



Les Dupes d'Ahmed Benzelikha : un roman de la postmodernité

Hanène Logbi

Université frères Mentouri Constantine 1, Algérie

Laboratoire de recherche SLADD

loogbi@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-9969-9098>

Reçu le 09-09-2023 / Évalué le 10-10-2023 / Accepté le 30-11-2023

Résumé

Nous nous interrogeons sur le renouvellement générationnel des écrivains algériens à partir des années 2000 et son apport à la littérature algérienne de langue française. Ce renouvellement correspond-il à une modification des formes et des thèmes abordés dans le roman algérien ? Se dirige-t-on vers un effacement des critères d'analyse issus de la théorie postcoloniale ? L'analyse du texte de A. Benzelikha, intitulé *Les Dupes*, indique des tentatives de s'écarter des thèmes porteurs de la guerre et de la violence dans la société algérienne. La théorie postcoloniale, est évoquée par le biais du rapport à l'altérité et abordée à travers le thème culturel, à la lumière du postmoderne. On peut lire une remise en cause des schémas culturels dominants. L'auteur sur le mode du jeu, de la démesure et de la parodie produit un roman qui ne s'écarte pas complètement des problématiques définies par la théorie critique postcoloniale, mais il porte un regard nouveau.

Mots-clés : hybridité, scénographie, interatualité, image, postmodernité

الساذجين لأحمد بن زليخا : رواية ما بعد الحداثة

ملخص

في هذا المقال، نشكك في التجديد الأجيال للكتاب الجزائريين من الألفية الجديدة ومساهمته في الأدب الجزائري الناطق بالفرنسية. هل يتوافق هذا التجديد مع تعديل الأشكال والموضوعات التي تتناولها الرواية الجزائرية؟ هل نتجه نحو محو المعايير التحليلية المشتقة من نظرية ما بعد الكولونيالية؟ يشير تحليل نص أ. بنسليخا، بعنوان "الدوبس"، إلى محاولات الابتعاد عن موضوعات الحرب والعنف في المجتمع الجزائري. يتم استحضار نظرية ما بعد الاستعمار من خلال العلاقة مع الآخر ويتم تناولها من خلال الموضوع الثقافي. في ضوء ما بعد الحداثة. يمكننا قراءة سؤال عن الأنماط الثقافية السائدة. ينتج المؤلف في أسلوب اللعب والإفراط والمحاكاة الساخرة رواية لا تنحرف تمامًا عن القضايا التي حددتها النظرية النقدية لما بعد الاستعمار، ولكنها تأخذ نظرة جديدة.

الكلمات الدالة: الهجينة، السينوغرافيا، بين الأديان، الصورة، ما بعد الحداثة

***Les Dupes* by Ahmed Benzelikha: a novel of postmodernity**

Abstract

We question the generational renewal of Algerian writers from the 2000s and its contribution to Algerian literature in French. Does this renewal correspond to a change in the forms and themes addressed in the Algerian novel? Are we heading towards an erasure of the criteria of analysis stemming from the postcolonial theory? The analysis of the text of A. Benzelikha, entitled *Les Dupes*, indicates attempts to move away from the themes of war and violence in Algerian society. The postcolonial theory, is evoked through the relationship to otherness and addressed through the cultural theme. In the light of the postmodern. One can read a questioning of the dominant cultural schemes. The author in the mode of play, excess and parody produces a novel that does not completely deviate from the issues defined by the postcolonial critical theory, but it carries a new look.

Keywords: hybridity, scenography, interatality, image, postmodernity

Vivre avec les spectres d'images dans un monde où la logique iconique est dominante, dans un monde où présence et absence se conjuguent dans ce qu'il est convenu d'appeler le virtuel serait alors, au-delà de la littérature, un enjeu de la vie contemporaine. (Ruffel in Blankermann, 2004 :114).

Introduction

Le discours critique des littératures du Sud de langue française se nourrit souvent de la théorie postcoloniale qui décline les spécificités de cette littérature. Notamment, elle met en avant les thématiques de l'identité, de l'altérité, de l'hybridité, ainsi que celle du rapport à la langue.

Cependant dans une perspective de réévaluation de ce discours critique, la tendance se fait de plus en plus forte à souligner « le malaise et l'inconfort certain à se débarrasser de certains paradigmes conceptuels et discursifs qui apparaissent clairement dissociés ou en contradiction avec la réalité » (Mauguière, 2009 : 210).

Du point de vue de la production romanesque algérienne de langue française, on relève depuis les années 2000, un renouvellement générationnel chez les écrivains. Le foisonnement de la production encouragé par la multiplication des infrastructures éditoriales ouvertes en Algérie même, dont Barzakh, Casbah éditions, Apic, Média pour ne citer que ces maisons, a entraîné un élargissement du lectorat universitaire et journalistique de plus en plus nombreux et attentif.

Un constat s'impose. Il est désormais admis que la dernière génération d'écrivains tend à s'écarter des modèles esthétiques et des thématiques adoptés par les aînés. La recherche de formes d'écriture différentes, le recours à certains registres, jusque-là délaissés tels le fantastique et l'humour, des genres à l'image du roman policier, ainsi qu'à des thèmes nouveaux, marquent une rupture dans le roman algérien. Cette rupture, qui oriente le roman vers d'autres perspectives, annonce-t-elle l'épuisement des critères d'analyse définis par la théorie postcoloniale ?

Pour illustrer cette tendance nouvelle et tenter d'apporter une réponse à notre questionnement, nous analyserons le roman d'un jeune auteur, Ahmed Benzelikha. Ce roman, *Les Dupes*, engage l'écriture romanesque dans un modèle peu adopté jusque-là. Il se détourne des tendances esthétiques et des thèmes habituels du roman algérien de langue française que sont la guerre ou la violence.

Les Dupes a, en effet, pour thème principal le vol d'un tableau de Gauguin à partir du musée où il était exposé, dans un émirat qui l'avait emprunté à un état voisin. L'auteur, par ce roman, n'en est pas à sa première tentative. Cette dernière production, parue en 2021 chez Casbah éditions, a été précédée de *La fontaine de Sidi Hassen*, *La roqya de Cervantes* et de *Elias*.

