lieu de dissimuler, exhibe. En effet, il signe Puffky, mais il donne son nom au personnage de la pièce qu'il écrit. En outre, il sera présent sur scène, assis sur une chaise et tenant un livre à la main. Ajoutons que les personnages de la pièce sont ceux de la diégèse principale. Dondog met en fiction des personnes de son enfance et d'autres de la période « des camps ». Tous parlent simultanément jusqu'à ce que leurs mots se muent en « cacophonie » :

*Le Monologue de Dondog s'enrichit rapidement de voix qui se superposent sans tenir compte les unes des autres [...]. Elles se superposent et elles sont indépendantes, mais elles s'harmonisent pour former une seule pâte tragique, dit Puffky. Comme à l'intérieur d'une unique mémoire, prétend-t-il<sup>16</sup>.*

- 20 D'emblée, nous remarquons une assimilation de l'écriture à une mise en scène de la mémoire de Dondog par d'autres acteurs qui réactualisent les fantômes de son passé en des tableaux simultanés où les voix sont de plus en plus indistinctes. N'est-ce pas la même situation décrite ci-dessus : la présence de Dondog sur la scène de la narration principale, ne parvenant pas à raconter par lui-même son histoire, se la faisant raconter par un narrateur qui peut être interchangeable avec n'importe quel autre personnage de son récit ? Les apories de l'« hypertexte » sont ainsi redoublées par la mise en abyme. Nous y retrouvons les mêmes ambiguïtés, les mêmes résonances, la même difficulté de raconter dans la logique de la linéarité et de la succession, le même refus d'assumer explicitement un récit et de distinguer le narrateur du personnage.

## Conclusions : degrés de discordance et identités culturelles

### Clôture et crise de la clôture

- 21 Si nous confrontons le dispositif énonciatif de *Hayet...* avec celui de *Dondog*, nous retrouvons la même décomposition au niveau de la voix narrative. Cependant, les nuances sont à prendre en considération, principalement par rapport à la délimitation des frontières entre les voix qui s'expriment. En effet, il est question d'une différence de degrés de discordance. La considération de l'ordre syntagmatique des deux romans révèle un degré de discordance beaucoup plus radical dans le texte français. Par exemple, le motif du personnage écrivain présent dans les deux fictions n'a pas la même valeur. Alors que dans *Hayet...*, il peut résoudre d'une certaine manière la discordance par l'argument d'une fiction qui s'auto-dénonce vers le dénouement ; dans *Dondog*, la présence d'un écrivain narrateur n'annule pas l'indécision entre fiction et métafiction. Cela dépend de la manière dont la mise en abyme est introduite et surtout du moment de son ancrage. Dans le texte tunisien celle-ci acquiert la valeur d'une

révélation finale puisque le narrateur se démasque en tant qu'écrivain vers la fin du récit. Par rapport à la discordance des voix, une telle révélation peut rétablir la concordance. Du moins, la discordance est moins importante que dans le texte français où la reconnaissance de Dondog en tant que personnage écrivain n'amointrit pas l'ambivalence décrite. Dondog ne reconnaît pas avoir écrit le récit dans un moment de crise comme le fait le narrateur du texte tunisien :

Tu ne pouvais pas, bien sûr, imaginer que ta saute d'humeur d'il y a huit jours, que j'avais pensé rupture définitive de ta part, puisse signifier cette tempête en moi, hors et dans les mots [...]: « veux-tu Hayet, avoir de moi un enfant de chair et de sang, non de mots »<sup>17</sup> ?

- 22 Autrement dit, le fait que Dondog soit écrivain et dramaturge, que ces fictions soient reproduites au sein de la fiction principale ne résout pas l'ambiguïté énonciative. À aucun moment Dondog ne s'approprie le récit polyphonique que nous lisons. Le rapport de filiation entre le récit et son « géniteur » demeure ambigu de bout en bout. La voix du narrateur dans *Dondog* est toujours ailleurs où nous croyons la saisir, et ce, jusqu'au dénouement.

### Narration et rapport au passé et à la mort<sup>18</sup>

- 23 La discordance entre le début et la fin du roman *Dondog* configure un rapport particulier au passé et à la mort :

Je suis le petit-fils de Gabriella Bruna, une complice de Jessie Loo pendant les années trente, une sœur de sang de Jessy Loo, dit-il. **Mon nom est Dondog Balbain. Je vais mourir. Voilà qui je suis**<sup>19</sup>.

