



Writing Otherness between legacy and Transcendence in François Bourgeat's *La Nuit Algérie*



Received: 17/02/2026 ; Accepted: 01/04/2026

Meryem BOUNAIA^{1*}, Maroua DAROUÏ

¹ Université frères Mentouri- Constantine – Laboratoire Langues et traduction (Algérie), bounaia.meryem89@gmail.com

² Ecole Normale Supérieure Assia Djebar- Laboratoire Langues et traduction (Algérie), daroui.marwa@ensc.dz

L'écriture de l'altérité entre héritage et dépassement dans *La Nuit Algérie* de François Bourgeat

Résumé

À travers une lecture imagologique de *La Nuit Algérie* de François Bourgeat, cet article examine la manière dont le roman construit des images de l'altérité algérienne en s'appuyant sur des procédés littéraires, culturels et symboliques. Dans la lignée des travaux de Dyerinck, Pageaux et Leerssen, nous montrons que les représentations linguistiques, vestimentaires, sociales, sensorielles et religieuses constituent des « imagèmes », c'est-à-dire des unités minimales de perception culturelle. L'étude révèle un ensemble d'hétéro-images typifiées qui composent une vision européenne de l'Algérie, tout en laissant émerger, à travers le personnage de Mohand, une altérité singularisée qui échappe partiellement aux stéréotypes. Ce double mouvement éclaire la dynamique complexe entre imaginaire collectif et singularité individuelle dans la représentation de l'Autre.

Mots clés :

Altérité ;
Révolution
Algérienne ;
Représentation
culturelle ;
Hétéro-image ;
Imagologie.

Abstract

Through an imagological reading of François Bourgeat's *La Nuit Algérie*, this article examines how the novel constructs images of Algerian alterity by means of literary, cultural, and symbolic mechanisms. Following the theoretical framework developed by Dyerinck, Pageaux, and Leerssen, we demonstrate that linguistic, sartorial, social, sensory, and religious representations function as "imagemes," elementary cultural markers that structure the perception of the Other. While the narrative mobilizes recognizable hetero-images shaped by European collective imagination, the character of Mohand introduces a more individual and nuanced form of alterity. This interplay between collective typification and singularity enriches our understanding of the depiction of the Other in Bourgeat's novel.

Keywords:

Otherness ;
Algerian revolution ;
Cultural
representation;
Hetero-image ;
Imagology

الكلمات المفتاحية:

الآخرية
الثورة الجزائرية
تمثيل ثقافي
صورة غريبة
علم الصور

كتابة الآخريّة بين الموروث والتجاوز في رواية *ليل الجزائر* لفرانسوا بورجا

ملخص

تتناول هذه الدراسة، من خلال مقارنة صوريّة (إيماجولوجية) لرواية «ليل الجزائر» لفرانسوا بورجا، الكيفية التي يبني بها النص صوراً للآخرية الجزائرية بالاستناد إلى آليات أدبية وثقافية ورمزية. وبالاستناد إلى أطروحات «ديسيرينك» و«باجو» و«ليرسين»، نوضح كيف تشكل التمثيلات اللغوية واللباسية والاجتماعية والحسية والدينية ما يعرف بـ «الإيماجيمات»، وهي الوحدات الصغرى للإدراك الثقافي. وتكشف الدراسة عن نسق من «الصور الغريبة» النمطية التي تعكس رؤية أوروبية للجزائر، مع إبراز بزوغ «آخرية متفردة» من خلال شخصية «مُحند»، تتجاوز جزئياً القوالب الجاهزة. هذا المسار المزدوج يسلط الضوء على الدينامية المعقدة القائمة بين المتخيل الجماعي والخصوصية الفردية في تمثيل الآخر.

* Corresponding author, e-mail: bounaia.meryem89@gmail.com

Doi

I- Introduction :

L'altérité, telle qu'elle se déploie dans l'espace littéraire, ne peut être appréhendée comme une simple catégorie descriptive ni comme un objet extérieur soumis à une observation distanciée. Elle se construit dans une relation, souvent complexe où se rencontrent imaginaires collectifs, héritages culturels, expériences individuelles et attentes implicites du sujet percevant. En effet, loin d'être figée, elle se manifeste dans le mouvement même de la narration dans la mesure où le narrateur s'efforce de saisir ce qui lui est étranger, à la lisière du familier, mais le plus souvent source de déstabilisation. C'est précisément cette dynamique relationnelle que l'imagologie, telle que l'ont formulée Hugo Dyserinck (1972, 1988) et Daniel-Henri Pageaux (1988, 1994), se propose d'analyser. En considérant les images de l'Autre comme des constructions discursives, cette approche rappelle que toute représentation est le produit d'un regard inscrit dans une Histoire, une culture et une sensibilité. Les figures de l'altérité ne relèvent donc pas d'une description anthropologique objective, mais d'une mise en forme symbolique qui révèle, en creux, les valeurs, les limites et les interrogations de celui qui regarde. Ainsi, l'étude imagologique permet de saisir l'altérité non comme une réalité figée, mais comme un espace de rencontre humaine, traversé par l'incertitude et le désir de comprendre l'autre.

