République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université ABU EL-KACEM SAÂDALLAH — ALGER 2

Faculté des lettres et langues
Département de français

THÈSE

Pour l'obtention du grade de DOCTEUR ES SCIENCES

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Présentée par Sarah SLIMANI
Sous la direction de Pr. Nawel KRIM

Poétique de la blessure
Inscription du trauma dans l'œuvre de Sadek Aissat

Soutenue publiquement, le 25/05/2025
Devant le jury composé de :

Pr. Souad Benali	Présidente
Pr. Nawel Krim	Directrice de thèse
Pr. Belaid Djeffel	Examinateur 1
Pr. Hassan Arab	Examinateur 2
Pr. Meriem Brahimi	Examinatrice 3
Pr. Mohamed-Karim Assouane	Examinateur 4

Année Universitaire : 2024/2025

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research
ABU EL-KACEM SAÂDALLAH University – ALGIERS 2

Faculty of Letters and Languages
Department of French

DOCTORAL THESIS

For the degree of DOCTOR OF SCIENCE

Specialty: Literary Text Sciences

Presented by: Sarah SLIMANI
Supervised by: Prof. Nawel KRIM

Poetics of the Wound
Inscription of Trauma in the Work of Sadek Aissat

Public defense date: 25/05/2025

Jury members

Prof. Souad Benali	-President
Prof. Nawel Krim	– Thesis Supervisor
Prof. Belaid Djeffel	– Examiner 1
Prof. Hassan Arab	– Examiner 2
Prof. Meriem Brahimi	– Examiner 3
Prof. Mohamed-Karim Assouane	– Examiner 4

Academic Year: 2024/2025

Dédicaces

À ma famille

Mes amis

Mes étudiants

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance envers Madame Nawel Krim, ma directrice de recherche, pour sa guidance éclairée, son soutien inébranlable, et sa passion inspirante pour la recherche. Ses conseils précieux ont joué un rôle essentiel dans le développement de cette thèse. Sa présence bienveillante et son expertise ont été des moteurs déterminants, et je suis reconnaissante de l'opportunité d'avoir bénéficié de son encadrement exceptionnel.

Au-delà de ma directrice de recherche, je souhaite exprimer ma profonde gratitude envers toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de cette thèse. Mes remerciements s'étendent à ceux qui ont partagé leurs connaissances et expériences, apportant ainsi une richesse inestimable à mon travail. Les discussions, conseils, et encouragements reçus ont joué un rôle déterminant dans la progression de ce projet. Ma reconnaissance va à chacun d'entre vous pour avoir rendu ce parcours académique aussi enrichissant et mémorable.

Un immense merci va également aux membres du jury pour leur engagement, leur expertise, et le temps qu'ils ont consacré à l'évaluation de cette thèse. Leurs précieux commentaires et suggestions contribueront grandement à l'amélioration de ce travail. Leur implication témoigne de leur dévouement envers l'avancement de la recherche académique. Je suis reconnaissante pour leur éclairage et leurs critiques constructives, qui enrichiront sans aucun doute la qualité de cette contribution scientifique.

« Les histoires humaines méritent d'être racontées. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit. »

Paul Ricœur

« La littérature est une blessure par où jaillit l'indispensable divorce entre les mots et les choses.

Par cette plaie, nous pouvons

perdre tout notre sang. »

Carlos Fuentes

« Écrire, c'est obéir. Obéir à plus fort que soi.

À ce qui nous habite, nous possède, nous pousse et nous fait être… »

Lamine Benallou

Introduction

La littérature interroge en permanence notre humanité, notre complexité, nos forces et nos faiblesses. Tandis que le langage quotidien nous permet de gérer les relations intersubjectives ordinaires, la littérature, elle, accède aux réalités les plus intimes, les plus enfouies en nous. Tandis que la parole informe, la littérature forme et très souvent déforme puisque ce qu'y est écrit nous vient d'ailleurs, d'un autre temps ; *elle porte au loin le cri d'une absence*[1].

La littérature est un langage autre, qui a su s'imposer comme exception, car elle ne dit jamais ni exactement, ni seulement, ni vraiment ce qu'elle semble dire. Originale, différente, déconcertante, la littérature semble être en dehors du temps, en apesanteur, suspendue entre ciel et terre, entre idées et réalités. Écrivains et critiques s'accordent à dire que la création littéraire émane d'un désordre, d'une rupture. Les écrivains écriraient à partir d'une faille, celle de l'Homme et de sa relation au monde. Celle-ci s'articulerait à tous les niveaux ; historique et social, et plus intimement, psychologique et psychique.

C'est à partir de cette faille que les écrivains algériens semblent écrire l'Algérie. En effet, le pays a connu un nombre important d'événements ayant chamboulé la linéarité de son histoire. Toutefois, Les nouvelles années de braise, de 1988 à 2000, demeurent incontestablement les plus troublantes. Les textes ayant traité de ces événements sont des écrits en souffrance, desquels gémissent les voix meurtries des victimes de l'horreur. Dans pareils contextes, la littérature peut paraître superfétatoire, un luxe que les damnés de la terre ne peuvent se permettre ; elle s'avère être pourtant « le seul lieu où l'innommable risque d'entrevoir un sens, qui permettra de vivre malgré tout[2]. ». La cruauté du quotidien et les affres d'une histoire affolée n'ont pas su paralyser la création littéraire. Bien au contraire, les écrivains redoublaient de férocité.

