

Joelle Hageboutros/ Professeur Alexandra Gueydan-Turek / Swarthmore College
Langue maternelle : anglais

***Shérazade* : à la recherche d'une identité à l'ère postcoloniale**

Née en Algérie en 1941, d'un père algérien et d'une mère française, mais résidant depuis «la guerre de libération» à Paris, Leïla Sebbar n'est pas étrangère aux questions d'identité, d'altérité et d'exil. Sa trilogie de *Shérazade*, dont le premier tome, *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, fera l'objet de notre étude, suit les aventures d'une jeune fugueuse algéro-française, personnage éponyme, qui cherche à réconcilier les aspects divers de son identité tout en menant une vie en marge de la société. Écrit en 1982, ce premier tome de la trilogie¹ fait partie de la littérature postcoloniale² dont le but est d'accorder une voix aux peuples qui ont été soumis au joug du colonialisme et à sa domination physique et intellectuelle.

Comme le suggère Graham Huggan, spécialiste de littérature anglaise, ce but est obscurci par ce qu'il appelle la *postcolonialité*—le désir de l'exotique des lecteurs qui sont pour la plupart occidentaux. Il suggère qu'avec la culture de consommation et la mondialisation, la littérature postcoloniale est réduite à un produit commodifié et défini principalement par l'Occident qui est son consommateur premier. Il souligne aussi que les écrivains travaillent à leur insu, au sein du «neocolonial context of global commodity structure» [contexte néocolonial de la structure d'un produit de consommation à caractère global] (Huggan, 7). Selon Atef Layouyene, en revanche, la trilogie de *Shérazade* devrait être comprise dans le cadre du post-exotisme, comme une œuvre qui emploierait sciemment les motifs et les images orientalistes tout en les manipulant. Les

¹ Le premier tome de *Shérazade* est suivi par *Les Carnets de Shérazade* (1985) et *Le fou de Shérazade* (1991).

² J'emploie ce terme « postcolonial » pour faire référence à une nouvelle épistémologie qui, selon le théoricien britannique du postcolonialisme Robert J.C. Young, « contest the previous dominant western ways of seeing things [and] involves a conceptual reorientation towards the perspectives of knowledges, as well as needs, developed outside the west » (Young, 4, 6)

[conteste la façon dont l'Occident voit les choses [et] préconise une réorientation conceptuelle vers les perspectives du savoir, ainsi que les besoins, qui sont développés en dehors de l'occident.]

divers déplacements que ces images subiraient (à travers des emplois inattendus et peut-être déconcertants) auraient un but ultime de subvertir les attentes du public et d'anéantir la culture de consommation de l'orientalisme dont elles découlent (Layouyene, 18, 37).

Dans l'étude suivante, il s'agirait de s'interroger sur le potentiel subversif du roman de Sebbar, à savoir si celui-ci combat efficacement les stéréotypes orientalistes ou s'il participe au contraire à ce que Huggan a nommé la postcolonialité. Selon Huggan, en effet, la postcolonialité implique une sorte d'excès au sein de la production de la littérature postcoloniale, un excès dans la production et la consommation de l'imagerie devenue un « commodity fetishism » [un fétichisme de la commodité]; ceci reviendrait à mystifier et à réifier les peuples, les événements historiques, et les endroits en objets esthétiques d'échange (Huggan, 18-19). Il pense que les lecteurs aussi bien que les auteurs sont complices dans la propagation de ce type de discours. Face à ce constat, Huggan suggère une alternative à cette manière d'écrire: les auteurs, selon lui, peuvent travailler au sein des structures institutionnelles de la littérature postcoloniale formée par l'Occident, afin de dépasser et de manipuler leurs conventions de l'exotique—ce qu'il appelle le processus de «strategic exoticism» [l'exotisme stratégique] (Huggan, 32). Si Layouyene s'appuie sur ce concept afin de soutenir sa thèse de post-exotisme chez Sebbar, nous démontrerons qu'à travers le personnage de Shérazade et sa relation de consommation aux odalisques, le roman de Sebbar ne parvient pas à réécrire complètement les motifs orientalistes, et s'aligne au final sur la postcolonialité.