Dans cette perspective, les travaux de Beller et Leerssen (2007) permettent de mieux comprendre la capacité des œuvres littéraires à cristalliser des « ethnotypes », c'est-à-dire des figures schématiques, fortement chargées sur le plan symbolique, que les textes réactivent, infléchissent ou reconduisent au fil du temps. Ces formes, loin d'être figées, circulent d'un récit à l'autre, se modulent selon les contextes et finissent par constituer un véritable répertoire imagologique. Elles forment alors une sorte de mémoire visuelle et discursive partagée, une galerie de signes familiers grâce auxquels l'Autre devient immédiatement reconnaissable, parfois même avant que sa voix ne se fasse entendre ou que son histoire ne se déploie. Ainsi, l'ethnotype précède souvent la rencontre dans le sens où il prépare le regard, oriente la lecture et conditionne, en silence, la manière dont l'altérité sera perçue et interprétée.

La Nuit Algérie de François Bourgeat s'inscrit pleinement dans ce jeu complexe d'images et de projections qui caractérise toute écriture de l'altérité. À travers les perceptions fragiles, parfois hésitantes, d'un narrateur européen, Frédéric Arnoux, le roman esquisse une Algérie saisie depuis un regard extérieur, oscillant sans cesse entre fascination et désarroi, entre incompréhension et moments d'émerveillement. Ce regard, jamais totalement assuré, se construit dans l'expérience immédiate, au fil des rencontres et des sensations, révélant la difficulté même de dire l'Autre.

Les mots arabes disséminés dans la narration, les silhouettes enveloppées de burnous, les marchés bruissant de voix mêlées et d'odeurs persistantes, les symboles religieux perçus dans leur évidence sensorielle constituent autant de matériaux à partir desquels se façonne une hétéro-image de l'Algérie. Frédéric les assemble, souvent malgré lui, au rythme de son immersion progressive dans un monde qui lui demeure en partie opaque. Ces éléments ne donnent pas tant à voir l'Algérie dans sa complexité vécue qu'ils ne révèlent le rapport du narrateur à cette Algérie perçue, ressentie, voire fantasmée. Ainsi, le roman met en lumière moins un territoire qu'un regard en train de se former, avec ses limites, ses attentes et ses tâtonnements.

Mais François Bourgeat ne se contente pas de déployer un ensemble d'images collectives, figées par la répétition et reconduites comme autant de signes immédiatement lisibles de l'altérité. Au cœur de ce paysage imagologique, il introduit la figure singulière de Mohand, personnage dont la présence, à la fois discrète et profonde, vient infléchir le régime des représentations dominantes. Par sa manière d'être, de parler et d'entrer en relation, Mohand semble échapper aux cadres stéréotypés dans lesquels s'inscrivent les autres figures du roman. À travers lui, le texte laisse entrevoir la possibilité d'une altérité qui ne serait plus assignée à des signes collectifs, mais vécue dans sa complexité, sa densité humaine et sa singularité irréductible.

Cette coexistence du collectif et de l'individuel, du schématique et du singulier, confère à *La Nuit Algérie* sa profondeur particulière et en fait un terrain privilégié pour une lecture imagologique. Le roman met en tension deux régimes de représentation : d'un côté, la force des images héritées, stabilisées par l'imaginaire culturel ; de l'autre, la résistance d'une présence individuelle qui vient en fissurer les contours. C'est dans cet espace de tension que se déploie toute la richesse du texte.

Dans cette perspective, le présent article s'organise en trois temps. Il s'agira, dans un premier moment, d'exposer les fondements théoriques qui orientent notre lecture. Nous analyserons ensuite les principales images de l'Algérien déployées dans le roman, en mettant en lumière leurs mécanismes et leurs fonctions. Enfin, nous examinerons la manière dont la figure de Mohand introduit une altérité individualisée, susceptible d'ouvrir des brèches significatives dans l'édifice imagologique du texte.

II– Cadre théorique imagologique

II.1. L'imagologie comme science des images culturelles

La littérature n'a jamais pour vocation de restituer le réel dans sa nudité brute ni dans une transparence supposée. Elle le recompose, l'interprète et le filtre à travers des cadres symboliques, des traditions discursives et des héritages culturels qui lui préexistent. Écrire, c'est toujours déjà transformer. Le monde devient ainsi matière narrative, façonnée par des schémas de pensée, des imaginaires collectifs et des visions héritées. En ce sens, la littérature travaille

le réel comme une substance malléable, faisant émerger des formes où se mêlent expériences individuelles et représentations partagées.

C'est dans cette perspective qu'Hugo Dyserinck repris par Dominique Jean-Michel Soulas- de- Russel (2016, pp.57-62) montre que les images nationales ou culturelles ne surgissent jamais isolément, mais prennent forme au sein d'un réseau complexe d'influences et d'interprétations. Histoires communes, mythologies implicites, récits transmis de génération en génération nourrissent ces images et leur confèrent une apparente évidence. L'imaginaire y occupe une place centrale : il ne se contente pas d'accompagner la représentation, il en constitue le moteur discret, orientant le regard et conditionnant la perception de l'Autre.