Pour analyser le texte, nous aurons recours essentiellement aux principes de la sociopoétique établis par Alain Viala. Le théoricien précise qu'il ne propose pas une grille, mais une démarche qui allie l'étude formelle aux données sociales dans lesquelles évoluent l'auteur et le lecteur. Notamment, il « prend en compte tout ce qui touche aux procédures textuelles qui engagent la façon de programmer l'attribution du sens » (Molinié, Viala, 1993 :156).

Le protocole consiste à observer les éléments de la forme, afin d'atteindre le sens et sa portée. Ceci aidera à vérifier la présence de déterminations à l'œuvre dans le roman d'Ahmed Benzelikha. Nous interrogerons ces déterminations pour tenter d'établir le lien avec les paradigmes de la théorie postcoloniale.

L'analyse suivra trois étapes, la première consistera à évaluer les éléments formels constitutifs du texte tels que l'auteur les a agencés, et leur impact sur le mode de lecture, en particulier, ceux qui permettent l'entrée dans le texte. La seconde étape nous permettra d'observer « *le discours du roman* », dans le souci d'en relever les éléments d'un discours social manifesté dans le texte. Elle aidera à déterminer les contenus et le sens. Le troisième moment de cette analyse sera consacré à l'image de soi de l'auteur à travers ses préoccupations esthétiques et de les mettre en rapport avec les critères établis par la théorie postcoloniale.

1. Le contrat biaisé

Alain Viala met en avant la notion d'« anticipations croisées ». Il affirme que l'auteur se fixe un type de lecteur visé, et, par conséquent prévoit, anticipe « une figure de lecteur » auquel il s'adresse. Le lecteur, lui-même à son tour, au cours de la lecture, développe les compétences dont il dispose pour anticiper le sens qu'il va attribuer au texte.

Les lecteurs et les lectorats anticipent sur les propriétés des textes en fonction de leurs rhétoriques de lecteurs, et non d'une façon abstraite ou d'une façon qui ne serait déterminée que par les propriétés des textes et des genres ; et les scripteurs – donc les textes – dans la façon dont ils construisent les figures de leurs destinataires ne bâtissent pas sur de l'abstrait ou du théorique, mais (l'imaginaire se nourrit du concret, fait-il le rappeler ?) Sur les réalités de la rhétorique des lecteurs, plus ou moins confusément, plus ou moins consciemment perçues. Il y a là le cadre fondamental d'une sociopoétique complète, qui inclut aussi une sociopoétique de la réception (Molinié, Viala, 1993 : 201-202).

Le principe des anticipations croisées construit la démarche qui part du texte. Le texte est mis dans la situation où l'auteur sollicite son lecteur avec « ses propres moyens textuels ». C'est la raison pour laquelle les genres et les formes sont placés au premier plan du protocole établi par Alain Viala. Ils constituent un prisme, au même titre que celui de la langue, de l'auteur, du champ, qui permet de projeter le sens et ses surdéterminations.

Pour cette analyse, nous aurons donc recours aux éléments-clés qui ouvrent la voie au lecteur afin de pénétrer dans le texte et de nous orienter à travers les indications de genre, notamment le titre, l'incipit et la scénographie.

1.1. Un titre et son modèle

Le titre, *Les Dupes*, semble construit sur le modèle qui a donné lieu à une étude réalisée par Henri Mitterand, consacrée aux titres de romans de Guy des Cars, dont nous nous inspirons (Duchet, 1979 : 89-97).

À la manière de la construction des titres de romans de cet auteur (*La tricheuse, La brute, La maudite...*), *Les Dupes* est formé d'un substantif qui porte sur le sème animé humain. C'est un titre *bref, facile à mémoriser, construit sur des modèles codés*, il permet d'anticiper sur le contenu *de manière allusive*.

En effet, le déterminant « les » isole une catégorie parmi le groupe humain. Cette catégorisation s'effectue sur un trait de qualification commun qui détermine le groupe. Généralement, cette qualité charge le groupe d'une connotation dysphorique dans le sens où la personne qui est *dupe*, est victime de sa bonne foi et/ou d'un abus de confiance. Ce titre renvoie donc à un code moral qui « oriente et programme le comportement de lecture, prémodèle un type de déchiffrement » (Duchet, 1979 : 91).

Un tel titre introduit à une situation narrative de duperie, d’abus de confiance, le présumé moral est d’ores et déjà activé.

Le lecteur pense s’engager dans la lecture d’une intrigue où l’exploitation de la naïveté d’autrui est mise en jeu. On peut estimer que le roman est destiné à un grand public. Si ces anticipations établies à partir du titre sont vérifiées par le contenu, ces constats n’ôtent en rien le caractère littéraire du texte. Ce roman, s’inscrirait, ainsi, dans le champ littéraire, non pas en tant que produit de la littérature consacrée, mais plutôt, comme faisant partie de la littérature populaire.

1.2. Scénographies et leurres

Les premières lignes du roman mettent en place une intrigue amoureuse. Narta, une jeune femme mariée, amoureuse d’un peintre par le biais des échanges sur les réseaux d’internet, s’apprête à le rencontrer. Le cadre spatio-temporel dans lequel se déroule l’histoire est décrit comme une mégapole qui étouffe sous le nombre d’habitants comme sous le poids de la pandémie de la covid 19. La jeune femme est ainsi présentée dans ce cadre très contemporain : « C’était dans cette ville, aussi, que vivait Narta. Ce soir, elle s’étirait langoureusement sur son lit en tenant son téléphone. » (Benzelikha, 2021 :10).

Un tel incipit met en place une scénographie narrative de roman sentimental, par le recours à une scène relevant du cliché, du « déjà-lu ». *Elle s’étirait langoureusement sur son lit* est une image conforme aux codes de la littérature populaire et sentimentale. On en relève de nombreux autres exemples dans le texte confirmant la première décision de roman appartenant à la littérature populaire.

La scénographie est un concept établi par Dominique Maingueneau dans sa théorie de l’énonciation, qui distingue trois plans de la scène d’énonciation pour tout texte discursif : la scène englobante, la scène générique et la scénographie.

La scène englobante concerne le type de discours auquel le lecteur est confronté : discours scientifique, publicitaire, politique ou religieux... La scène générique indique le genre auquel appartient le discours, quant à la scénographie elle « est définie ainsi :

Elle est une scène de parole qui n’est pas imposée par le type ou le genre de discours, mais instituée par le discours même. En 1981, par exemple, François Mitterrand avait présenté son programme pour l’élection présidentielle sous la forme d’une Lettre à tous les Français...La scène générique était celle d’un programme électoral, mais la scénographie construite par le texte était clairement épistolaire (Maingueneau, 2009 :111).