En outre, nous établirons la réussite de Sebbar quant à sa présentation de l'identité performative et des limites binaires qu'impliquent le terme de l'hybridité identitaire—ce qui est souvent répandu et pour la plupart du temps peint d'une manière positive dans le discours postcolonial. Après avoir brièvement analysé le discours de l'exotisme post-colonial et sa

relation avec l'œuvre de Sebbar, nous aborderons la façon dont l'auteure tente d'en renverser les composantes dominantes à travers trois motifs: le nom même de Shérazade, la figure de l'odalisque et celle de Vénus. Enfin, nous démontrerons la manière dont Sebbar dépeint les limites de l'identité hybride en nous focalisant sur les thèmes de la révolte et du déploiement stratégique de l'identité du personnage principal.

Tout au long de son texte, à travers le personnage de Shérazade, le livre remet en cause le discours néo-orientaliste. Ce terme exprime la façon dont l'Orient est perçu et imaginé de nos jours par l'Occident—le dominateur.³ Nous regarderons, tout d'abord, sa tentative de le faire à travers trois motifs dont le premier concerne le nom même de Shérazade; ce personnage est issu du fameux livre de contes persans des *Mille et Une Nuits*. L'orthographe de ce nom dans le roman de Sebbar fait cependant référence à la première version française du conte écrite par Antoine Galland au 18ème siècle. Celui-ci a adopté, altéré, et mélangé la version perse avec d'autres histoires de ce genre pour formuler sa propre « traduction » du conte. Cette fable a suscité la curiosité des Français à l'égard de l'orient exotique ainsi qu'envers la littérature orientaliste. Ce dernier dépeint « l'autre » oriental comme charmant, mystérieux, et attirant mais toujours en position de subalterne, sous-développé et non-émancipé comme le décrit Edward Saïd dans son texte *Orientalism* (Saïd, 40).

Le titre du roman et le nom aux connotations orientalistes de son personnage principal situent clairement l'œuvre dans un monde consumériste. Les thèmes de commodité et de consommation des produits orientalistes se manifestent, par ailleurs, au sein du roman à travers les réactions des gens ordinaires, comme le photographe qui est ému quand il entend le nom de Shérazade :

³ D'après les travaux d'Edward Saïd, le terme « Orient » fait appel à une géographie imaginée comprenant un mélange d'attributs physiques provenant de l'Afrique, du Moyen Orient, et de l'Asie (Saïd, 12-15).

--Elle s'appelle comment, votre copine ?
 --Shérazade.
 --Quoi ?
 --Shérazade.
 --Tu te fous de nous ?
 --Non, demandez-lui.
 --C'est vrai ?
 --Oui.
 --Retenez-moi retenez-moi, ou je fais un malheur ! C'est du cinéma ou quoi ? La fille du grand vizir sous un palmier, je rêve....
 --Qu'est-ce qui lui prend à celui-là ? dit Shérazade. Il est fou ou quoi ? Bon, je me tire, ils m'emmerdent tous, ces cons.

(Sebbar, 116-117).

Le nom même de Shérazade évoque des images de fantasme, que ce soit la mention de la végétation exotique ou de la cours ottomane. La puissance du nom se manifeste aussi au moment où le photographe, auparavant indifférent à Shérazade, s'intéresse soudainement à elle lorsqu'il apprend son nom. Le fait que Shérazade s'énerve facilement signale aux lecteurs que ce n'est pas la première fois qu'elle est témoin de ce type de réaction. Elle refuse toutes les connotations de son nom et trouve moyens d'y échapper. Quand elle rencontre Julien pour la première fois et qu'il l'importune au sujet de son nom, on voit qu'après un moment, « Shérazade buvait son Coca-Cola à la boîte. Elle ne l'écoutait plus » (Sebbar, 10). Afin de se détacher de l'imagerie orientaliste, elle trouve refuge dans la consommation de la culture des jeunes. Mais, cette culture du fast-food, du Coca-Cola et des Walkmans dans laquelle elle s'immerge peut être considérée comme néo-impérialiste. Bien qu'elle résiste au discours néo-orientaliste en ne donnant aucune crédibilité aux gens qui essaient d'imposer leurs stéréotypes sur elle, Shérazade reste manipulée au sens économique et culturel par un dominateur. Tandis qu'elle ignore les commentaires des gens, elle ne les réprimande pas et ce n'est que quand elle est prise en photo à contrecœur qu'elle réagit de manière violente—cassant l'appareil du photographe et déchirant les photos de Julien. Le fait qu'elle ignore ces discours sauf quand cela la menace personnellement montre qu'il n'est pas toujours facile de renverser le discours néo-orientaliste.