Certes, ces textes semblent avoir répondu à l'urgence d'une situation sociale sanglante et la réalité politico-sociale a parfois réussi à occulter le fait littéraire, ce que déplore la critique en relevant que la qualité littéraire des publications serait en deçà des

[1] BELLEMIN-NOEL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002.
[2] BONN, Charles, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », In *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie? (dir.)* BONN, Charles et BOUALIT, Farida, Etudes littéraires maghrébines, N°14, Paris, L'Harmattan, 1993, P. 07.

ambitions connues de leurs auteurs. En effet, Charles BONN par exemple considère que le réel, pour le moins terrible, des années 90 a fait intrusion dans les textes, et a causé une sorte de *dissémination* de la littérarité de ces écrits[1]. Toutefois, il nous semble que ces textes doivent être lus et appréhendés différemment des textes de leurs aînés ; la faille causée par cette guerre qui n'a jamais dit son nom dans la vie sociale et culturelle algérienne s'apparente à une faillite morale et éthique. Ainsi, en lisant un texte portant sur l'horreur vécue, il s'agirait d'appréhender, non plus les discours, mais les silences qui les entourent.

Les auteurs sont donc nombreux à avoir porté la parole d'une Algérie meurtrie et en sang, les plus connus d'entre eux n'ont pas hésité à écrire cette tragédie et à dire le drame algérien par le biais de singulières trames. C'est le cas notamment de Mohammed DIB qui développe dans *L'arbre à dires*[2] l'idée de la banalité du mal en faisant allusion au grand mal qui gangrénait l'Algérie de l'intérieur. C'est également le cas de Assia DJEBBAR qui, dans *Le Blanc de l'Algérie*[3], décrit l'horreur en se rapprochant de très près de la réalité vécue. Rachid BOUDJEDRA a, pour sa part, varié sa production en écrivant un essai (proche du reportage), *Le Fis de la haine*[4], et un roman qui traite de l'actualité de l'époque, *La Vie à l'endroit*[5].

De nouvelles plumes ont aussi vu le jour pendant cette période. Un nombre très important de jeunes écrivains ont investi la scène littéraire, ayant pour premier objectif de dire la tragédie que l'Algérie vivait. Abdelkader DJEMAI par exemple a écrit *Un Été de cendres*[6], une sorte de chronique romancée qui met en scène le quotidien horrible de

[1] Dans cette optique, Charles Bonn affirme qu'une grande partie des textes appartenant à cette période l'histoire d'Algérie ne répond pas forcément aux standards connus et reconnus par la critique littéraire : « *Certes, la reconnaissance proprement littéraire n'est cependant pas pour autant toujours au rendez-vous : il y a peut-être seulement déplacement de la focalisation événementielle de cette lecture. Prise en compte d'une actualité qui a changé. Il ne s'agit plus ni d'anticolonialisme ni de contestation des Etats en place, mais d'une sorte de prise en charge directe de la lourdeur du réel. Là encore, selon une tendance qui dépasse d'ailleurs le cadre de cette seule littérature maghrébine, le référentiel prend le pas sur l'élaboration littéraire, ou plutôt on a l'impression que le gommage de toute littérarité apparente semble finalement l'exercice le plus caractéristique de textes dont la préoccupation cependant reste littéraire.* », *Idem*., P. 12.
[2] Paris, Albin Michel, 1998.
[3] Paris, Albin Michel, 1995.
[4] Paris, Denoël, 1992.
[5] Paris, Grasset, 1994.
[6] Paris, Michalon, 1995.

la capitale algérienne. Sadek AISSAT[1], est un nom qui apparait également pendant cette période. Écrivain, romancier et journaliste algérien, il est plus connu pour ses chroniques dans le journal *Le Matin*, il est l'auteur de trois romans : *L'Année des chiens*[2], *La Cité du précipice*[3] et *Je fais comme fait dans la mer le nageur*[4]. L'œuvre aissatienne, sans verser dans le témoignage rapide et l'urgence de l'écriture, notion qu'il a toujours réfutée, « *S'aventure dans les tréfonds insoupçonnables de l'âme humaine, et explore ses profondeurs abyssales en intimant au lecteur de le suivre dans ses mille et une péripéties*[5].». Ses romans mettent en scène des personnages vivant des événements extrêmes et dévoilant des intimités blessées, des corps meurtris et des âmes en souffrance. Ces tourments fortement représentés dans les romans, à travers les thèmes abordés et les procédés choisis nous ont menés à interroger la manifestation littéraire du trauma. Les trois romans de Aissat mettent en scène des personnages endoloris, dont la souffrance constitue le noyau de toutes les histoires. Ayant vécu, pour la plupart, des événements extrêmement douloureux, les romans semblent être des mises en récit de ces expériences et de leurs séquelles. Ainsi, les personnages sont blessés, autant dans leurs corps et leurs intimités que dans leur psyché. Cette blessure que nous retrouvons ancrée dans la mémoire de plusieurs personnages de chaque roman nous a menés à nous approfondir dans le questionnement. En exploitant les différents sens et définitions, mais aussi les extensions étymologiques, nous avons pu comprendre que la blessure, psychique et symbolique, orchestrée par un événement extrême renvoie au trauma. C'est le point de départ de notre recherche. À partir de ce premier rapprochement, nous nous sommes intéressés au trauma et à sa présence dans le texte littéraire d'une manière générale et dans notre corpus plus particulièrement.