- 24 Les derniers mots du récit sont :

**C'est tout pour ma vie**<sup>20</sup>.

- 25 Le personnage, éventuellement narrateur, Dondog qui croit avoir la mission de mourir n'y arrive absolument pas ; comme d'ailleurs tous les autres personnages du roman qui n'en finissent pas de revenir. La confrontation de l'incipit avec le dénouement fait ressortir la caractéristique essentielle de Dondog en tant que personnage et en tant que narrateur : il est celui qui n'arrive plus à raconter au sens traditionnel car il n'arrive pas à mourir. Le récit serait raconté *post mortem* par un narrateur qui n'arrêterait donc pas de revenir, sous forme de spectre, en dépit du point final attestant la clôture du roman. Cette aporie exige une nouvelle appréhension du temps. La mort dans le roman contemporain occidental ne serait plus envisagée comme finitude mais comme « revenance ». Les frontières du passé ne sont plus aussi bien délimitées par rapport à celles du présent : « le passé » peut être « présent » en revenant comme il peut être « futur » en menaçant de revenir encore. Le roman *Dondog* ne configure-t-il pas ainsi une temporalité du « trauma » dont souffrirait la société occidentale ?
- 26 L'impossibilité de mourir (à entendre comme une impossibilité de clore ou de mettre fin) propre au « champ littéraire » français est-elle nécessairement accompagnée de la fin du récit, voire de l'impossibilité de raconter ? Le fait que le personnage du narrateur soit toujours présent dans la narration contemporaine – à vrai dire, il n'a jamais été aussi présent que dans le constat de sa désintégration et dans l'exhibition de « la crise du soi » dont il témoigne ! – nous oriente plutôt vers la reconnaissance d'une nouvelle possibilité de raconter et de se raconter qui va de pair avec cette impossibilité de mourir au sens traditionnel. La « narration discordante » serait une expression « juste »

pour qualifier cette nouvelle manière de raconter concomitante à la nouvelle manière de « ne pas mourir » ou de mourir en un sens autre que celui de « la finitude » traditionnelle.

- 27 Par contre, dans le texte tunisien la confrontation de l'incipit avec le dénouement résout la discordance notée. Le faire déconstructeur du « jeu » ne se maintient pas jusqu'au bout. L'incipit intitulé « Le jeu d'Elle »<sup>21</sup> est marqué d'artificialité par le dénouement intitulé « Hors les mots dans les mots »<sup>22</sup>. L'exhibition du « jeu » aboutit à une séparation entre un espace qui est « dans les mots », là où le *muthos* est effectivement éclaté, et un espace qui est « Hors les mots », là où le *muthos* se recompose et retrouve sa concordance. Celui-ci est réintégré au niveau d'une métafiction qui privilégie la concordance en se dévoilant en tant que fiction écrite par un narrateur écrivain en crise provisoire. Ainsi, dans le roman tunisien, la mort du personnage advient effectivement vers le dénouement. Son identité est dévoilée. La crise du soi finit par se réapproprier le support du « même ». Le narrateur (père) reconnaît avoir enfanté le récit. Il est également en attente d'un enfant « en chair et en os ». Il arrive ainsi à transmettre et à mourir. Ne pouvons-nous pas en déduire que le sujet du « champ littéraire » tunisien envisage toujours l'Histoire dans le sens de la continuité, même s'il joue le jeu de la « discontinuité » et de la « disharmonie » ? Les personnages du récit français et ceux du récit tunisien, révéleraient donc un rapport au passé différent. Alors que les uns le vivent sur le mode de la « revenance », les autres ne font que se réapproprier une problématique qui n'est pas la leur sur le ton de l'ironie. Ils configurent ainsi l'artificialité de cette « revenance » dans la fiction tunisienne. En effet, comment interpréter la valeur de ce processus d'« ironisation » des problématiques occidentales au sein d'un récit tunisien sinon comme une invitation à sortir du modèle de la modernité au moment où cet « autre » la remet en question en terme de postmodernité ? Nous pensons que « le jeu » du *muthos* éclaté est interprétable dans le sens d'une parodie, celle de l'hésitation du sujet tunisien entre modernité et postmodernité. Cette « ironisation » peut être une manière de délégitimer la problématique même de ce dilemme. En un sens, la concordance finale est une façon de revendiquer le dépassement de cette hésitation, en prenant en considération une problématique propre qui ne soit pas transposée de l'Occident.

---

## NOTES

1. Nous pensons à la critique post-structuraliste : essentiellement les travaux de Paul Ricœur, de Derrida ainsi que ceux de la sociocritique de Zima, rendant assez bien compte de cette nouvelle attitude critique qui envisage le texte littéraire comme « irréductible au concept » sans qu'il ne soit complètement « dénué de sens ».

2. P. H. Daros, « Anthropologie, littérature générale et comparée », in *Perspectives comparatistes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999.