Les thèmes de l'image et de la photographie sont les plus saillants dans le texte. L'art orientaliste des odalisques a donné une connotation hautement sensuelle à ce terme qui désignait originalement des esclaves et des femmes de chambres pour les concubines du sultan. Dans l'imagerie orientaliste, l'odalisque désigne une concubine ou maîtresse sensuelle, voluptueuse et mystérieuse, souvent allongée sur le côté et au regard distant. Dès l'ouverture du roman, on voit clairement que Julien—l'építome d'un néo-orientaliste—est obsédé par ces fétiches. Il dit lui-même que pendant une vente aux enchères, « je me sentais prêt à acheter n'importe quoi, pourvu qu'il y ait une femme algérienne, une femme arabe » (Sebbar, 91). De plus, il perçoit et traite Shérazade comme l'une de ces odalisques en la mettant sur un piédestal. Bien qu'il soit son aîné d'une dizaine d'années, il la vouvoie lors de leur première rencontre et l'observe sciemment en notant ses détails les plus minutieux comme si elle était l'un de ces tableaux.

Shérazade est évidemment consciente du regard du dominateur, mais elle ne refuse aucune sorte de photographie ou représentation. Cette attitude envers la représentation peut être expliquée par la suite :

Strategic possibility of 'disidentification' [...] is not reducible to a desire to reject representation. Instead, it is a 'strategy that works on and against dominant ideology' —one that involved at least partial incorporation of and negotiation with, dominant fictions. (Eileraas, 832)

[La possibilité stratégique de 'desidentification' [...] n'est pas réductible à un désir de rejeter la représentation. Plutôt, c'est une 'stratégie qui travaille sur et contre l'idéologie dominante—une stratégie qui suppose au moins une incorporation partielle de et une négociation avec les fictions dominantes.]

Shérazade suit ce stratagème en se laissant prendre en photo mais à sa guise—elle décide du moment et de la manière dont elle est prise. Shérazade ne veut pas être prise en photo où elle risquerait de se transformer en odalisque. Pourtant, tout comme elle ne peut pas empêcher la connotation de son nom en l'évitant, elle ne peut non plus prévenir déjouer l'interprétation néo-orientaliste des photos. Il serait trop simpliste de croire qu'elle est naïve et qu'elle pense que si

elle dicte la manière dont les photos sont prises, elle parviendra à renverser le discours orientaliste. En fait, en se laissant prendre en photo sans essayer de changer la mentalité de Julien, elle perpétue ce discours. Ce n'est que plus tard, après avoir passé la journée avec lui au musée à observer les odalisques, qu'elle lui communique sa résistance à être perçue comme l'une de ses femmes-fétiches, en déchirant ses photos d'elle et en lui écrivant fermement que « Je ne suis pas une odalisque » (Sebbar, 197). Quant à Julien, on peut apercevoir une prise de conscience de son fétichisme et une volonté de le dépasser, surtout quand il essaie d'acheter une œuvre d'art pour ajouter à sa collection: « il se dit qu'il fallait en finir avec ce trouble qui lui faisait battre le cœur chaque fois » (Sebbar, 68-69). Cependant il retourne toujours à ces odalisques à travers les yeux verts de Shérazade. Même après l'emportement de Shérazade et sa protestation contre les photos de Julien, sa participation dans le film néo-orientaliste ne sert qu'à renforcer ces mêmes opinions.

Comme on vient de le voir, les actions de Shérazade ne correspondent pas tout le temps à ses croyances, elles sont pour la plupart du temps impulsives et aléatoires. On pourrait dire que la scène où Shérazade décide brusquement de partir en Algérie n'est qu'un autre moment pas clairement annoncé au niveau de l'intrigue :

Shérazade la regarde fixement jusqu'à midi. Elle a écrit la description de l'odalisque sur son carnet sans rien préciser, sans noter qu'elle la trouve plutôt laide et que pourtant cette femme la touche, elle ne cherche pas à savoir pourquoi.