Devenu un paradigme incontournable à la compréhension et l'appréhension de l'expérience humaine dans ses formes les plus excessives et extrêmes, le trauma est

[1] Né à Alger en 1953, sociologue de formation, il exerce le métier de journaliste (La Matin d'Alger, Révolution, Regard et Humanité), il est connu notamment pour ses chroniques. Il décède suite à un arrêt cardiaque le 05 janvier 2005.
[2] *L'Année des Chiens,* Paris, Anne Carrière, 1996.
[3] *La Cité du précipice,* Paris, Anne Carrière, 1998. Dans cette thèse, nous comptons travailler sur la version proposée par les éditions Bazakh dans laquelle sont réunis les trois romans de Sadek Aissat, publiée à Alger en 2011.
[4] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, Paris, L'Aube et Alger, Barzakh, 2001.
[5] SLIMANI, Sarah, « *L'Année des chiens* de Sadek AISSAT : écrire l'Algérie à partir de ses guerres », In Algérie Cultures, 3 avril 2020.

défini dans *L'empire du traumatisme* comme étant « L'élément qui dit le lien douloureux qui relie le présent au passé, il établit la justesse des plaintes et la justice des causes. Finalement, il délimite la manière empirique dont les sociétés contemporaines problématisent le sens de leur responsabilité morale à l'égard des malheurs du monde[1]. »

Si le trauma est, aux yeux du monde contemporain, devenu une évidence, ce ne fut pas le cas il y a quelques décennies. En effet, l'essor que connaît cette notion, autant dans son volet psychologique et psychanalytique que dans son volet social et historique, ne fait que s'accroitre.

Le concept de trauma est considéré comme un enjeu théorique fondamental en psychanalyse. Freud, avait très tôt dans ses recherches, attribué à l'étiologie des psychonévroses un traumatisme infantile. L'événement extrême – dit communément traumatique- donne corps à quelque chose d'irreprésentable, la psyché est alors incapable de garantir sa fonction habituelle d'intégrer les éléments du monde extérieur et d'assurer une adaptation avec l'univers intérieur.

Cette impuissance est expliquée par l'accès du facteur quantitatif qui dépasse de loin la capacité de gestion de la psyché. Si Freud privilégie cet aspect « économique » en reléguant le pouvoir traumatogène de l'événement au second plan, Ferenczi, lui s'appuie sur l'idée de la réalité psychique du trauma, comme il l'explique clairement ; « C'est un choc inattendu, non préparé et écrasant, agit pour ainsi dire comme un anesthésique. Mais comment cela se produit-il ? Apparemment par l'arrêt de tout espèce d'activité psychique, joint à l'instauration d'un état de passivité dépourvue de toute résistance. La paralysie totale de la mobilité inclut aussi l'arrêt de la pensée[2].»

Devant le pouvoir destructeur du trauma, le psychisme mobilise diverses stratégies de survie : sidération, amnésie, ou encore fragmentation d'une partie du *Moi*. Sous l'effet de ce que Ferenczi a appelé « auto-clivage narcissique », le sujet se dédouble : une partie de son moi continue à vivre normalement, tandis que l'autre est comme paralysée, ankylosée, sous une apparence d'inaction. Toutefois, cette partie est prête à se réactiver à la première occasion. L'image que nous recevons de la psyché d'un

[1] FASSIN, Didier, RECHTMAN, Richard, *L'empire du traumatisme*, Paris, Flammarion, 2007, P. 178.
[2] FERENCZI, Sandor*, Le traumatisme,* Paris, Poche, traduit par Le Coq Heron, 2006, P.32.

individu traumatisé est que son *Moi* se divise soudainement en deux parties ; une partie morte et une autre vivante.

Ainsi, le trauma demeure en souffrance, en attente d'être remémoré, voire revécu afin de permettre à la psyché d'opérer une élaboration psychique du trauma et de prétendre à une éventuelle résilience, un dépassement. Mais, dans les faits, toute la difficulté réside dans cette remémoration, car le trauma en lui-même s'articule autour d'une crise de la représentation, c'est-à-dire qu'il ne peut être représenté en dehors d'un travail psychique laborieux et difficile.

Le trauma est construit théoriquement sur les bases d'un paradoxe ; d'un côté, la blessure psychique est telle que le sujet est dans l'impuissance totale de se représenter l'événement qui a été à l'origine du choc, ce qui conduit à l'inconsistance des mots devant la gravité des expériences, et de l'autre, le sujet ne saurait espérer une guérison, même partielle, en dehors de la représentation de son expérience. En d'autres termes, le sujet subit une grande tension, celle qui nait entre l'impossibilité de dire et la nécessité de dire. Ce paradoxe nous rappelle celui du concept d'indicible ; il suppose dire, représenter, reproduire par un moyen donné, ce qui a été décrété comme indicible. C'est-à-dire qu'il y a ici la prétention de pénétrer dans l'univers du non-dit et de lui imposer d'autres règles, celles des mots. Ainsi, « L'indicible serait un silence que la langue viendrait interrompre, un espace préliminaire ou conclusif, construit par et dans la langue[1].». Pourtant, l'indicible ne pourrait être pris pour le silence. Le silence est une entité autonome qui existe réellement, un mot qui renvoie à un univers antérieur à la parole, évoluant dans une sorte de chaos du sens, tandis que l'indicible est une construction critique qui se décide, se décrète.

C'est par le biais de ces nombreux paradoxes que le concept de trauma, initialement d'origine médicale, a remarquablement investi le domaine littéraire[2], car c'est ce choix de l'indicible et de l'irreprésentable que la littérature revendique parfois, et dont elle relève le défi. Ainsi, si le trauma d'un point de vue psychanalytique et

[1] MALGOUZOU, Yannick « Comment s'approprier l'indicible concentrationnaire ? Maurice Blanchot et Georges Perec face à *L'Espèce humaine* de Robert Antelme », dans Interférences littéraires, nouvelle série, n° 4, « Indicible et littérarité », s. dir. Lauriane Sable, mai 2010, pp. 47-60

[2] ATTIÉ, Joseph, « Deux notes sur le traumatisme » (consultable sur : https://www.causefreudienne.net/deux-notes-sur-le-traumatisme/)., [consulté le 13/10/2016]

psychiatrique désigne une expérience « Douloureuse, sans représentation, sans recours, sans fin, immaîtrisable, insaisissable, non liable par la psyché et ne peut être '' domptée '' parce qu'elle est débordante et surtout désorganisatrice[1]. », en littérature, le trauma est plutôt un facteur qui impacte considérablement le texte en l'imprimant d'un cachet particulier. Le récit, notamment romanesque peut, en effet, porter les marques de cette expérience, dite « désorganisatrice », dans le cas où l'instance narrative représente un sujet traumatisé ou encore plus profondément lorsque le texte lui-même est construit autour d'un affect saisi par le trauma.