3. Nous nous intéressons à des romans publiés en France dans les années 1990-2000, ceux de Jean Echenoz, d'Antoine Volodine, de Jean-Philippe Toussaint qui, bien que belge, a été publié en France ;



ainsi qu'à des romans francophones publiés en Tunisie vers la même période d'Anouar Attia et de Azza Filali.

4. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1992.
5. Nous nous appuyons sur la notion de « vision du monde » sans la cantonner au critère de la classe sociale (critère économique) qui prévalait pour Lucien Goldmann.
6. Cette démarche est inspirée par le travail de Lucien Goldmann et le parallélisme qu'il élabore entre l'évolution des formes littéraires et une représentation de la réalité à une époque donnée. En parlant de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet, il dit : « [...] si ces deux écrivains ont adopté une forme différente de celle des romanciers du XIX<sup>e</sup>, c'est en premier lieu parce qu'ils avaient à décrire et à exprimer une réalité humaine (le sociologue dirait une réalité sociale, dans la mesure où, pour lui, toute réalité humaine est sociale) différente de celles qu'avaient à décrire et à exprimer ces derniers [...] L'essence de la réalité humaine est elle-même dynamique et change au cours de l'Histoire... » Lucien, Goldmann, *Pour une sociologie du Roman*, Gallimard, 1986.
7. Rapprocher s'entend aussi dans le sens du heurt et du « choc dialectique » : « la littérature comparée est peut-être d'abord, dans les domaines littéraire et culturel, l'étude de la différence au sein du même ». Jean Bessière et Daniel-Henri Pageau dans l'avant-propos de *Perspectives Comparatistes*, op. cit., p. 12.
8. T., Bekri, *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, l'Harmattan, 1994. « Ces préoccupations formelles sont d'ailleurs partagées par les œuvres récentes en langue arabe. Il y a comme une sorte d'osmose qui se passe entre les deux littératures, grâce à une nouvelle génération d'auteurs convaincus que la vraie littérature est avant tout une quête du langage et une élaboration de l'écriture, quelle que soit la langue d'écriture. C'est vers cette perspective que semble se diriger la littérature tunisienne la plus récente, en essayant de dissiper des malentendus, lourds de non-dit et de rejet. », p. 28
9. Antoine Volodine, *Dondog*, Éditions du Seuil, 2002.
10. Anouar Attia, *Hayet ou la passion d'Elles*, Cérès 2002.
11. Anouar Attia, op. cit., p. 105.
12. *Idem*.
13. *Ibid.*, p. 243.
14. *Ibid.*, p. 267.
15. *Dondog* raconte l'histoire d'un personnage obsédé par son passé « qui ne passe pas » et par la vengeance. Le récit commence alors qu'il vient de sortir d'un camp de concentration. Mais, le roman démontre que l'espace concentrationnaire se propage partout. Ainsi, cette sortie n'en est pas une car il n'y a plus de frontières entre l'intérieur et l'extérieur (d'un camp).
16. *Dondog*, op. cit., p. 279-280.
17. *Hayet ou la passion d'Elles*, op. cit., p. 289.
18. Derrida fait un rapprochement entre la manière de traiter la mort et l'identité culturelle, bien que celle-ci soit un fait anthropologique universel : « Le concept même de culture peut paraître synonyme de culture de la mort, comme si au fond culture de la mort était un pléonasme ou une tautologie. Mais une telle redondance peut seule donner à lire la différence culturelle et la grille des frontières. Parce que toute culture signifie un traité ou un traitement de la mort, chacune d'elle traite la fin selon une partition différente. La partition resterait toutefois purement humaine, intra-anthropologique. », *Apories*, Éditions Galilée, 1996, p. 84.
19. *Dondog*, op. cit., p. 22.
20. *Ibid.*, p. 366.
21. *Hayet ou la passion d'Elles*, op. cit., p. 9.
22. *Ibid.*, p. 285.

---

## RÉSUMÉS

Est-il possible de trouver des points de rencontre entre la manière de raconter une histoire et la façon dont l'Histoire est comprise dans telle ou telle société ? Nous avons posé cette question à des romans français et tunisiens contemporains, afin de déceler les différences entre ces deux aires culturelles et sociales.

Are there any connections between the way of telling a story and how we understand History in a society or another? We have questioned some French and Tunisian contemporary novels in order to look for social and cultural differences.

¿Existe la posibilidad de saber si hay alguna relación entre la forma de narrar una historia y la forma en que entendemos la Historia en una sociedad cualquiera ? Hemos planteado esta cuestión a algunas novelas francesas y tunecinas contemporáneas con la finalidad de distinguir sus respectivas diferencias culturales y sociales.

## AUTEUR

### SIHEM SIDAOU

Docteur en littérature comparée. Elle a soutenu sa thèse à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris III sous la direction de Philippe Daros