Selon D. Maingueneau, *La scénographie apparaît aussi comme ce dont vient l’énonciation et ce qu’engendre cette énonciation. Elle légitime un récit qui, en retour, doit la légitimer, établir que cette scénographie à travers laquelle s’offre la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer ce roman (2013 :16).*

La scénographie narrative, telle que la présente l'incipit du roman d'Ahmed Benzelikha, légitime, donc, la fiction sentimentale :

L'alchimie du désir, l'arbitraire des choix amoureux et ce fard dont on abuse pour embellir nos actions ou, tout simplement un concours de circonstances l'avaient conduite à croiser un artiste sur le Net, à s'intéresser à lui, à le connaître, puis à le vouloir à tout prix (Benzelikha, 2021 : 12).

L'incipit met en place un modèle qui semble confirmer les orientations de lecture du titre. Le présupposé moral demeure d'actualité, puisqu'il s'agit d'une femme qui s'apprête à trahir son mariage par une rencontre amoureuse avec le peintre, Matt. Et le style suit cette orientation générique :

Narta était habillée de noir et mauve. Une élégance naturelle et un maquillage raffiné, qui rehaussaient la beauté féline qui se dégageait d'elle, faisaient de sa présence un moment dédié à la grâce et à la sensualité (Benzelikha, 2021 : 29-30).

Mais l'aventure amoureuse tourne court, car la rencontre des deux amoureux correspond déjà à une rupture définitive entre les deux personnages. La première scénographie disqualifiée s'affirme comme un leurre. Elle perd tout intérêt du fait de la rupture prématurée du couple. Le lecteur se voit mis dans l'obligation de réviser son hypothèse de lecture et de réorienter les anticipations de lecture inspirées par l'incipit.

Cette première intrigue sentimentale est ainsi supplantée par un cadre qui assigne au lecteur *une autre place*. De fait, la disparition du musée d'un tableau de Gauguin, *Nafea Faa Ipoipo?*, la présence d'un enquêteur, donnent le ton pour la lecture du roman à partir d'une autre scénographie. L'intrigue policière semble devenir le cadre principal, déclassant la scénographie du roman sentimental.

Toutefois, l'intrusion de cette seconde scénographie narrative, à son tour, va être rapidement subvertie. Le nouvel investissement générique tend à être sorti également du cadre contingent mis en place, celui du roman policier. En effet, d'une part, le lecteur n'est pas en mesure de suivre l'enquête du personnage-enquêteur comme le veut la forme canonique du roman policier, encore moins de la prévoir. Le narrateur ne lui fournit aucun élément nécessaire pour entreprendre une quelconque enquête. D'autre part, l'enquêteur, lui-même, est invité très tôt à cesser ses investigations. La seconde scénographie mise en place subit donc, à son tour, des altérations. Le roman policier dans ses formes canoniques est en déficit.

Il s'avère que le décalage entre les formes du roman policier et un autre cadre devient de plus en plus évident, bien que le registre de langue maintienne la tonalité du « polar ». Au moment où Gustav, pour récupérer la toile et la livrer au commanditaire, retourne dans l'atelier de peintre de Matt où il avait caché le tableau, il constate sa disparition et s'exprime ainsi : « ...l'objet d'une colossale transaction, une fortune à gagner, avait disparu ! Elle était introuvable ! Volatilisée ! Gustav n'en revenait pas. Il s'était fait doubler ? (Benzelikha, 2021 : 44). Soupçonnant Matt, le peintre, d'être

l'auteur de cette disparition, il fulmine, « Si tel était le cas, se dit Gustav, il était mal tombé, vraiment mal tombé, ce fils de p... » (Benzelikha, 2021 : 44).

À la suite de divers rebondissements et coups de théâtre s'impose un nouvel aspect du discours narratif engendré par une narration qui installe le lecteur dans une position d'incertitude. Cette dernière scénographie assigne au lecteur une place instable tout en maintenant active la tension du texte sur le lecteur.

Raphaël Baroni, dans l'ouvrage, *La tension narrative*, explique la façon dont le récit captive le lecteur, en général. Pour lui, le plaisir de la lecture se situe dans la tension de l'attente, « cette attente est caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à la réception » (Baroni, 2007 : 18). Selon l'auteur, la tension narrative est composée de trois facteurs : la surprise, le suspense et la curiosité qui impliquent l'émotion.

Pour ce qui concerne le roman policier, l'on sait que le suspense est l'élément moteur de l'attente. Dans *Les Dupes*, plus que le suspense, c'est la surprise qui est à l'origine de l'émotion et constitue le moteur de l'action. Ainsi, lorsque le commissaire annonce à l'enquêteur l'arrêt des recherches, la surprise suivie de curiosité est provoquée par les informations lacunaires : « J'ai été contacté par le gouverneur, pour vous instruire de conclure votre enquête. Je ferai une déclaration à la presse, pour informer l'opinion publique que le tableau a été transféré dans un autre pays que nous avons identifié » (Benzelikha, 2021 : 51). Pourquoi conclure l'affaire si vite ? Où le tableau a-t-il été transféré ? Est-ce une information vraie ou fausse ? La curiosité est portée par ces incertitudes. Dans *Les Dupes*, la tension narrative est maintenue essentiellement par la surprise suivie de curiosité, au détriment du suspense. Ce procédé est fondé par une série de paralipses (le lecteur découvre après-coup certains faits que le narrateur lui avait cachés, provoquant son étonnement).

Délibérément, il y a une volonté chez l'auteur d'échapper à une appartenance générique codée. Le texte se libère des genres populaires classiques, après le roman sentimental, le roman policier. De la même manière que l'intrigue amoureuse est disqualifiée, celle policière est détournée par des enchaînements qui ne répondent pas aux normes du roman policier.

Le prisme du genre évalué à partir des anticipations du lecteur potentiel, il s'avère que les déterminations génériques se heurtent à une résistance aux formes reconnues. Toutefois, le lecteur reste accroché au texte, par suite d'un enchaînement de surprises qui le déroutent, lui font, parfois, perdre le fil narratif. Il désespère de voir enfin réapparaître le tableau authentique, *Nafea Faa Ipoipo* ? Si le narrateur n'énonce pas, à partir du cadre du roman policier, il reste à décider à partir de quelle scénographie, il raconte. En effet, déconcerté, ce lecteur cherche à s'engager dans la lecture d'un modèle autre que ceux prévus par lui. En revanche, désorienté n'abandonnant pas pour autant la lecture du roman, pris entre surprise et curiosité, il conclut à la fantaisie.