Ce dernier étant la somme des *traces* héritée d'un événement majeur, extrêmement violent qui bouleverse la linéarité du temps : l'individu se sent suspendu, enchainé dans un hors-temps et un hors-lieu. Il est meurtri dans son être autant que dans son corps, le langage ordinaire ne saurait alors rendre compte de son hiatus traumatique et encore moins de ses silences : des blancs et des non-dits, des oublis, des faux souvenirs et des pensées en fragments. Ainsi, tout récit portant sur l'élément traumatique, qu'il soit oral ou écrit, porte les traces et les empreintes de la blessure subie. Dans cette optique, la critique italienne Maria Pia De Paulis affirme que « La phénoménologie du trauma se situe ainsi entre le fait et ses conséquences, entre l'expérience vécue et sa répétition dans la diachronie[2].».

Nous retenons deux éléments propres au champ littéraire, et parallèlement très proches de l'expérience traumatique. La catharsis d'abord. Appréhendée par Aristote déjà comme une des fonctions de la littérature, la catharsis semble être un trait d'union entre le trauma et son écriture. L'écrivain, qu'il souffre d'un trauma individuel ou qu'il aborde un trauma collectif ressent un besoin irrésistible de partager son expérience avec les lecteurs ; il en fait les témoins d'un désastre qu'il est seul à pouvoir décrire. En outre, extérioriser son mal permet de l'amoindrir, d'alléger le lourd fardeau que constitue la blessure.

Par ailleurs, le langage symbolique de la littérature est à même de nommer l'innommable de l'expérience traumatique. Les mots sont, en effet, impuissants devant

[1] ROUSSILLON, René, *Jalons et repères de la théorie psychanalytique du traumatisme psychique*, Paris, Odile Jacob, P. 15.
[2] DE PAULIS, Maria Pia, *Dire les traumatismes du XX éme siècle, de l'expérience à la création artistique italienne contemporaine,* Paris, L'Harmattan, 2018.

l'horreur et le trauma obligerait presque les auteurs à emprunter des détours – symboliques – afin de pouvoir cerner une expérience aussi extrême.

Nous comprenons donc que le trauma en littérature est cet « Espace intermédiaire entre le non-dit traumatique et le dit textuel, entre le texte traumatisé et la (re)construction littéraire[1].» C'est justement cet espace que nous comptons interroger dans les œuvres qui constituent notre corpus.

Dans *L'Année des chiens*, l'écrivain algérien met en scène des personnages en souffrance, meurtris par une Histoire assassine. Le roman, théâtre de tous les événements marquants qu'a connus l'Algérie contemporaine, est également celui des silences, du temps ravageur et des éternités douloureuses. Les différentes guerres algériennes ; guerre de libération, les événements sanglants de 88, la décennie noire, ont été les différents lieux d'énonciation de la blessure profonde des personnages. L'expérience exilique n'est pas en reste, puisqu'elle est représentée par l'auteur comme étant une autre forme de guerre, symbolique cette fois. Nous avons pu, à travers la lecture analytique du roman, dégager un élément commun à presque tous les personnages ; la souffrance. Souvent sans visage, héritée d'un autre âge, cette blessure demeure le centre de gravité de l'écriture aissatienne. La douleur, comme les personnages de ce roman eux-mêmes, ne porte pas de nom ; chacun des protagonistes invite le lecteur à voyage dans les profondeurs de son intimité.

La Cité du précipice est un roman tout aussi troublant que le premier ; il relate la dernière nuit d'un condamné ; Boualem, vivant dans une situation des plus précaires, est blessé par l'assassinat de son petit frère Hamid et meurtri par la douleur impuissante et silencieuse de sa mère Zohra, mais aussi particulièrement perturbé par la torture dont il fut victime. Par un formidable jeu d'anamnèse, le personnage transporte le lecteur dans les derniers recoins de sa vie intérieure et en fait un témoin passionné avec lequel il partage ses expériences, ses espoirs et ses désillusions, ses petits bonheurs et ses grandes souffrances. Les personnages de ce roman ont tous « Une raison de pleurer », le destin s'acharnant sur eux à chaque fois qu'il en a l'occasion ; ils vivent dans une perpétuelle angoisse qui les « empêche de regarder vers le ciel ».

[1] LANG, Peter, *Trauma et texte*, Science, Société et Culture, Série : KZ - memoria scripta, Volume 4, 2013.

Le dernier roman de Sadek AISSAT est intitulé *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* titre inspiré d'un vers d'une des chansons les plus connues du chanteur populaire Cheikh Mhamed El Anka : « El Meknassia ». Ce roman met en scène l'exil dans tous ses états ; l'exil des âmes et des cœurs autant que celui des personnes. C'est aussi l'histoire de rencontres, de destins qui se croisent et d'histoires qui s'enchevêtrent. Le personnage principal qui deviendra très vite narrateur ne porte pas de nom, comme deux autres personnages du roman. L'auteur se contentera de nous présenter leurs initiales, DZ. Il s'agira, comme dans les deux premiers romans, d'entreprendre un voyage dans la vie intérieure des personnages, de partager leurs douleurs et leurs tourments.