II.2. Auto-image, hétéro-image : une dynamique relationnelle

Dans cette perspective, les notions d'auto-image et d'hétéro-image occupent une place centrale dans l'analyse imagologique. L'auto-image renvoie à la manière dont un narrateur ou, plus largement, un groupe culturel se représente lui-même, en mobilisant un ensemble de valeurs, de récits fondateurs et de croyances implicites qui structurent son identité. L'hétéro-image, quant à elle, désigne la représentation qu'il élabore de l'Autre à partir de ces mêmes cadres de référence. Toutefois, comme le souligne Daniel-Henri Pageaux, « je regarde l'Autre et l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de ce Je qui regarde, parle, écrit. Impossible d'éviter que, dans l'image de l'Autre, le Je tende à se dire lui-même » (Pageaux, 1994, p. 61). Autrement dit, auto-image et hétéro- image ne peuvent être pensées séparément : elles s'inscrivent dans une relation de dépendance réciproque, chacune n'existant qu'en miroir de l'autre, ce qui rend indissociables la construction de soi et la représentation de l'Autre.

La relation entre auto-image et hétéro-image peut ainsi être envisagée comme un dialogue silencieux, souvent implicite, qui traverse le texte. En représentant l'Autre, le narrateur ne se contente pas de décrire une différence extérieure ; il révèle simultanément sa propre position, ses attentes, ses hésitations et parfois ses aveuglements. L'hétéro-image ne livre donc jamais une vérité objective sur l'Autre : elle rend visible la manière dont celui-ci est perçu, imaginé ou, à certains moments, fantasmé.

À ce titre, l'hétéro-image constitue un espace privilégié de révélation de la subjectivité du regard. Elle donne à voir les limites de la perception, les angles morts du discours, mais aussi les possibilités d'ouverture et de déplacement. C'est dans cet entre-deux, entre projection et reconnaissance, que se joue la dimension la plus humaine de l'altérité littéraire : non pas une opposition figée entre soi et l'autre, mais une relation mouvante, traversée par le désir de comprendre et par la fragilité du regard qui s'y engage.

II.3. L'imagème : noyau symbolique de l'altérité

Dans le prolongement de ces analyses, Beller et Leerssen (2007) introduisent la notion d'« imagème », conçue comme l'unité élémentaire de la représentation culturelle. Un imagème a ceci de particulier qu'il condense en un signe, un mot, un vêtement, une couleur ou une odeur, tout un imaginaire collectif. Il agit comme une étincelle susceptible de faire surgir immédiatement un monde. Ainsi, un burnous entrevu dans une scène narrative, un mot arabe glissé dans un dialogue, une senteur d'épices, ou une référence à une pratique religieuse suffisent à convoquer un univers complexe, même si le texte ne le décrit que par fragments.

Ce sont précisément ces imagèmes que mobilise *La Nuit Algérie* dans sa représentation de l'Algérien : des signes ponctuels, parfois fugitifs, mais chargés d'une puissance évocatrice telle qu'ils façonnent une vision de l'altérité qui se déploie bien au-delà de leur brièveté.

III- Images de l'altérité algérienne dans *La Nuit Algérie* :

III.1. L'arabe comme trace sonore de l'Autre

Dans *La Nuit Algérie*, la langue arabe ne s'inscrit pas comme un véritable outil de communication au sens plein du terme. Elle apparaît plutôt comme une vibration, une ponctuation sonore qui vient troubler la continuité du français du narrateur et inscrire, au cœur même du récit, la présence sensible d'un monde autre. Chaque mot arabe surgit comme une irruption brève mais signifiante, un éclat linguistique qui rappelle au narrateur et au lecteur, qu'il évolue dans un espace où les repères habituels se déplacent et vacillent.

Ainsi, lorsque Bourgeat écrit : « Inch Allah ! devant l'église la fillette continuait de tourner sur elle-même » (Bourgeat, p.18), l'expression arabe « Inch Allah » ne renvoie pas à une pratique religieuse explicitée ni à une situation de foi précisément décrite. Elle fonctionne avant tout comme un imagème sonore. Quelques syllabes suffisent à ouvrir l'horizon culturel de l'Algérie voire celui de l'Orient, comme si le texte se chargeait soudain d'une tonalité étrangère. *Inch Allah* devient alors un souffle venu d'ailleurs, traversant la narration et soulignant l'écart entre le regard européen et le monde qu'il tente d'appréhender.

Un mécanisme similaire est à l'œuvre lorsque Frédéric emploie, presque machinalement, le terme : « Allez dégager fissa les copains » (Bourgeat, p.37).

Ici, « fissa » n'est plus perçu comme un mot pleinement inscrit dans une langue vivante, mais comme un fragment lexical adopté, absorbé, glissé dans le flux du français. Cette appropriation ponctuelle, souvent inconsciente, correspond à ce que Leerssen (2007) identifie comme un stéréotype linguistique discret mais efficace : un terme isolé devient porteur d'un univers culturel entier, condensé en une seule unité sonore.

Dans ces deux exemples, la langue arabe ne sert pas tant à dire qu'à signifier. Elle ne développe pas un discours mais marque une présence. Par sa simple apparition, elle instaure une distance entre le sujet qui raconte et le monde qu'il traverse. Elle agit comme un signe de reconnaissance immédiate et une trace sonore de l'Autre qui renseigne moins sur l'Algérie vécue que sur l'imaginaire qui se cristallise autour d'elle.