Sa décision est prise. Shérazade ira en Algérie. Elle n'hésite plus. Elle partira dès ce soir avec Pierrot s'il va vers Orléans, sans Pierrot s'il reste à Paris. (Sebbar, 232)

De prime abord, on pourrait relier cette odalisque que Shérazade examine dans le musée avec le pronom « elle » que Shérazade emploie dans la carte postale envoyée à ses amis en leur expliquant sa raison de partir pour l'Algérie : « c'est à cause d'elle que je m'en vais » (Sebbar, 238). En suivant cette logique, on dirait que Shérazade a trouvé cet art attirant pour une raison qu'elle ne peut pas bien exprimer, ainsi elle est donc enfin tombée dans le discours néo-orientaliste. Pourtant, quand on regarde la scène où Shérazade feuillette l'album photographique

de Marc Garanger, on pourrait dire que cette scène-ci constitue le moment clé où elle décide de retourner en Algérie et que l'expérience au musée n'a fait que renforcer son désir de refuser la représentation de l'odalisque comme femme algérienne. Garanger, soldat-photographe français pendant la guerre de libération, avait la tâche de prendre des photos d'Algériens pour leur procurer des cartes d'identité. De son expérience, il se souvient:

I saw that I could use what I was forced to do, and have the pictures tell the opposite of that the authorities wanted them to tell [...] I would come within three feet of them, they would be unveiled [...] The women had no choice in the matter. Their only way of protesting was through their look (Naggar).

[J'ai vu que je pouvais utiliser ce que j'étais obligé de faire et laisser les photos exprimer un message opposé à ce que les autorités voulaient qu'elles disent [...] Je serais à trois pieds d'elles, elles seraient dévoilées [...] elles n'avaient pas de choix dans l'affaire. Leur seul moyen de protester était à travers leur regard].

On peut affirmer que quand Shérazade voit ces photos de femmes avec le regard « intense, farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer » et qu'elle se met à pleurer, son attitude envers la représentation de la femme change (Sebbar, 211). Donc ce n'est pas « grâce à » l'odalisque qu'elle part, mais « à cause » de cette représentation fautive, cette invasion et perversion de l'espace privé du voile qu'elle décide de partir. L'acte de quitter symbolise son propre acte de protestation et son contre-regard envers le néo-orientalisme. De surcroît, Laouyene affirme que lorsque Shérazade fuit les contraintes de sa famille ainsi que l'imposition du regard néo-Orientaliste, elle affirme sa propre identité en tant que femme autonome (Laouyene, 35).

Malgré le fait que la scène des photographies de Garanger ait marqué un point décisif dans l'esprit de Shérazade qui l'a finalement poussée à rejeter le regard néo-orientaliste, ses actions ultérieures ne contribuent pas à dépasser ce discours. Premièrement, après la scène de ces photographies, elle retourne chez Julien et lui promet de continuer son film néo-orientaliste en disant, « ce sera en plus » de ce qu'elle aspirait à faire, ce qui perpétue son propre fantasme

(Sebbar, 219). Au lieu de lui faire face, de le confronter directement comme le font les femmes des photos de Garanger qu'elle admire, elle laisse ceux qui sont coupables du discours le perpétuer. Encore une fois, elle décide de fuir la société et le pays qui promeuvent et consomment ces discours, en allant en Algérie. Loin de renverser le discours qui n'est pourtant pas limité géographiquement, elle contribue à le maintenir, en achetant les cartes postales des odalisques. L'idée de consommation revient dans cette scène où elle achète « toutes les cartes [dix] de *L'Odalisque*, qui restaient dans le présentoir » tandis qu'elle en envoie seulement deux : l'une à ses amies et l'autre à sa famille. Même si on comprend cet achat comme étant un effort symbolique de priver le musée et le reste du public de ces images, elle perpétue néanmoins la propagation de l'image néo-orientaliste. On voit à la fin que ses amies, à qui elle a envoyé une carte, épinglent l'image entre « deux cartes postales qu'elles avaient reçues de Tunisie et de la Martinique, entre palmiers et cocotiers l'odalisque côtoyait les mers des Caraïbes et les mers du Sud » (Sebbar, 238). L'odalisque comme image typique de l'orient, demeure entre deux vues touristiques réductrices des deux pays perçus comme un ailleurs paradisiaque. Ainsi l'imaginaire stéréotypé et néo-orientaliste de l'autre persiste et Shérazade, en facilitant sa consommation, promulgue ce type de discours. L'image de l'odalisque, et donc le discours néo-orientaliste et le désir de consommer « l'exotique », restent présents à la fin du livre.