Excluant de notre recherche le champ médical, tout en nous appuyant essentiellement sur la psychanalyse et les découvertes sur le trauma, de Freud jusqu'aux recherches les plus récentes, nous avons entrepris d'analyser la dimension littéraire de l'écriture du trauma dans l'œuvre de Sadek AISSAT. Il s'agira à ce titre de vérifier dans quelle mesure les textes aissatiens sont empreints des traces du trauma, et ce tant au niveau des thèmes abordés que des procédés lexicaux, syntaxiques et rhétoriques avec lesquels la langue tente de dire ce que le trauma s'efforce de taire. Aussi, nous nous focaliserons davantage sur l'aspect collectif de la blessure que la dimension personnelle.

Le choix de Sadek AISSAT n'est pas fortuit. Il est d'abord, à notre sens, un des écrivains les plus intéressants de son époque, mais malheureusement méconnu, voire ignoré. Ensuite, Aissat est un écrivain « sensible et sensuel[1] », ce qui rend la blessure dans ses textes plus épidermique. En outre, Aissat a écrit une Algérie qui a vécu tant d'événements majeurs, dont la violence a atteint le summum et dont il serait très difficile de sortir indemne, sans en être profondément et intensément bouleversé et sans garder les cicatrices de blessures anciennes. Nous estimons, dans ce cas, que seule la littérature a le pouvoir d'embrasser les infortunes de l'être humain et de l'aider à transcender les méandres d'une mémoire douloureuse, sur le chemin de sa résilience.

À ce jour, l'œuvre de Sadek Aissat semble n'avoir fait l'objet d'aucun travail doctoral recensé, le thème du trauma a connu une fortune considérable dans le domaine

[1] François Maspero dans la postface à l'édition de Barzakh des trois romans de Sadek Aissat.

scientifique d'une manière générale, quoi que les transferts du domaine psychiatrique et psychologique ne soient pas courants dans le champ littéraire. Nous avons retenu les travaux les plus proches du nôtre :

Une thèse de doctorat présentée par Leigh Ellen WEBER, intitulée « Écrire le traumatisme : pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec », à l'université de Kingston, Ontario, au Canada en 2010. L'auteur a examiné les différentes manifestations du traumatisme dans cinq œuvres littéraires, en affirmant que les auteurs ne cèdent pas devant la résistance de la représentation du réel traumatique.

Une seconde thèse élaborée par Valérie DUSAILLANT-FERNANDES, intitulée « l'inscription du trauma dans le récit d'enfance autobiographique au féminin en France depuis 1980 », à l'université de Toronto au Canada, soutenue en 2012. L'auteur propose l'analyse de la construction textuelle du trauma dans la littérature autobiographique de l'enfance en accordant un intérêt particulier aux traumas individuels, notamment familiaux. Elle a démontré que chaque auteur construit son texte et l'organise en mobilisant des procédés narratifs particuliers afin de saisir le réel traumatique.

Une autre thèse titrée « Georges Perec : autobiographie et trauma », rédigée par Viviane DUCRET, à l'université du Missouri, Colombia, en 2007. Cette thèse a montré que l'originalité de l'autobiographie perecquienne est largement due au traumatisme que l'auteur a vécu dès sa plus tendre enfance. L'auteur met en exergue les liens étroits qui lient la mémoire au récit autobiographique.

Ces dernières années, la réflexion sur le trauma littéraire s'est largement enrichie grâce à des travaux croisant psychanalyse, esthétique et études de la mémoire.

- Jean-François Chiantaretto, dans *Écrire le traumatisme. Clinique de l'écriture et expérience du sujet* (2021), propose une lecture de l'écriture comme tentative de subjectivation du trauma. Il insiste sur les formes narratives discontinues comme stratégie de figuration d'un vécu insoutenable.
- Martine de Gaudemar, dans *Littérature et trauma : dire, figurer, penser* (2020, dir.), réunit des études sur la représentation de la mémoire traumatique, en

particulier à travers la guerre, la Shoah, l'exil et l'abus. Le volume explore aussi bien les formes romanesques que poétiques ou autobiographiques.

Le contexte postcolonial et diasporique francophone est un terrain privilégié pour analyser les inscriptions du trauma, notamment dans les récits d'exil, de guerre et de transmission.

- Sophie Joubert (Université de Paris 8) a codirigé *Écrire après les catastrophes* (2019), où elle analyse la manière dont les auteurs francophones (algériens, haïtiens, rwandais) inscrivent dans leurs textes une mémoire blessée, souvent transgénérationnelle.
- Les travaux de Nathalie Froloff sur la littérature de l'exil et du génocide (notamment autour du Rwanda ou de l'Algérie) soulignent comment le trauma s'inscrit dans le langage, le silence, et les failles du récit.

Plusieurs recherches francophones ont également étudié l'essor de l'autofiction comme mode privilégié d'expression du trauma, notamment chez les autrices contemporaines.

- Laurent Demanze, dans *Petite fabrique de littérature contemporaine* (2019), analyse comment les écrivains comme Annie Ernaux, Delphine de Vigan ou Camille Laurens reconstruisent l'intime à partir d'expériences traumatiques (viol, deuil, perte d'identité) à travers des formes fragmentées, elliptiques ou méta-réflexives.
- Chloé Chaudet, dans *Écrire l'intime au XXIe siècle* (2022), explore les nouvelles stratégies d'énonciation du moi souffrant, où la parole devient acte de résistance contre l'effacement ou la stigmatisation.