L'arabe apparaît ainsi comme une ponctuation identitaire, une respiration étrangère au sein du français du narrateur. Il rappelle constamment ce que Pageaux nomme l'« hétéro-image » : non pas la langue telle qu'elle est vécue par ses locuteurs, mais la langue telle qu'elle est perçue, ressentie et filtrée par un regard extérieur, avec ses attentes, ses simplifications et ses zones d'ombre.

III.2. Le vêtement comme emblème identitaire

Dans *La Nuit Algérie*, le vêtement n'apparaît jamais comme un simple détail descriptif inséré au fil de la narration. Il fonctionne au contraire comme un véritable opérateur de sens, un signe culturel immédiatement lisible qui permet au narrateur d'identifier l'Autre et de situer son altérité dans un répertoire visuel déjà constitué. La description vestimentaire devient ainsi un espace privilégié où se cristallisent projections, attentes et imaginaires collectifs, participant pleinement à la construction de l'hétéro-image.

Lorsque Bourgeat écrit : « deux vieillards en burnous, la chachia enfoncée sur leur crâne grisonnant » (Bourgeat, 2004 p.68). Le *burnous* (associé à la *Chachia*) n'est pas présenté comme un simple vêtement traditionnel. Il s'impose comme une silhouette presque intemporelle, une figure archétypale issue d'un imaginaire où l'Algérie se confond avec les images séculaires produites par la littérature orientaliste et les récits de voyage. Le vêtement devient alors une seconde peau, un signe d'appartenance qui confère au personnage une forme de permanence culturelle. Ce que perçoit Frédéric n'est pas tant un corps singulier qu'une icône : un fragment d'une mythologie vestimentaire où l'homme algérien se lit comme un motif reconnaissable plutôt que comme un individu pleinement différencié.

La représentation des figures féminines obéit à un mécanisme comparable de typification. Bourgeat note ainsi : « sous le voile de couleur serrée autour du front, je distinguais un tatouage bleu entre les yeux noirs de khôl » (Bourgeat, 2004 p.102).

Ici, la femme n'est pas appréhendée à travers son expression, sa parole ou son geste, mais à travers une constellation de signes visuels qui semblent procéder d'un imaginaire pictural. Le voile, le tatouage, le *khôl* composent une image presque composée, soigneusement agencée par le regard du narrateur. Les couleurs sont ordonnées (le bleu du tatouage, le noir du *khôl*) et juxtaposées pour produire une figure immédiatement reconnaissable, proche de la miniature orientale telle qu'elle circule dans l'imaginaire occidental.

Dans cette perspective, le vêtement et l'ornementation corporelle ne renvoient pas uniquement à des pratiques sociales ou religieuses concrètes. Ils deviennent de véritables « emblèmes identitaires », des imagèmes visuels au sens de Beller et Leerssen, c'est-à-dire des unités minimales de représentation capables de condenser, en quelques traits, un univers culturel entier. Leur efficacité tient à leur lisibilité immédiate et à leur capacité à activer un imaginaire partagé.

Ce mode d'écriture du visible, où chaque détail vestimentaire semble porteur d'une mémoire collective, montre comment l'hétéro-image se constitue par sélection et répétition de signes facilement transmissibles. Le corps algérien devient ainsi le support sur lequel se projettent les perceptions du narrateur, révélant une altérité souvent arrêtée dans une forme de mise en scène picturale.

À travers ces descriptions, Bourgeat inscrit donc l'altérité dans la matière même du vêtement, faisant de l'apparence un lieu de fixation des imaginaires de l'Autre. Cet Autre fréquemment plus iconique qu'individuel, plus symbolique que vivant, tel qu'il se donne à voir à travers le filtre d'un regard extérieur.

III.3. Les gestes sociaux : figures de charge et d'immobilité

Dans *La Nuit Algérie*, les gestes sociaux tels que la manière de se mouvoir, d'occuper l'espace, de porter des objets ou, au contraire, de s'immobiliser, acquièrent une portée qui dépasse la simple observation ethnographique. Ils deviennent de véritables marqueurs de l'altérité, presque iconographiques, inscrits dans la matérialité des corps. À force d'être répétés et associés à des figures collectives, ces gestes se chargent d'une valeur symbolique et participent pleinement à la construction de l'hétéro-image. Bourgeat dessine ainsi des silhouettes humaines qui semblent s'inscrire dans un répertoire partagé, où chaque posture renvoie moins à une individualité qu'à une manière d'être perçue.

L'image des femmes constitue, à cet égard, un exemple particulièrement révélateur. Bourgeat écrit : « Des femmes en robes colorées [...] chargées d'enfants, de sacs, de paniers, de bidons » (Bourgeat, 2004 p.55).

La syntaxe accumulative : « enfants », « sacs », « paniers », « bidons », produit un effet de surcharge à la fois visuelle et symbolique. Le corps féminin se trouve ainsi défini par le poids qu'il supporte et par le mouvement qu'il impose. La femme devient, presque malgré elle, la figure du transport et de la continuité, un corps en action permanente, qui porte, soutient et avance malgré la pesanteur. L'hétéro-image féminine se construit alors autour d'un labeur silencieux, d'une endurance discrète mais constante, saisie par le regard extérieur.