Au niveau du paratexte de l'œuvre, la première de couverture et l'un des premiers folios du roman reproduisent des odalisques. Si ce fait peut être imputé à un choix éditorial—sur lequel l'auteure aurait peu de contrôle— il n'en demeure pas moins que Sebbar elle-même collectionne les cartes postales orientalistes de ces femmes exploitées datant de l'époque de la colonisation ; ce qui soulève des questions à propos des limites de l'intention de l'auteur et le lecteur. Dans le fait de collectionner des cartes postales, on peut lire une fascination qui frôle la fétichisation telle

que décrite, par exemple, dans *Journal de mes Algéries en France* (2005) : «L'œil fixé sur l'objet du désir, tendre prédateur, collectionneur fou, tendu vers ce qui s'exhibe et se dérobe, je tente par les mots, la voix, l'image, obstinément, d'abolir ce qui sépare » (Sebbar, 11). Plus loin, Sebbar continue : « [Arezki Bénouchène] collectionne les cartes postales coloniales algériennes, moi aussi. [...] Je vais retrouver les modèles que j'aime » (Sebbar, 42). Tout comme son personnage Julien, Sebbar est consciente de sa faiblesse pour ces images attirantes et séductrices, ce qui rend plus difficile son désir de dénoncer le discours et le regard orientaliste dans ses œuvres. Même si l'on interprète l'usage des cartes postales intégrées dans ses œuvres comme un stratagème en faveur du « post exotisme », le fait que Sebbar n'offre pas de commentaires directs sur ces images permet au lecteur de se délecter dans son propre fantasme orientaliste (Gueydan-Turek, 104-106).

A l'odalisque sur la première de couverture, s'ajoutent le titre et le sous-titre du roman: *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Ceci nous indique que, dès le début, Shérazade est décrite dans sa corporalité. Ces mots-là sont exprimés par l'inspecteur qui aide le père de Shérazade à trouver sa fille et aussi par les frères de Shérazade qui essaient de la chercher. C'est une description très physique et élémentaire de sa nature qui est imposée par les hommes de sa vie et aussi par la société. Ces mots clés distillent son être et son identité—ce à quoi Shérazade résiste et tente d'échapper. Cependant, elle profite de sa nature et elle déploie son identité stratégiquement pour en bénéficier. On voit cela dans le chapitre intitulé « Jungle » où Shérazade et ses amies Zouzou⁴ et France font partie d'une séance de photo où elles refusent d'être exploitées comme des objets sexuels. Avec leurs noms et leurs physiques exotiques, le photographe est bouleversé quand ces femmes refusent de suivre ses ordres de poser pour lui et

⁴ Zouzou fait référence au film de Josephine Baker des années 30 où elle faisait partie d'un cirque s'habillant dans un costume d'oiseau décolleté

le menacent avec des pistolets (qui sont en réalité des faux). Ces femmes ne se laissent pas manipuler par les désirs masculins et transforment la scène de la séance de photo de la jungle sexualisée en une jungle guerrière, se révoltant ainsi contre le discours endocentrique. Cependant, le discours endocentrique reprend cours quand la version de cette histoire qui circule, réduit la force et le danger de leur menace ; les gens parlaient « des filles armées d'une bombe anti-viol, pas d'un pistolet » (Sebbar, 149). En réduisant la puissance de leur choix d'armes et en décrivant leur action en termes défensifs et non pas offensifs, le discours endocentrique demeure.

Le thème de la révolte contre l'autorité se manifeste aussi à travers un autre concept relié au thème de la révolte contre l'autorité est aussi présent dans l'idée du squat, ou bien un endroit séparé de la société où les marginaux cohabitent. Dans *The Location of Culture* (1994), théoricien Homi Bhabha postule que les groupes minoritaires forment un « third space » [tiers espace] en marge de la société, d'où ces gens peuvent déstabiliser l'autorité centrale (Bhabha, 45-49). Cependant, consciemment ou pas, Sebbar prouve le contraire dans son œuvre.