En analysant les travaux antérieurs qui ont porté sur le trauma en littérature, nous avons constaté que les traumas en question étaient tous collectifs, causés par des événements extrêmes et majeurs. Si, en principe, le traumatisme psychique est essentiellement individuel et atteint de prime abord le soi de la victime, il n'en demeure pas moins que les traumas dus aux événements majeurs débordent le plus souvent sur la communauté. L'individu se sent, dans ce genre de circonstances, blessé dans ses liens

communautaires et voit son moi communautaire meurtri et endolori, comme l'explique CROCQ :

> En principe, le concept de traumatisme psychique ou trauma ne peut s'appliquer qu'à l'individu, et non à la collectivité. Ce qui fait trauma pour le psychisme, c'est – par l'irruption subite et brutale de l'imminence de la mort et du néant – l'effraction des défenses de ce psychisme. Quelles sont ces défenses ? Le fait de s'y attendre, d'avoir mobilisé son courage et son énergie pour faire face à l'agression et la repousser ; ou encore de mobiliser ses forces mentales pour assimiler l'agression, faire en sorte que son image brute ne subsiste pas au sein du psychisme comme un corps étranger. Parmi ces forces assimilatrices, il y a le fait de pouvoir attribuer du sens à ce qui arrive, et donc comprendre. Si l'événement ne trouve pas de sens, comme lorsqu'il s'agit de la proximité et de l'imminence de la mort, il demeure au sein du psychisme comme un corps étranger inassimilable, provoquant sans cesse de vains efforts d'expulsion ou d'assimilation[1].

Nous comprenons donc que le trauma collectif n'est pas seulement la juxtaposition de traumas individuels touchant les individus, il s'agit plutôt d'un trauma dont les dimensions sont suffisamment importantes pour toucher le moi communautaire, ainsi, le sujet se sent en danger dans ses liens avec les siens, ce qui cause un ébranlement de tous ses mécanismes de défense.

Dans notre corpus, deux éléments ont été à l'origine de la logique de notre réflexion : les événements majeurs, tels que la guerre de libération, les événements de 88 ou encore la décennie noire, qui constituent le théâtre des trois récits sont des événements historiques qui ont considérablement mis en danger les structures sociales du pays ; et la majorité des personnages de Sadek Aissat manifestent des blessures causées clairement par ces mêmes événements.

Ainsi, nous avons relevé que ces personnages présentent des douleurs communes, qui ont donné lieu à leurs souffrances, comme par exemple la dépression et l'anxiété, la culpabilité, les flashbacks et ruminations et la perte de foi ou de confiance, ce qui nous a conduits à envisager la présence du trauma collectif dans les trois romans de notre

[1] CROCQ L, DOUTHEAU C et LOUVILLE P. *Psychiatrie de catastrophe. Réactions immediates et différées, troubles séquellaires. Paniques et psychopathologie collective*. Encyl Med Chir (Elsevier Paris), Psychiatrie 1998 ; 37-113-D-10 : 8 p.

corpus, et c'est à partir de cette observation que nous comptons interroger la présence, mais aussi l'impact/effet du trauma dans le texte.

Nous nous posons donc les questions suivantes : comment s'inscrit le trauma dans l'œuvre de Sadek Aissat ? comment peut-on rapprocher le non-dit traumatique du dit textuel dans le texte littéraire et particulièrement dans le texte aissatien ? En outre, quels sont les procédés littéraires que l'auteur adopte pour écrire le trauma ? Le trauma génère-t-il un type particulier d'écriture ? Comment le langage poétique aissatien se déploie-t-il pour dire l'indicible ? Enfin, comment l'écriture pallie-t-elle à l'impuissance de la parole pour dire le trauma ?

Nous suggérons d'abord que la création littéraire porte souvent en son sein les traces de blessures antérieures. Aussi, nous pensons que l'œuvre aissatienne est profondément marquée par des traces aussi bien thématiques que lexicales et syntaxiques du trauma. Nous estimons également que la symbolisation est la voie privilégiée qu'emprunte l'écrivain afin de pouvoir mettre *un terme* à la blessure. Enfin, nous émettons l'hypothèse que le trauma impacte l'écriture et qu'il impose la forme fragmentaire comme exigence scripturale.

Nous allons nous appuyer essentiellement sur les avancées scientifiques que propose la psychanalyse, depuis Sigmund Freud jusqu'à Dori LAUB et Shoshana FELMANN en passant par LACAN et CYRULNIK. Toutefois, l'approche adoptée dans notre travail sera largement interdisciplinaire, puisqu'il s'agira de rhétorique en analysant les procédés de symbolisation utilisés, d'histoire de la littérature lorsque nous devons chercher les traces du trauma dans les diverses littératures, de philosophie lorsque nous tenterons d'analyser les conceptions du temps et de la mémoire par exemple dans notre texte. Nous ferons appel également à la théorie de la fragmentation qui nous paraît nécessaire pour l'étude de l'écriture aissatienne.

Notre travail s'articulera sur trois parties. La première, intitulée « Trauma, texte et littérature », explorera l'espace intermédiaire entre l'expérience traumatique et le texte littéraire. Nous nous proposons d'y étudier les possibilités du transfert de la notion de trauma dans le champ littéraire. Il s'agira dans un premier temps de cerner les relations qui lient le trauma au texte, et au récit plus particulièrement. Ainsi, nous

tâcherons de démontrer que le trauma appelle le récit, et que ce dernier en est un impératif. Nous tenterons dans un second temps de relever les traces de la blessure dans les littératures dites de l'extrême telle que la littérature concentrationnaire ou encore génocidaire. Nous essaierons, enfin, de mettre en contexte l'écriture du trauma dans notre corpus en mettant en exergue l'importance de l'événement dans l'expérience traumatique et dans sa représentation littéraire, ce qui nous conduira à étudier l'impact des événements à l'origine des traumas, décrits comme étant extrêmes, sur les trames de ces trois romans de Sadek AISSAT : *L'Année des chiens*, *La Cité du précipice* et *Je fais comme fait dans la mer le nageur.*