Ce tableau ne prétend pas rendre compte de la diversité des expériences féminines en Algérie colonisée. Il révèle plutôt un regard qui appréhende les femmes avant tout comme des silhouettes collectives, inscrites dans des rôles implicites. Le geste, ici, fonctionne comme un imagème social : une posture répétée qui condense tout un imaginaire de la féminité dans l'espace algérien, tel qu'il est perçu par le narrateur.

À l'inverse, les figures masculines sont fréquemment associées à une posture de retrait et de calme, proche de l'immobilité. Dans une scène emblématique, Bourgeat note : « quelques burnous blancs figés devant leur thé à la menthe » (Bourgeat, 2004 p.55). L'adjectif « figés » suspend littéralement le mouvement : il immobilise le temps et inscrit ces hommes dans une temporalité presque immuable, comme détachée du tumulte environnant, cette fixité crée une opposition nette avec la mobilité féminine, renforçant la structuration genrée des images. Dans les deux cas, il ne s'agit pas tant de décrire des individus que de mettre en scène des postures typifiées : les femmes en mouvement, les hommes dans l'immobilité. Ces gestes deviennent des marqueurs genrés qui organisent la perception du narrateur et structurent son regard. Ils donnent à voir non des comportements observés dans leur singularité, mais des représentations façonnées par un imaginaire européen, nourri de récits antérieurs et circulant dans la littérature coloniale et postcoloniale.

La juxtaposition de ces deux images : la femme saisie dans une dynamique de charge et de déplacement, l'homme inscrit dans une immobilité presque rituelle, produit ainsi une typification genrée de l'altérité. Elle montre comment le roman fabrique, à partir de gestes ordinaires, un système de signes permettant au narrateur de reconnaître l'Autre et de l'inscrire dans une grammaire culturelle préexistante.

Dans *La Nuit Algérie*, les gestes sociaux ne relèvent donc pas du hasard descriptif. Ils constituent un langage silencieux à travers lequel se cristallise une vision de l'Algérie telle qu'elle est perçue voire imaginée, par un regard étranger, révélant autant les limites de ce regard que la puissance structurante de l'imaginaire.

III.4. L'altérité sensorielle : le marché comme excès

L'un des aspects les plus marquants de *La Nuit Algérie* réside dans la manière dont François Bourgeat mobilise les perceptions sensorielles pour figurer l'altérité. Alors que les vêtements ou les mots arabes relevaient d'une typification essentiellement visuelle ou linguistique, la scène du marché introduit une forme d'altérité plus diffuse, presque enveloppante. Sons, odeurs, mouvements et densité humaine s'y mêlent pour composer une atmosphère qui déborde largement la simple description. Le narrateur ne se contente plus de contempler des signes isolés : il se trouve immergé dans un milieu qui l'atteint de toutes parts, sollicitant ses sens avant même son entendement. Bourgeat écrit ainsi : « j'avais dans un incompréhensible charivari de cris et d'odeurs, relent âcre de corps et de bêtes » (Bourgeat, 2004 p.56).

La polysensorialité est ici au cœur de l'expérience narrative. Le marché n'est pas seulement vu : il est senti, respiré, entendu, presque subi. Le terme « charivari », par sa musicalité chaotique, confère à la scène une tonalité quasi carnavalesque, tandis que l'expression « relent âcre » introduit une dimension organique, parfois dérangeante. L'altérité se donne alors comme excès : celui de sons, d'odeurs, de mouvements et de vies entremêlées qui déborde les capacités d'appropriation du narrateur.

Ce passage illustre de manière exemplaire ce que Leerssen désigne comme des « stéréotypes atmosphériques » (2016, pp. 16-23) : des représentations globales et diffuses qui ne se cristallisent ni sur un objet précis ni sur une figure individuelle, mais dans l'air même d'un lieu. Ces atmosphères typifiées tendent à réduire un espace géographique à un ensemble de sensations immédiatement reconnaissables pour un lecteur occidental, souvent nourri de récits exotiques ; l'Algérie y apparaît comme un espace dense, saturé, parfois oppressant, dans lequel le narrateur peine à trouver ses repères.

Cette altérité sensorielle ne se limite toutefois pas à la scène du marché. Elle se prolonge dans la description de l'épicerie, qui, sous la plume de Frédéric, revêt une tonalité presque mythique :

« Dans une pénombre saturée d'épices et comme sorti d'un conte oriental, un ogre débonnaire aux moustaches en croque et au ventre énorme et ceinturé ». (Bourgeat, 2004 p.55). La référence explicite au « conte oriental » révèle la manière dont l'imaginaire du narrateur vient recouvrir la réalité observée. L'épicerie cesse d'être un simple lieu commercial pour devenir une scène de légende, peuplée d'une figure ambivalente, à la fois inquiétante et rassurante, qui emprunte au registre du merveilleux.

Ce glissement vers le mythe montre combien la perception de l'Autre s'inscrit dans un prisme déjà chargé de récits et de représentations antérieures. L'Algérie vécue se superpose à une Algérie imaginaire, façonnée par des références culturelles préexistantes. La perception n'est jamais neutre : elle se nourrit de ce que le narrateur croit savoir, de ce qu'il pense reconnaître, de ce que son imaginaire lui suggère.