Les jeunes qui y habitent font souvent référence aux grandes figures communistes et socialistes comme Mao, Castro, Ché, les Black Panthers et autres. Cependant, ces figures-ci font partie de la culture de consommation à laquelle ces jeunes s'identifient. La scène où Shérazade prend pour cible les images des figures révolutionnaires révèle qu'elles sont inutiles pour inspirer ou pour promouvoir des mouvements qui puissent ébranler la société au sens large :

Elle jouait avec le P38 de Basile. Le coup partit droit dans l'œil gauche de Che Guevera dont le poster jaunissait au mur depuis des mois. Basille poussa un cri et arracha le P38 à Shérazade

--Attends, j'allais tirer sur l'autre...

--Qui ça ?

--Lui, à côté de Marx, celui-là je le reconnais, on le voit partout.

--Quoi ? Sur Bob Marley !

--T'es dingue, complètement dingue !

--Bof, ils sont tous morts.

(Sebbar, 40).

Ainsi, les figures contre la colonisation et le néo-impérialisme sont réduites à des images qui sont distribuées partout par le système capitaliste qui profite, ironiquement, de leur valeur en tant que

produits de consommation. Cette idée est renforcée par le fait que « le poster jaunissait au mur » ; les figures tout comme les idées qu'elles représentent sont laissées à l'abandon, leur sens perdus, et réduites à des pièces de décoration facilement accessibles. En effet, le « tiers espace » n'existe pas dans la réalité du squat ; bien que les membres parlent de révolution, aucun mouvement de cette sorte ne se produit.

Le « squat » est en quelque sorte une utopie où l'identité hybride des jeunes qui vivent ensemble peut s'épanouir. Toutefois, on voit que ce lieu est inexistant non pas seulement physiquement sur une carte—ce qui se voit quand Shérazade essaie de demander des renseignements sur le squat—mais aussi au sens du mot en lui-même. Bien que les membres du squat prétendent que leur groupe ne classe pas les gens selon leur religion ou leur ethnie, en réalité, ils suivent toujours les mêmes règles et se conforment aux mêmes principes auxquels ils sont opposés. Le langage qu'emploie Driss à propos de Djamila et Shérazade démontre qu'on ne peut pas échapper à ce type de catégorie simpliste:

Driss :
 --Elles, c'est des Arabes...
 Djamila essayait de protester, mais Driss poursuivait :
 --Ah oui, c'est vrai, Djamila, elle est coupée.
 --Quoi ? Qu'est ce que ça veut dire, ça, coupée ? criait Djamila
 --Que tu est coupée en deux : moitié arabe, moitié française, c'est clair !
 --Ah bon...j'avais compris autre chose.
 --Tu vois, disait Driss à Basile, les Algériennes, toutes des vicieuses, et je suis pas le seul à le dire,
 demande aux autres. (Sebbar, 73-74)

Même si cette scène est censée être lue d'une manière légère, il est clair que la femme algérienne est toujours perçue d'une manière sensuelle, ce qui nous ramène au discours néo-orientaliste. En plus, on voit que les hommes imposent d'une manière dédaigneuse, une identité et une image des deux filles basée sur leurs caractéristiques physiques et externes, ce qui montre l'échec du squat en ce qui concerne le renversement du discours et du regard endocentrique.

Toutefois, Shérazade paraît la seule parmi ses amis du squat qui ne partage pas l'illusion de cette utopie. Elle interagit souvent avec la société et ne s'aliène pas. On voit qu'elle déploie souvent son identité pour en bénéficier en jouant son rôle de Venus et d'odalisque comme on l'a remarqué dans la scène de la jungle. En combinant les idées du philosophe et théoricien Judith Butler avec celles du sociologue Ervin Goffman, on peut conclure que la performance de l'identité—et plus spécifiquement pour Butler, celle du genre—est une stratégie de survie qui peut être soit « sincère » soit « cynique » (Butler, 190). Cette dernière illustre le cas de Shérazade—elle performe le rôle afin de duper le public. Par exemple, quand elle rencontre un homme riche venant d'un pays arabe qui veut découvrir Paris et avoir une expérience typique de la France, elle profite de son apparence versatile et de son rôle de Venus et passe pour une Française (d'origine caucasienne), afin d'obtenir un bon repas et un endroit pour dormir. Elle lui dit que son nom est Camille, et assume une fausse identité typiquement française. Elle utilise son apparence de Venus—captivante et belle—pour satisfaire ses propres intérêts. Ce jeu d'identité qui dépend de son environnement, lui garantit la sécurité dans sa vie précaire. On peut aussi interpréter sa relation avec Julien comme faisant partie de ce jeu d'identité. Bien qu'elle refuse de poser pour ses photos, elle lui laisse le plaisir et les fantasmes de l'imaginer comme odalisque et Venus. Même après lui avoir arraché les photos qu'il avait prises d'elle, Shérazade accepte le rôle de Zina dans le film néo-orientaliste de l'ami de Julien. Voilà qui peut suggérer qu'elle réinvestit le discours néo-orientaliste et endocentrique pour en bénéficier. C'est ainsi que le résume Mary Vogl, en réitérant le fait que Shérazade est capable de jouer la carte orientaliste une fois qu'elle a été sujette elle-même du regard orientaliste (Vogl, 173).