La seconde partie, titrée « Les métaphores vives du trauma », se déclinera en trois chapitres : dans le premier chapitre titré « Les profondeurs de l'esprit », nous entreprenons une analyse des profondeurs de la psyché humaine en interrogeant ses failles. Divisé en deux chapitres, le premier portera sur la folie, métaphore d'un état psychique particulier, ouvrant les portes d'un rapport singulier au monde. Le second sera une analyse de la mort, comme entité symbolique omniprésente dans l'écriture du trauma, qui renverrait à un écho permanent de l'absence. Le second chapitre, « L'intime et ses traces », s'arrêtera sur trois points essentiels de l'écriture du trauma, d'abord la mémoire comme étant le lieu d'inscription du trauma et de ses différentes strates, nous nous focaliserons ensuite sur les diverses représentations de l'intime dans notre texte en mettant l'accent sur un trauma mis à nu. Il sera question enfin, dans ce deuxième chapitre, d'étudier les traces intimes de la honte et la culpabilité, sentiments majeurs qui hantent les personnages.

Dans le troisième chapitre, portant le titre de « Entre songes et murailles », nous tenterons d'explorer les entrailles inconscientes des personnages, en déchiffrant les symboles oniriques en premier lieu, puis en nous arrêtant sur les manifestations intérieures du trauma dans un sous chapitre intitulé Le trauma intramuros. Emprunté à Paul Ricoeur, le concept de *métaphores vives* nous conduit à cerner la fonction de l'image et de la construction métaphorique dans l'écriture du trauma.

Dans cette partie, notre recherche se focalisera sur le pouvoir de la symbolisation du trauma dans la création littéraire. Ainsi, nous tenterons de démontrer que le langage

ordinaire direct est impuissant devant la gravité et l'horreur, ce qui mène notre réflexion à suggérer que le langage symbolique est le seul à même de rendre compte de l'indicible traumatique. Réalisant un détour sémantique important, le langage symbolique mobilise à la fois la perception, l'émotion et l'intellect, ce qui lui confère un pouvoir singulier et lui permet de traverser le blanc linguistique qui sépare le trauma du récit. De ce fait, nous relèverons les différentes figures métaphoriques récurrentes dans les récits du trauma et nous tenterons de les analyser dans les trois textes qui constituent notre corpus.

La troisième et dernière partie portera sur l'écriture du trauma. Intitulée « L'écriture du trauma ou l'exigence fragmentaire », il s'agira de démontrer que le trauma, en tant que blessure intérieure et antérieure, cause une sorte de fragmentation du *Soi écrivant*[1] qui conduit, inévitablement, à un récit du trauma sous une forme fragmentaire. Au-delà du choix conscient de l'auteur pour une telle forme scripturale, et en dehors de l'influence postmoderne, nous tâcherons de prouver qu'il s'agit plutôt d'une nécessité psychique. Nous tâcherons donc dans cette partie du travail de relever les différentes manifestations de l'écriture fragmentaire d'un côté, comme est le cas de l'intertextualité ou l'intratextualité par exemple, et de mettre ses différents fragments en relation avec la blessure –originelle – dont il est question dans le trauma et son écriture.

[1] Concept emprunté à Jacques Lacan.

Partie I

Trauma, texte et littérature

I. Trauma, texte et littérature

Dans cette première partie de notre travail, il ne s'agira pas d'opérer un survol théorique classique, car la notion de trauma en littérature n'est pas reconnue d'emblée par la critique littéraire. En effet, rapprocher un concept psychiatrique de la création littéraire nécessite un effort critique particulier. Définir le trauma et ses contours psychiques, et prouver son inscription dans le texte littéraire nous semble nécessaire. Ainsi, le trauma signifie, à proprement parler, la blessure et plus largement l'échec et parfois même le désastre. À l'origine, ce terme n'était utilisé qu'en chirurgie et était réservé aux atteintes physiques. Par la suite, le mot trauma est devenu l'équivalent psychique ou moral du mot « traumatisme » qui, lui, désigne une blessure corporelle. Ainsi, le mot trauma se fraie un chemin dans le vocabulaire psychiatrique pour désigner l'ensemble des blessures et atteintes psychiques, à caractère pathologique, subies par le sujet. La particularité de cette blessure dite traumatique est qu'elle résulte très souvent d'une rencontre soudaine et brutale d'un individu avec un événement menaçant sérieusement son intégrité physique et/ ou morale.

On ne pourrait avancer une définition définitive et consensuelle de la notion du trauma tant les acceptions sont différentes. Toutefois, les auteurs semblent s'accorder sur l'importance primordiale de l'événement qui en est à l'origine. Le trauma interroge l'Homme et sa représentation de la mort, en dépassant ainsi le domaine médical ou purement psychiatrique, pour rejoindre celui de la philosophie.

Afin de mieux comprendre le trauma en tant que blessure psychique, il est intéressant de transposer cette notion à celle du traumatisme physique, ce qui permet de retrouver certaines constances communes : l'existence d'un choc violent, une sorte d'effraction inopinée. Il est important de signaler également les conséquences qui résultent de ce « choc violent » sur l'ensemble de l'organisation, autant physique que

psychique[1]. Cette « effraction inopinée » est événement majeur qui répond, en outre, à un nombre de caractéristiques qui le distinguent des autres événements dits anodins ou ordinaires. Il doit être violent, important et surtout imprévu, et doit générer chez le sujet une réaction dramatique. Le sujet ayant vécu cet événement dit traumatique ou encore traumatogène subit une désorganisation au niveau de son appareil psychique, ce que nous appelons communément un choc émotionnel.