Ainsi, dans *La Nuit Algérie*, les sens deviennent de véritables médiateurs de l'hétéro-image. Ils construisent un monde qui enveloppe le narrateur, le traverse et parfois le déborde, sans jamais l'accueillir pleinement. Le narrateur y avance comme un visiteur hésitant, toujours légèrement en décalage, révélant à travers son expérience sensible la distance persistante qui le sépare de ce qu'il perçoit pourtant avec une intensité saisissante.

III.5. Symbole religieux et stéréotype culturel

Dans *La Nuit Algérie*, les références au religieux ne font jamais l'objet d'un développement explicatif ou d'une immersion approfondie. Elles apparaissent de manière fragmentaire, presque incidente, comme des signes immédiatement reconnaissables, supposés suffire à évoquer un univers culturel donné. Les termes liés à l'islam « Inch Allah », « main de Fatma », « Ramadan », surgissent ainsi dans le texte tels des imagèmes religieux au sens établi par Beller et Leerssen. Leur fonction n'est pas de rendre compte d'une expérience spirituelle vécue, mais de signaler l'existence d'une altérité religieuse telle qu'elle est perçue par le narrateur.

Bourgeat ne donne en effet pas accès à la dimension intérieure ou pratiquée du religieux. Il ne décrit ni les rituels, ni les gestes de la prière, ni les temporalités propres à la foi. Il retient plutôt les traces visibles, les mots isolés, les signes suspendus dans le flux narratif, comme si l'islam, dans le regard de Frédéric, se réduisait à une constellation de symboles déposés à la surface du réel. Inch Allah apparaît alors moins comme une formule de croyance que comme une ponctuation culturelle ; la main de Fatma devient un motif décoratif chargé d'exotisme ; le Ramadan, mentionné sans contextualisation, se transforme en simple indice d'une altérité religieuse dont le sens profond demeure inaccessible.

Cette réduction du religieux à des signifiants immédiatement lisibles révèle un fonctionnement imagologique précis. Le regard extérieur opère par sélection, retenant ce qui lui semble constituer un marqueur identitaire fort. Comme le souligne Pageaux (2004, p.92), ces citations culturelles fonctionnent comme des « rappels de l'Autre » : des signaux suffisamment ancrés dans l'imaginaire occidental pour qu'un seul mot convoque un ensemble de représentations préconstruites, souvent simplifiées.

Dans ce cadre, l'islam ne se déploie pas comme un système de pensée ni comme un ensemble de pratiques vécues de l'intérieur. Il apparaît avant tout comme un signe identitaire, un repère culturel qui distingue l'Algérie du monde d'où vient Frédéric. La spiritualité demeure ainsi à distance, reléguée à l'arrière-plan du récit, utilisée davantage pour marquer l'étrangeté du lieu que pour en explorer la profondeur humaine.

Le religieux apparaît donc dans *La Nuit Algérie* non comme une expérience partagée, mais comme une image : un élément statique, codifié, immédiatement reconnaissable. Ce traitement imagologique contribue à façonner une altérité qui se limite souvent à l'apparence des choses, à ce qui se voit ou s'entend de loin, plutôt qu'à ce qui se comprend ou se vit. En ce sens, la religion devient à son tour un stéréotype culturel, un mirage révélateur qui reflète moins l'Algérie elle-même que le regard qui s'y attarde et tente, parfois maladroitement, de la saisir.

IV- Mohand : une altérité individualisée

IV.1. Une figure singulière

Au cœur du système d'images collectives qui structure *La Nuit Algérie*, une figure se détache pourtant avec une évidence progressive : celle du personnage de Mohand. Dès son apparition, quelque chose se déplace imperceptiblement dans le régime de la représentation. Là où les femmes, les vieillards, les soldats ou les commerçants étaient appréhendés à travers des signes stabilisés (vêtements, gestes, odeurs, mots arabes), Mohand surgit comme une présence qui résiste à la réduction symbolique. Son individualité s'impose sans éclat, mais avec une densité singulière, presque lumineuse au cœur du récit.

Bourgeat écrit ainsi : « sa voix était basse et harmonieuse, sans accent. Il parlait comme on écrit, avec une élégance familière » (Bourgeat, 2004 116). Tout est déjà contenu dans cette description. La voix, d'abord, ce timbre qui, loin d'être exotisé, se donne comme harmonieux, presque apaisant ; puis cette précision « sans accent » qui déjoue subtilement les attentes du narrateur, habitué à identifier l'altérité algérienne à travers des marqueurs sonores de différence. Mohand échappe d'emblée à cette assignation. Il ne correspond à aucune des images préformées qui orientaient jusque-là le regard de Frédéric.

Le langage de Mohand joue ici un rôle décisif. L'expression « il parlait comme on écrit » confère à sa parole une clarté et une élégance qui surprennent le narrateur, davantage accoutumé à rencontrer des figures collectives que des interlocuteurs singuliers. La parole cesse d'être un simple signe identitaire : elle devient le lieu d'une rencontre véritable, un espace d'échange entre deux individus, plutôt qu'entre deux mondes imaginés l'un par l'autre. À travers cette figure, l'altérité change profondément de nature. Elle n'est plus ce qui distingue, classe ou maintient à distance ; elle devient ce qui révèle. Par sa seule présence, Mohand met en lumière les limites du regard de Frédéric. Il dévoile l'épaisseur humaine d'un pays que le narrateur croyait pouvoir circonscrire à partir de quelques images, de quelques mots ou de sensations fragmentaires. Il l'oblige ainsi à renoncer à l'évidence rassurante des imagèmes pour accueillir la complexité irréductible d'un être singulier.