La seconde disparition de la toile, qui avait été dissimulée dans l'atelier de Matt à la suite du vol, engage le roman dans un jeu de présence-absence du tableau de Gauguin pour lequel sont multipliés, copies, reproductions, faux, d'un épisode à l'autre. Ce qui confère une forte résistance à l'accomplissement de la quête, et le brouillage des pistes.

La récurrence construite autour du thème de la copie, bien qu'elle réponde à une chronologie des faits et justifie la progression du récit, déroute le lecteur préparé à une enquête sur le vol d'un tableau authentique. De plus, le balancement de l'intrigue amoureuse (qui resurgit au milieu du roman de façon digressive et sans effet sur l'action) à la pseudo-intrigue policière finit de ruiner l'illusion des codes, largement ébranlée par la répétition et la multiplication des faux et des duperies occasionnées par la quête du tableau. Le texte est donc marqué par l'hybridité, dans le sens bakhtinien du terme, hybridité de genres, hybridité de styles, de niveaux de langue. Dans une sorte de jeu sur les formes, le texte ouvre le sens à des enjeux idéologiques et sociaux dont se nourrissent le discours des personnages et celui du narrateur.

2. L'univers du roman

Définitivement, *Les Dupes* tient du jeu, de la fantaisie, en parodiant le roman policier. Mettant au cœur du sens le thème du faux, de la copie et de la duperie, il conduit le lecteur, lui-même, sur de fausses voies en adoptant le style du roman policier : « ... Il s'était fait doubler ? Mais par qui ? Carlos ? » (Benzelikha, 2021 : 51).

Les personnages n'ont aucune épaisseur psychologique. Ils semblent être sous l'effet de forces agissantes qui les dépassent, telles que la technologie de l'image et la puissance de l'argent. Ces personnages sont désignés par des surnoms proches des sobriquets (Narta, marque d'un produit cosmétique, Gluten, Matt, homophone d'une marque d'armes françaises, Erni, L'informaticien, seul personnage à porter un nom et un prénom, Sonny Garbit, réfère à une marque de produits électroniques. C'est lui, qui grâce à des images de synthèse, sauve la mise, en faisant croire que le tableau est finalement retrouvé. Les personnages constituent un monde marqué par des identités multiples qui confèrent au texte une autre forme d'hybridité, celle identitaire. Ainsi, Von Bolt est né en Pologne de parents naturalisés autrichiens (Benzelikha, 2021 :61). Il est un personnage marqué par l'hybridité identitaire : « Lui-même ne savait pas qui il était. Juif disait-on, nazi affirmait-on. » (Benzelikha, 2021 :61). L'Emir est venu d'Orient, Gustav est cosmopolite ; les conseillers de l'Emir sont venus des quatre coins du monde à la page 63, l'atelier du peintre Rep, lui a été loué par une vieille américaine.

La société du roman représente un monde où les identités sont marquées par le déplacement et l'instabilité, toutefois, on notera que l'hybridité concerne des personnages issus du monde de ceux qui possèdent le savoir et un certain pouvoir, et

non ceux qui sont dominés, comme Rep, l'enquêteur ou Matt, le peintre. Il y a un renversement dans l'approche de la problématique identitaire.

Les personnages sont des caricatures, des représentations de types dépourvus d'apparence physique ; nous relevons parmi ces types : le peintre, pauvre et rêveur, le mercenaire pétri de violence, l'expert fourbe, la femme moderne, insatisfaite, artificielle, le commissaire dépourvu de principes, l'Emir riche et puissant...

Pour clore la liste onomastique fondée sur la dérision, le jeu, le choix toponymique est significatif. Le pays propriétaire du tableau de Gauguin est l'Emirat du Saqar. Ce toponyme renvoie par un effet de paragramme à un état réel des pays du Golfe, connu pour la fascination qu'il exerce par sa richesse et son opulence. En outre, une mystérieuse Société Secrète très puissante à laquelle sont rattachés certains personnages, l'enquêteur Gustav et l'expert en art pictural, Von Bolt, règne sur le monde de la fiction. Les idées qu'elle défend ne sont pas sans rappeler une période sombre de l'histoire mondiale. Son objectif est « l'extermination des plus faibles, seule à même de permettre l'émergence d'un monde nouveau, celui des plus forts » (Benzelikha, 2021 : 68). L'acronyme (SS) de cette société étant emblématique. En définitive, le roman est porteur d'un discours dont les présupposés idéologiques s'imposent.

2.1 La critique sociale

La duperie manifestée à tous les niveaux de la diégèse et du discours demeure plus que le thème central. Elle fonde la fabula construite sur une série d'actions trompeuses qui s'enchaînent l'une, l'autre.

Dès l'entrée en matière, Carlos a trompé Gustav en modifiant l'emplacement du tableau à l'intérieur de l'atelier de Matt. L'Emir du Saqar a dupé son cousin de l'émirat voisin, en lui prêtant un faux, et pour finir la grande supercherie est celle montée par l'informaticien Sony Garbit qui fait croire au monde entier que le tableau a été retrouvé, et ce, grâce aux moyens modernes de la technologie et l'imagerie de synthèse. Le roman contient une critique sociale dans laquelle sont dénoncées de nombreuses tares des sociétés consuméristes, la duperie, mais aussi le pouvoir de l'argent, la corruption, les inégalités sociales, l'opportunisme. Les réflexions d'Erni (l'époux de Narta) au seuil de la mort sont amères :

La victoire d'un canasson par triche ne le transformera jamais en fier étalon de course. Erni était conscient de tout cela, il le voyait dans les yeux de ceux, peu nombreux, qui refusant les règles du jeu, le regardaient avec mépris et condescendance malgré son argent, ses relations et ses appuis. (Benzelikha, 2021 : 80)

Il pense encore : *Corruption, prédation, hypocrisie, amoralité, servilité, arbitraire, injustice permettaient de réussir matériellement et socialement (Benzelikha, 2021 : 81).*

Plusieurs occurrences du mot « *dupe* » font écho au titre qui résume le texte. L'isotopie de la duperie est partout présente dans l'univers de la fiction et touche à tous les niveaux de relations entre les divers personnages.