L'accident de voiture à la fin du roman est peut-être symbolique de ce talent de performance. On peut lier le fait que Shérazade survit à l'accident de voiture alors que Pierrot

meurt à sa capacité de jouer le jeu tout en retenant sa propre identité. Pierrot, en revanche, symbolise une tentative vaine de la part d'un squateur de se libérer du discours opprimant de la société et de se battre contre l'autorité qui supprime l'hybridité. La mort de Pierrot et le fait que tout le monde quitte le squat au final, symbolisent la mort de cette utopie.

Pour conclure, il est évident que le livre de Sebbar travaille au sein des structures institutionnelles de la littérature postcoloniale et qu'il rappelle certaines esthétiques exotiques de consommation dont parlait Huggan qui ne permettent pas de promouvoir le « post-exotisme ». En effet, chez Sebbar, dans *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, les thèmes de commodité et de consommation des produits orientalistes rendent problématique tout éventuel projet consistant à remettre en cause les conventions de l'exotique post-colonial. De surcroît, en essayant d'employer son identité d'une manière stratégique, Shérazade ne profite pas des moments où elle pourrait subvertir le discours, préférant rester en performance ou bien échapper à sa condition. Pour ces raisons-ci, le texte de Sebbar s'aligne plus à la définition de la « postcolonialité » qu'à celle du « post-exotisme ». Au final, si ce roman évoque le thème de la résistance face au regard qui assigne une altérité et s'il s'interroge sur le thème de l'identité d'une manière assez réaliste, il montre aussi qu'il n'y a pas de moyen facile pour résoudre ces questions qui nous concernent tous et toutes.

Ouvrages cités

Œuvre Primaire :

Sebbar, Leïla. *Shérazade: 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. 1982 ed. Saint-Pourçain-sur-

Sioule: Bleu Autour, 2010. Print.

Œuvres Secondaires :

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Abingdon: Routledge, 1994. Print.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. 1999 ed. New York: Routledge, 1990. Print.

Eileraas, Karina. "Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership, and Feminist Resistance." *MLN: Modern Language Notes* 118.4 (2003): 807-40. Print.

Gueydan-Turek, Alexandra. "Visions of Odalisques: Orientalism and Conspicuous Consumption in Leila Sebbar's 'Le peintre et son modèle.'" *Research in African Literatures* 42.4 (2011): 97-113. Print.

Huggan, Graham. *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge, 2001. Print.

Laouyene, Atef. *The Postexotic Arab: Orientalist Dystopias in Contemporary Postcolonial Fiction*. Diss. U of Ottawa, 2008. Ottawa: U of Ottawa, 2008. Print.

Naggar, Carole. "Women Unveiled: Marc Garanger's Contested Portraits of 1960s Algeria." *Time* 23 Apr. 2013: N.p., *Time*. Web. 2 May 2013.

Saïd, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979. Print.

Sebbar, Leila. *Journal de mes Algéries en France*. Saint-Just-la-Pendue: Bleu autour, 2005. Print.

Vogl, Mary B. "Retouches and Reprints." *Picturing the Maghreb: Literature, Photography, (Re)presentation* (2003): 141-94. Abstract. *Contemporary Literary Criticism: Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights, Short-Story Writers, Scriptwriters, and Other Creative Writers* 365 (2014): n. pag. Print.

Young, Robert J.C. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Print.