Mohand constitue, de ce fait, une rupture dans la dynamique imagologique du roman. Il incarne ce que Daniel-Henri Pageaux désigne comme une « altérité individualisée », c'est-à-dire une forme d'altérité qui ne repose plus sur des stéréotypes collectifs, mais sur une personnalité affirmée, insaisissable par les catégories habituelles. Il ne représente pas « l'Algérien » comme type culturel, mais un Algérien, avec son histoire, sa voix et son humanité propre.

En cela, Mohand n'est pas seulement un personnage secondaire. Il fonctionne comme un contrepoint essentiel, une brèche ouverte dans l'édifice figuratif du roman, invitant à dépasser les représentations figées pour accéder à une compréhension plus subtile, plus intime et, peut-être, plus juste de l'Autre.

IV.2. Une rupture avec l'hétérotypification

L'apparition de Mohand opère dans *La Nuit Algérie* un déplacement discret mais décisif. Elle vient troubler le processus d'hétérotypification qui structurait jusque-là la perception de l'Algérien chez le narrateur. Alors que les figures jusque-là rencontrées paraissaient se conformer à des schémas collectifs stabilisés (silhouettes féminines ployant sous le poids des fardeaux, vieillards drapés dans leurs burnous, commerçants aux allures de personnages issus de l'imaginaire oriental), Mohand introduit une dissonance. Il crée une faille dans l'économie des représentations, ouvrant un espace de nuance où l'image se dérobe à toute lisibilité immédiate.

Cette individualisation rejoint précisément la réflexion de Daniel-Henri Pageaux, selon laquelle les stéréotypes, loin d'être des structures figées et immuables, peuvent être fissurés par la singularité d'un personnage. Il suffit parfois d'une voix, d'un regard, d'une manière d'être pour que l'édifice imagologique vacille, révélant l'insuffisance des catégories à saisir la réalité humaine dans sa complexité. Mohand incarne cette faille au sein du roman : il ne correspond pas à « l'Algérien » tel que l'imaginaire européen tend à le figurer, mais à un être singulier qui vient immédiatement enrichir et complexifier le paysage des représentations.

Dans la perspective développée par Leerssen, Mohand peut ainsi être appréhendé comme un « contre-ethnotype ». Il appartient bien, culturellement et socialement, au groupe souvent soumis à la typification, mais il échappe à la réduction imagologique. Sa présence déjoue les attentes du narrateur, contredit les images préconstituées et désamorce les projections simplificatrices. La singularité de sa parole, la précision de sa pensée, la douceur de son comportement instaurent une relation qui annule la distance que Frédéric croyait inévitable entre lui et l'Algérien.

À travers Mohand, le roman révèle que l'altérité ne constitue jamais un bloc homogène ni un ensemble compact de traits culturels. Elle se déploie au contraire comme une constellation d'individualités, chacune résistante à sa manière aux catégories réductrices. Cette figure oblige le narrateur et, avec lui, le lecteur, à renoncer aux évidences, à réhabiliter la complexité, à reconnaître que derrière les stéréotypes se tiennent toujours des vies singulières, des trajectoires humaines irréductibles au schématisme de l'hétéro-image.

En ce sens, Mohand dépasse largement le statut de personnage secondaire. Il devient la preuve vivante que l'imagologie elle-même n'est pas condamnée à la fixation stéréotypée. Elle peut aussi se faire outil critique, voie de déconstruction, dès lors qu'un geste d'écriture introduit une figure capable de contredire les images établies et de rappeler que l'Autre, avant d'être une figure culturelle, est d'abord un être humain.

IV.3. Signification imagologique

À travers la figure de Mohand, François Bourgeat propose bien davantage qu'un simple contrepoint narratif. Il introduit une véritable brèche dans l'économie imagologique du roman, mettant en lumière les limites intrinsèques du système de représentation qui structure jusque-là le regard du narrateur. Alors que la plupart des personnages rencontrés par Frédéric semblaient répondre à des imagèmes, ces unités culturelles stabilisées qui condensent l'altérité en signes immédiatement reconnaissables, Mohand fait surgir une altérité d'un autre ordre, irréductible aux schémas préexistants.

Avec lui, l'Autre cesse d'être perçu comme un bloc homogène, confondu avec une collectivité indistincte, pour se déployer en une pluralité d'individualités. Mohand ne renvoie plus à une identité culturelle figée, mais à une trajectoire personnelle, à une voix singulière, à une présence humaine qui déjoue toute tentative de typification. Il incarne ainsi ce que Daniel-Henri Pageaux suggère (1988, p.341) lorsqu'il évoque la possibilité, rare mais décisive, que la singularité d'un personnage fissure le stéréotype et en révèle l'insuffisance.