L'expression scande le texte à l'image d'une incantation ; voici quelques exemples de sa récurrence : L'amour de Rep et Esmeralda est « *un marché de dupes* » (Benzelikha, 2021 :99), *duper les gens* (Benzelikha, 2021 :100), *il buvait pour se duper...duper les autres* (p. 79), *Erni avait le sentiment d'être dupé* » (Benzelikha, 2021 :82). L'isotopie de la duperie entraîne tout un champ lexical du faux qui réunit des termes tels que « *illusion de la possession* (Benzelikha, 2021 : 52), *faussaire* (Benzelikha, 2021 :56), *gommer le réel au profit de l'artifice, contourner la réalité, tout devait être fabriqué...*

L'illusion, marquée tout au long du texte par l'usage de synonymes développe l'exploitation abusive de ce thème du faux et de la copie. On s'interroge alors sur le message caché que pourrait contenir cette insistance sur le jeu formel du roman : *Ceci n'est pas* un roman policier, c'est une copie, pourrions-nous lire entre les lignes.

2.2. L'idéologie en question

L'auteur construit donc un roman de genre hybride et met en scène une histoire de duperie à grande échelle, où le mensonge et le règne du faux sont rois. La multiplication des épisodes ayant pour sujet les copies du tableau de Gauguin, est mise sous le signe de l'exagération. Le roman devient caricature, parodie et confère au texte une portée idéologique, elle est critique d'un monde en déréliction.

Si l'univers de la fiction est soigneusement mis hors de portée du réel par les sobriquets et les toponymes fabriqués, la critique porte bien sur un monde référentiel. La présence de la pandémie est rappelée à divers endroits du texte, comme pour renvoyer le lecteur à sa réalité. La référence à l'ouverture créée par la mondialisation qui a transformé les frontières des pays, en lieux de passage permettant aux individus de toutes nationalités de se côtoyer est aussi une réalité de notre monde. On rencontre dans ce roman diverses nationalités, et l'on passe aisément d'un pays à l'autre. Cet univers de fiction ressemble étrangement au monde sensible dans lequel nous vivons. Les présupposés idéologiques sur lesquels le texte se construit relèvent des idées véhiculées par la pensée du postmoderne. En effet, le postmoderne du vide soutient que, à la suite de la modernité, les sociétés contemporaines sont caractérisées par la décadence. Rep, l'enquêteur ne cesse de relever la perte des valeurs humaines et la décadence.

Le commissaire Gluten, un jeune homme massif, sans éducation et sans réelle instruction, ne devait sa carrière qu'à ses liens de parenté avec le gouverneur de la ville (Benzelikha, 2021 : 50).

Domage, vraiment dommage, pensa Rep, le monde a tout perdu, même ses flics (Benzelikha, 2021 : 51).

La dégradation des valeurs morales, la violence, le culte de la consommation, favorisés par une culture médiatique sont illustrées dans divers épisodes : « Il fallait que ses enfants choisissent d'être parmi les prédateurs pour réussir dans la ville, car celle-ci était d'abord une jungle où l'on ne survivait qu'en s'entre-dévorant » (Benzelikha, 2021 :77).

L'hyperréalité, concept essentiel chez le penseur du postmoderne, Jean Baudrillard est symbolisée par la fin dans la fiction de Ahmed Benzelikha. Le monde entier croit que le tableau de Gauguin a été récupéré par le gouverneur, la réputation du pays est sauvée par la grâce de l'image de synthèse. Cette fin de fiction rend effectif le remplacement du réel par le virtuel à l'ère de l'informatique. Dans une société où l'image envahit le quotidien, le réel disparaît, remplacé par le virtuel, le faux, la copie et le simulacre. La simulation dévoie la relation entre le vrai et le faux. La pensée de Jean Baudrillard est représentée par ces personnages qui ne cessent de se duper les uns les autres. Même le sentiment amoureux n'échappe pas à cette règle du simulacre, aussi bien dans les relations entre le couple Erni - Narta, que dans celles du couple Rep - Esmeralda.

Toutes les relations humaines sont faussées. Dans l'esprit du postmoderne du vide, le virtuel est une façon de fuir le réel qui est fragilisé. En effet, le gouverneur ne trouve aucune autre solution pour rehausser la réputation de son pays (entachée par le vol du tableau) que de faire appel au virtuel. L'illusion de la récupération du tableau satisfait tout le monde. Poussé à la consommation effrénée le monde a perdu le sens du réel, il fuit le réel en plongeant dans le simulacre et les faux-semblants.

La fragilité humaine est abordée par le biais de la pandémie. Ainsi l'écriture d'Ahmed Benzelikha est marquée par le discours du postmoderne à travers la thématique du faux et de la dégradation des valeurs humaines. Le discours littéraire est traversé par le discours social et le « déjà-là » de l'idéologie postmoderne. À ce titre, le choix du peintre, Gauguin, n'est pas non plus anodin. Ce dernier constitue le symbole de l'orientalisme, tel que le conçoit Edward Saïd. Il représente, par ses toiles, un exotisme exacerbé, un imaginaire en quête de paradis porté par des images stéréotypées de l'autre et de l'ailleurs, il est considéré comme le peintre d'un Orient fabriqué. Dans cette perspective de lecture, la postface du roman *Les dupes* présente Gauguin comme « ...fuyant prétendument le monde moderne déshumanisé, mais abusant lui-même, de manière révoltante, des sociétés innocentes ».

3. Figure de lecteur et posture d'auteur

En pragmatique littéraire, deux pôles permettent de tracer les contours de la figure de lecteur, le contrat de lecture et l'intention de sens. La figure du lecteur prend donc forme dans le corps du texte. Ces deux pôles ont été abordés dans ce qui précède ; nous avons pu montrer que par le contrat de lecture (titre et incipit), le texte proposait un

roman voué à un large public, que ce soit sous l'aspect du roman sentimental ou du roman policier, mais au fur et à mesure, le contrat a été revu au fil de la diégèse, pour donner la forme d'un texte parodique.