Cette singularisation ébranle la stabilité même des imagèmes. Fondées sur la répétition, la lisibilité immédiate et le consensus culturel, ces unités se trouvent déstabilisées lorsqu'apparaît un personnage qui refuse d'être capturé par leur logique classificatoire. Mohand n'illustre pas un groupe : il s'en détache. Il n'incarne pas une figure collective : il en propose une variation, une nuance, une complexité. Son existence rappelle avec force que l'altérité, pour être pensée avec justesse, doit être désessentialisée et reconnue dans sa dimension individuelle.

Sur le plan imagologique, Mohand joue ainsi un rôle déterminant. Il révèle que les images de l'Autre, aussi élaborées et cohérentes soient-elles, demeurent toujours partielles, provisoires, tributaires du point de vue à partir duquel elles sont construites. Sa présence fait émerger cette profondeur humaine que les stéréotypes tendent à occulter. Elle montre que l'altérité ne gagne en vérité qu'à mesure qu'elle s'approche de l'individu, qu'elle s'incarne dans une subjectivité irréductible plutôt que dans un ensemble de signes culturels figés.

En ce sens, Mohand n'est pas seulement un personnage qui enrichit le roman ; il en constitue la clé critique. À travers lui, Bourgeat déplace la réflexion sur l'Autre, quittant le terrain de la représentation figée pour celui de la relation vivante. L'imagologie cesse alors d'être un simple outil d'observation pour devenir une invitation à la rencontre : un passage du regard à la reconnaissance.

V- Conclusion:

La Nuit Algérie construit, à travers la perception de son narrateur européen, un ensemble d'images typifiées de l'Algérien qui s'inscrivent pleinement dans le champ de l'imagologie. Les marqueurs linguistiques, vestimentaires, sociaux, sensoriels et religieux y fonctionnent comme autant d'imagèmes, condensant un imaginaire européen de

l'altérité. Ces signes composent un paysage symbolique fragmenté, dans lequel l'Autre est appréhendé à travers des éléments immédiatement reconnaissables, souvent hérités de traditions narratives antérieures. La répétition de ces formes révèle la manière dont une culture lit une autre à partir de ses propres filtres, de ses cadres interprétatifs et de ses imaginaires préconstruits.

Cependant, ce dispositif, que l'on pourrait croire stable et autosuffisant, se trouve profondément infléchi par l'irruption de la figure de Mohand. Avec lui apparaît une altérité qui ne relève plus du collectif, mais de l'individuel ; une altérité qui ne se laisse plus expliquer par des marqueurs culturels, mais qui s'incarne dans une voix, une pensée, une densité humaine singulière. Mohand rappelle au narrateur et au lecteur, que derrière les images figées se tiennent des êtres dont la singularité échappe aux catégories. Il fissure les stéréotypes, introduit une nuance, une profondeur qui oblige à interroger la manière même dont le regard se construit face à l'Autre.

Le roman apparaît ainsi comme un espace de tension féconde, où coexistent la force structurante des stéréotypes et la résistance silencieuse des individualités. Entre héritage imagologique et tentative de dépassement, entre imagèmes récurrents et figures singulières, *La Nuit*, Algérie propose une représentation de l'Algérien qui n'est jamais monolithique. Elle reflète les hésitations, les ambiguïtés et parfois les fragilités inhérentes à toute rencontre avec un monde perçu comme étranger.

En définitive, le texte de François Bourgeat ne se contente pas de donner forme à l'altérité : il met en scène la vulnérabilité du regard qui cherche à la saisir. Il rappelle que l'Autre n'est jamais seulement ce que les images suggèrent, mais ce qu'une rencontre aussi brève et incomplète qu'elle soit, peut révéler. C'est sans doute là que réside la portée la plus profonde du roman : dans cette invitation à reconnaître, derrière les silhouettes typifiées, la présence d'individus qui, à l'image de Mohand, déjouent les représentations et restituent à l'altérité sa part irréductible d'humanité.

Référence :

- [1]. Beller, Manfred & Leerssen, Joep (dir.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Rodopi, (2007).
- [2]. Beller, Manfred, *Perceptions of Otherness: A Cross-Cultural Perspective*, Rodopi, (2007).
- [3]. Bourgeat, François, *La Nuit Algérie*, France, Mercure de France éditions, (2004).
- [4]. Dyserinck, Hugo, « L'imagologie : fondements et perspectives », *Cahiers de littérature comparée*, N° 3, pp. 5–15, (1972).
- [5]. Dyserinck, Hugo, *Imagologie und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bouvier Verlag, (1988).
- [6]. Leerssen, Joep, *National Thought in Europe : A Cultural History*, Amsterdam University Press, (2006).
- [7]. Leerssen, Joep, « Imagology: On using ethnicity to make sense of the world », *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Vol. 10, pp. 13–23, (2016).
- [8]. Pageaux, Daniel-Henri, « Littérature et altérité : pour une étude imagologique », *Revue de littérature comparée*, N° 62, pp. 339–348, (1988).
- [9]. Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, France, Armand Colin, (1994).
- [10]. Pageaux, Daniel-Henri, « Images, stéréotypes et fonctions littéraires », dans *Théories et pratiques de l'imagologie*, Peter Lang, (2004).
- [11]. Soulas-de-Russel, Dominique Jean-Marie, *L'imagologie, étude des stéréotypes nationaux, à l'exemple de la représentation des Allemands et de l'Allemagne en France*, Habilitation, Université de Lorraine, (2016).
- [12]. Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres*, Seuil, (1989).