Face à ces révisions, le lecteur est contraint de faire preuve de vigilance, et ne pas se laisser fourvoyer par ses premières impressions de lecture. Benzelikha publiant en Algérie s'adresse à un public algérien, en premier lieu. Le lecteur est supposé posséder les mêmes références que lui, et comprendre les présupposés qui sous-tendent la fiction. Il tente d'établir une relation de connivence par l'intermédiaire du jeu. Le lecteur ne s'adonne pas à une lecture de plaisir, en se laissant emporter par des enchaînements qu'il avait déjà plus ou moins prévus. Le roman à caractère populaire abandonné, une fois ce lecteur pris au piège du mirage d'une lecture de détente, se voit proposer une parabole portant sur la manière de voir les relations Nord/Sud. La problématique de l'altérité est alors abordée sous l'angle de la dérision.

Les spécialistes de la sociologie de la littérature expliquent que tout écrivain, par le biais de ses textes, occupe une place dans le champ littéraire. Cette place est déterminée tant par les textes qu'il produit que par les propos de l'écrivain et les médiateurs (journalistes, critiques, biographes...) qui donnent à lire ces textes ainsi que par le public. Les contours de l'image de soi de Ahmed Benzelikha sont tracés par le biais du texte de présentation rédigé par l'éditeur en quatrième de couverture. L'auteur y est présenté sous de multiples facettes. « *Linguiste de formation, financier et spécialiste en communication* », il est « *écrivain conférencier et chroniqueur de presse* », il a occupé « *plusieurs fonctions supérieures, notamment auprès de l'Unesco* ». L'image qui prend forme à travers cette biographie est celle d'un homme portant son intérêt à la culture de l'art et à l'univers de la peinture.

Le motif du vol d'un tableau de Gauguin permet le développement de tout un savoir culturel appartenant à ce domaine. Le tableau de Gauguin, *Nafea Faa Ipoipo ?* est décrit dans ses moindres détails, couleurs, pose des deux Tahitiennes. Il détaille également l'atelier du peintre Mat, dans son désordre, évoque des mouvements artistiques, et cite enfin des noms de peintres, Vermeer, Klimt. L'évocation de cet univers de la peinture est un moyen de transférer des significations d'un système de signes à un autre, de la peinture à la littérature. Les relations de coprésence entre ces deux domaines artistiques sont complexes et de différentes natures. Elles impliquent des interprétations possibles du texte, notamment par le biais des signifiés.

La première relation est d'ordre thématique, l'un des personnages étant peintre. On peut lire à propos de Matt : « Artiste, bohème, il était resté en marge des itinéraires socialement tracés et menait sa vie, comme il le disait, au jour le jour tout à son art et à son passé. Un passé fortement marqué par la présence des femmes... » (Benzelikha, 2021 : 21). Le tableau, peint par Matt et offert à Narta, constitue une présence thématisée de l'art pictural dans le roman. Il fait partie de la fiction. Intitulé initialement,

La beauté prisonnière, le tableau représente une femme de profil, placée derrière une fenêtre ouverte « *mais le chemin qui s’ouvrait devant elle était barré par un mur.* » (Benzelikha, 2021 :13). L’impasse, la fermeture de l’horizon représentées par le tableau conduit à lire le thème de l’enfermement et l’absence de liberté, comme signifié transféré dans le texte par la représentation du tableau de Matt. En effet, ce même tableau, ensuite désigné par *La femme prisonnière* met en correspondance les signifiés respectifs du texte et de la toile. Narta, au moment où elle s’apprête à détruire le tableau commente ainsi :

Prisonnière qu’elle était, comme tant d’autres, de ses illusions, des mensonges du monde désemparé qui voulait faire croire à travers ses prêts-à-penser qu’il avait, comme un moteur de recherche sur internet, réponse à tout (Benzelikha, 2021 : 68).

La société du roman est, elle aussi, enfermée, piégée dans le virtuel et le faux, à l’image de la femme du tableau, enfermée entre quatre murs, avec pour unique perspective une impasse. Et Narta enfermée dans le monde virtuel du Net est un exemple de cet enfermement.

Dans une autre forme de relation interartiale, nous relevons la mention du nom de Klimt (Benzelikha, 2021 : 38), peintre du mouvement de l’Art nouveau. Le texte ne mentionne pas le prénom de Klimt, Gustav. En revanche, ce prénom est attribué au principal personnage de la fiction, Gustav, chargé du vol du tableau de Gauguin. La relation interartiale s’établit au niveau de l’implicite. Gustav Klimt est connu pour avoir peint une femme d’une grande beauté dans un tableau intitulé *La dame en or*. Ce tableau est à la source d’un épisode de l’histoire de la peinture.

À la mort du modèle, son mari fait de sa chambre un lieu de recueillement rempli de fleurs au centre duquel il place le tableau, *La dame en or*. Le modèle devient ainsi une icône de la beauté. Cependant durant la Seconde Guerre mondiale, ce tableau a fait l’objet de spoliation de la part des nazis, pour être enfin récupéré en 2006 par la nièce du modèle. La mention de ce peintre, est à mettre en correspondance avec des éléments du roman, d’une part, avec la Société Secrète SS dont fait partie Gustav et qui dirige le marché de l’art (dans le roman). D’autre part, on ne peut s’empêcher d’établir un rapport de similitude avec la toile peinte par Matt et désignée, tantôt par *La beauté prisonnière*, tantôt par *La femme prisonnière*. La similitude au niveau du signifié, confiscation (du tableau par l’Allemagne nazie) et emprisonnement de la femme dans le tableau de Matt renvoient au même signifié de privation. De nombreuses correspondances s’établissent entre les signifiés des deux domaines de l’art, pour traduire le reflet du réel dans le monde de la fiction. La mention du nom de ce peintre permet encore l’intrusion allusive de ce tableau, *La dame en or*, tableau peint avec des feuilles d’or et d’argent, il symbolise l’attrait de la beauté également celui de la richesse. La présence de ce nom de peintre, Klimt, thématise les relations entre la société du roman et une certaine conception de l’art : « ...il pense trouver l’écho dans l’art, alors que celui-ci ne reflète que la passion des

hommes et au premier chef celle de l'argent et de la possession...ou l'illusion de cette dernière » (Benzelikha, 2021 : 59).

De la même manière, la description du tableau de Gauguin permet le transfert du monde réel (le tableau en faisant partie) à l'univers de la fiction, par le commentaire qui suit :

Au premier plan, les orteils d'une des deux Polynésiennes semblaient s'agripper à l'herbe verte, à la nature, comme on s'agripperait à l'illusion d'un monde faussement paradisiaque qu'un simple nuage menacerait de complète extinction. Pourtant la question inscrite au bas du tableau et que le faussaire avait admirablement reproduite, était d'une banalité affligeante « Nafea Faa Ipoipo ? » Quand te maries-tu ?

Se marier, quelle étrange situation, se dit Gustav, s'adjoindre dans un monde qui ne cesse de diviser. » (Benzelikha, 2021 :58).

L'interartialité est une forme d'intertextualité. À son tour, cette dernière apporte des indications sur le travail de l'écriture tel que le conçoit Ahmed Benzelikha. Une relation intertextuelle est donnée par la mention de l'expression, *le mentir-vrai* : « Garbit.com avait fait un excellent travail, la fiction dépassait la réalité, le mentir-vrai se déclinait désormais en pixels. » (Benzelikha, 2021 :100). L'expression renvoie au recueil de nouvelles d'Aragon, *Le mentir-vrai*, titre éponyme de la nouvelle dans laquelle Louis Aragon explique sa conception de l'art romanesque. L'esthétique du mentir-vrai définit l'écriture romanesque comme une écriture du réel, qui s'écarte du réel pour mieux en rendre compte. « Le propre de la vérité romanesque est [...] d'avoir pour condition le mensonge. On comprend que mentir, dans cette perspective, signifie non pas dire le faux, mais dire ce qui n'est pas vrai : s'écarter de la réalité. » explique Nathalie Piégay Gros (Gosselin, 2014 : 3). Ainsi cette occurrence constitue une indication métatextuelle, Ahmed Benzelikha s'inspire de cette conception de l'écriture romanesque, pour écrire *Les Dupes*. Le mentir-vrai place la mémoire au cœur de l'art romanesque. La mémoire nous renvoyant la réalité sous forme d'images. Ces images reviennent sous forme de fragments. L'écriture rapproche des faits réels retenus par la mémoire sous la forme d'images, mais sans liens les uns avec les autres.

La mémoire fournit des images de la réalité qui sont transformées par la fiction. Ce procédé est patent dans le texte de Benzelikha à différents endroits où les images du réel imprimées dans les mémoires, par le biais de la télévision et autres moyens de diffusion, sont insérées dans le texte de Benzelikha. Ainsi les circonstances de la mort de Gustav ressemblent sensiblement à celles de la princesse Diana, qui a laissé ses marques dans la mémoire de milliers de téléspectateurs :

La circulation était fluide dans les beaux quartiers en ce jour de repos printanier. De ce fait Gustav arriva rapidement au tunnel qui permettait de contourner le centre-ville ; La Mercedes noire s'engouffra dans la voie souterraine, à la suite d'un 4x4 qui roulait lentement devant elle...Gustav ne se rendit même pas compte qu'il

allait mourir. Dans le tunnel...pulvérisa la Mercedes-Mayback (Benzelikha, 2021 : 65).

Le lieu, le tunnel, le véhicule précédant la Mercedes sont des images diffusées dans le monde entier pour rendre compte d'un événement exceptionnel, la mort de la princesse Diana, et conservées par la mémoire.

L'allusion à un autre événement ayant marqué l'actualité, celui des circonstances de la mort d'un journaliste entré dans une ambassade et jamais ressorti, se lit entre les lignes du passage suivant : « On ne roulait pas dans la farine un puissant Emir du Golfe, qui pouvait vous faire dépecer et évacuer vos restes dans de petites valises, sans que la communauté internationale n'y trouve à redire » (Benzelikha, 2021 : 56).

Enfin, la comparaison suivante, portant sur les rats, convoque une expression empruntée au président libyen dans son discours télévisé. Elle permet de rappeler les circonstances de la mort de ce même président :

Rep voyait s'envoler sa dernière chance de dénouer le mystère du tableau volé, comme s'étaient envolées tant d'autres chances dans sa misérable petite vie de raté parmi tant d'autres. Il n'était, il le savait bien, comme le disait ce président libyen déchu à coups de baïonnette obscène par les forces obscures qui mènent le monde, qu'un rat parmi les rats de la ville immense (Benzelikha, 2021 : 76).

L'agencement de ces pièces, ces fragments ou de ces images renseignent, en partie, sur le travail de l'écrivain. Elles forment un puzzle qui permet de voir le texte en train de prendre forme sous sa plume. À l'image de l'enquêteur dans le roman policier qui ignore où le mènera l'enquête, l'écrivain agence des images, des fragments qui ont touché l'imaginaire en ignorant quel sera le résultat de cet agencement.

La fiction chez Benzelikha s'inspire du réel. L'épisode de la spoliation des tableaux de Klimt par les nazis a constitué ce que Ricardou a nommé un idéo-selecteur, c'est-à-dire un élément qui a motivé le thème du vol du tableau de Gauguin. Pris dans le tissu narratif, ce thème permet d'amplifier le discours romanesque de l'auteur. Ce discours dénonce une « certaine idée de l'art ». « L'Emir n'aimait ni les couleurs, ni les personnages dont il trouvait le visage repoussant et les expressions sardoniques, ni même le paysage monotone que présentait le tableau. » (Benzelikha, 2021 : 59-60). Lorsque l'Emir conclut que cet art est un « art de dégénérés », il montre comment est perçue la culture de l'autre. Le tableau est présenté comme symbole de réussite et de puissance que l'Emir devait posséder, et non comme objet ayant une valeur artistique en premier lieu. L'occident est perçu comme un monde de *dépravés*, et « leur art était comme leur dollar, un objet absurde et vide que l'arbitraire humain avait choisi de transformer en moyen de possession et de puissance. » (Benzelikha, 2021 : 60). Mais tout cela n'intéressait pas l'Emir, seul son orgueil était flatté d'avoir subtilisé le tableau. Les autres fragments de la réalité que nous avons cités sont eux des éléments sélectionnés et agencés pour donner corps à la fiction.

Benzelikha travaille son texte à partir du réel et l'adapte à son imaginaire. Aussi, d'autres éléments sont encore empruntés au réel, telles que les conditions de vie durant la pandémie : « Le vol de la Cathay Pacific en provenance de Saqar -city avait atterri. Dans le grand hall des arrivées, les gens s'affairaient. Tous portaient des masques pour se prémunir de la pandémie » (Benzelikha, 2021 : 75).

L'image de soi qui se dégage de la lecture de ce texte est celle d'un écrivain qui, attentif au monde qui l'entoure, s'en écarte tout en développant à travers le jeu de la dérision, une critique des relations et des rapports de force qui le gèrent. Ainsi, après avoir éveillé l'intérêt de plusieurs types de lecteurs, cherchant à les recruter dans diverses sphères, il aspire à atteindre la notoriété en ciblant des enjeux qui n'échappent pas à la théorie postcoloniale. *Les dupes* est un roman dont l'auteur semble vouloir se positionner dans le champ littéraire par une production qui s'affirme de plus en plus, comme une recherche marquée par le jeu, la fantaisie, comme l'est *La Roqya* de Cervantes.

Conclusion

L'entrée dans le texte, par le biais du titre et des scénographies narratives, nous a permis d'observer une hybridité générique conduisant vers le jeu sur les codes et les canons des genres. Le discours social, fondé sur les présupposés idéologiques puisés dans les théories de la postmodernité, va de pair avec ceux du post-colonialisme au sens où le texte est focalisé sur les effets culturels de la rencontre du Nord et du Sud.

La rencontre culturelle est relue sur le mode de la fantaisie, de la caricature, et du ludique. La critique renvoie dos à dos un art qui reste étranger à ceux qui en convoitent le produit, et les pratiques d'un monde en déliquescence. Le tableau de Gauguin est recherché par les Emirs, non pas pour ses qualités esthétiques qui ne sont pas appréciées par ces derniers, mais parce qu'il symbolise la puissance et l'argent. En outre, l'auteur remet en cause l'idée du savoir (porté par l'intelligence artificielle) comme facteur de bonheur et de progrès. L'auteur stigmatise les apports de la technologie moderne qui n'entraîne que décadence et perte des valeurs humaines.

L'interartialité se révèle être un instrument de création au moyen duquel sont mis en évidence les écueils inhérents au passage d'une culture à l'autre, dans un monde globalisé. En définitive, nous considérons *Les Dupes* comme « élément du discours social », en relation constante avec les autres discours qui circulent dans le monde. Aussi, intergénéricité, interdiscursivité, interartialité fondent le discours romanesque chez Ahmed Benzelikha dans sa dimension narrative et fictionnelle. Dès lors, la production de sens se construit dans l'interaction de ces divers éléments. L'esthétique du mentir-vrai définit le roman comme une écriture du réel qui, pour rendre compte de celui-ci, doit

s'en écarter. D'où une certaine dimension ludique donnée à certains aspects, par le recours à la parodie du roman policier.

Cependant, il faut souligner que l'injection de ce réel dans la fiction répond à une forme d'angoisse pour l'avenir de l'écrivain. Retourner vers le passé (notamment la période nazie), c'est le faire revivre pour tenter d'éviter ses erreurs. C'est en lançant un avertissement que l'écrivain Ahmed Benzelikha entend légitimer sa place dans le champ littéraire en attirant l'attention sur les risques du présent. Rien n'est sûr, et tout est possible dans ce monde où pratiques crapuleuses et vol en éclat de la morale sont rois. Toutefois, ce roman n'est qu'une fiction. Le mode ludique et suggestif atténue la force du message.

En somme, l'hybridité relevée (formes, styles références), la transculturalité manifestée par le passage de l'œuvre de Gauguin, marqueur culturel, de la culture occidentale à la culture des émirs, font que ce roman porte en lui certains des paradigmes du roman postcolonial. Pour autant, la fiction tend à dépasser le strict cadre de la critique postcoloniale pour s'inscrire dans une problématique plus vaste en intégrant les enjeux de la mondialisation et le règne de l'image. Ce roman ouvre à une écriture modifiant l'état du paysage littéraire algérien de langue française.

En définitive, l'objet de la quête, le tableau de Gauguin, introduisant à l'univers de l'art permet à l'auteur de développer un travail d'écriture prometteur.

Bibliographie

Baroni, R. 2007. *La tension narrative*. Paris : Seuil, coll. Poétique.

Benzelikha, A. 2021. *Les Dupes*. Alger : Casbah Editions.

Blanckeman, B., Millois, J-C. 2004. *Le roman français aujourd'hui*. Paris : Prétexte Editeur.

Cheymol, M. sous la dir. 2009. *Littératures du Sud*. Paris : Editions Archives Contemporaines et Agence Universitaire de la Francophonie, AUF.

Duchet, C. 1979. *La sociocritique*. Paris : Nathan Université.

Mauguière, B. 2009. *Réflexions autour des enjeux critiques des littératures indianocéaniques*. In : Littératures Sud AUF, Ss la direction de Marc Cheymol. Paris : Editions des archives contemporaines.

Maingueneau, D. 2009. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Points.

Maingueneau, D. 2010. [2013]. *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Colin.

Molinie, G., Viala, A. 1993. *Approche de la réception*. Paris : PUF.

Références électroniques

Boizette, P. 2013. Introduction à la théorie postcoloniale, Université de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, revue-silence.

http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_174.pdf [consulté le 15 février 2023].

Claval, p. 2003. Compte rendu de « Staszak J.-F. 2003, *Géographies de Gauguin* ». *Géocarrefour*, Vol. 78/2.

URL : <http://journals.openedition.org/geocarrefour/296> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/geocarrefour.296> [consulté le 08 mars 2023].

Gosselin, K. 2014. « L'« art romanesque », du *Mentir-vrai* aux *Incipit* ». *Études littéraires*, 45(1), p. 91-102. <https://doi.org/10.7202/1025942ar> [consulté le 14 février 2023].

Staszak, J- F. 2006. « Voyage et circulation des images : le Tahiti de Loti et Gauguin à celui des voyageurs ». *Sociétés et Représentations*, n° 21, p.79-99.

<https://doi.org/10.3917/sr.021.0079> [consulté le 12 février 2023].



© *Synergies Algérie*, n° 31, Année 2023.

Revue du GERFLINT (Évreux - France)

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42690100x>

Bibliothèque nationale de France

Première édition de l'article - décembre 2023 -

Éléments sous droits d'auteur –

Modalités de lecture et de citation, politique d'archivage et mentions
légales consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr

et de la revue <https://gerflint.fr/synergies-algerie>

Contact : synergies.algerie.gerflint@gmail.com