FREUD a été l'un des premiers à s'intéresser de près à cette notion, et la définissait comme étant un choc violent, affectant un individu pris de cours, ne s'étant pas préparé à subir l'événement en question. Ainsi, LAPLANCHE et PONTALIS se sont inspirés de ces ébauches freudiennes afin de définir le traumatisme psychique comme étant un « Un choc causé par un événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre de manière adéquate, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique[2]. ». Ils ajoutent que le trauma est accompagné d'un afflux très intense d'excitations, excessif relativement à la capacité de tolérance du sujet.

L'école française, quant à elle, introduit de nouvelles dimensions dans son appréhension de la notion de trauma. Ainsi, Louis CROCQ, Claude BARROIS et François LEBIGOT mettent au cœur de la définition du trauma la question de la représentation d'une rencontre inopinée avec le réel de la mort, et ce qui en résulte directement comme la confusion profonde de l'être et de ses rapports au monde.

Louis CROCQ affirme que l'expérience traumatique est une sorte de pathologie de l'effroi, dans laquelle le trauma n'apparait pas uniquement comme effraction soudaine du système psychique, mais plutôt comme une négation de tout ce qui faisait sens dans les représentations du sujet ; « Il est surtout aperception du néant et du mystérieux.[3]». Celui-ci définit le trauma comme étant « Un phénomène d'effraction du psychisme et de débordement de ses défenses par des excitations violentes afférentes à la

---

[1] LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean- Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF., 1978.
[2] LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean- Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse* , *Op., Cit.,* P. 236.
[3] CROCQ, Louis, *Les Traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Odile Jacob, 1999, P. 12

survenue d'un événement agressant ou menaçant pour la vie ou l'intégrité (physique ou psychique) d'un individu, qui y est exposé comme victime, témoin ou acteur[1]. ».

Claude BARROIS, lui, présente le traumatisme psychique comme étant la résultante directe d'une rencontre avec un danger extrême réel ou imaginé conjuguée à une prédisposition interne du sujet. Le trauma apparait donc comme une situation de crise et de conflit avenant après une menace de mort, réelle ou même symbolique. BARROIS affirme que le trauma est « Un corrélat conscient ou inconscient de la rupture et/ou de la crise sous des modalités pathologiques[2].». Afin d'illustrer son acception de la notion de trauma, il la compare à une blessure ouverte dont les symptômes ne seraient que des pansements de fortune.

Enfin, François LEBIGOT avance que le traumatisme psychique est « Une souffrance venant de l'intérieur de l'appareil psychique dans lequel a pénétré et s'est incrustée une image de néantisation qui est destinée à demeurer là longtemps voire toute la vie du sujet[3].» Ainsi, la représentation traumatique s'introduit dans le système psychique de l'individu et est accompagnée d'effroi et de sidération ; elle est perçue comme un corps étranger.

Les acceptions américaines du trauma ne sont pas très éloignées des conceptions françaises. L'association psychiatrique américaine met l'accent sur le stress qui résulte de l'événement traumatique. Ainsi, les psychiatres et psychanalystes américains définissent le trauma comme le vécu d'un individu qui a été sujet, témoin ou acteur d'un ou de plusieurs événements, durant lesquels les individus ont pu mourir ou être gravement blessés. Les psychiatres américains s'accordent également sur l'importance de la réaction de l'individu vis-à-vis de l'événement, ce qui met en exergue les prédispositions psychiques du sujet ou ses antécédents traumatiques.

Si les définitions données à la notion de trauma ne semblent pas unanimes, il n'en demeure pas moins qu'elles s'accordent toutes à souligner l'importance capitale de l'événement à l'origine du trauma. Celle-ci s'articule, également, autour d'une

[1] *Ibid., P. 43.*
[2] BARROIS, Claude, *Les Névroses traumatiques*, Paris, Dunod, 1988, P. 57.
[3]LEBIGOT, François, *Les traumatismes psychiques*, Paris, Ed. Masson, 2001, P. 124. Afin de mieux expliquer cette définition, le psychiatre compare l'appareil psychique à une vésicule formée d'une membrane protectrice qui rejette les énergies extérieures excessives. Toutefois, lorsqu'il y a trauma, l'afflux excessif et agressif d'excitations fait effraction dans la membrane et envahit le système psychique de l'individu, causant une lésion, une blessure

constante, qui est le phénomène d'effraction du système psychique par un afflux excessif et soudain d'excitations.

Il est très courant de trouver les deux appellations, trauma et traumatisme, dans les mêmes contextes, utilisés l'une pour l'autre. Il est à relever pourtant que les deux termes, qui relèvent certes du même domaine, désignent tout de même deux phénomènes différents. Nous proposons ici de distinguer entre les deux termes d'un point de vue psychanalytique.

Le traumatisme désigne la conception générique du trauma. Ainsi, il serait selon Freud et bien d'autres après lui, les manifestations observables, représentables, identifiables et symbolisables de l'effet traumatique de l'organisation fantasmatique du sujet. C'est, en d'autres termes, ce qui se voit apparaitre dans les organisations psychiques des types de « névrose ».

Le trauma, en revanche, désigne l'effet négatif, et qui s'articule sur le long terme, du traumatisme sur l'organisme psychique. Comme l'avait proposé Freud, il génère potentiellement « *des atteintes précoces du moi* » en causant des « *blessures d'ordre narcissiques* ». Nous comprenons donc que le trauma est la trace laissée par le traumatisme.

Pour résumer cette distinction, il semble que le traumatisme est le choc lui-même causé par un événement traumatogène, et qui est identifiable au niveau psychique. Le trauma est plutôt la blessure, à long terme, générée par le traumatisme.

La littérature n'est pas étrangère à ce genre d'évènements extrêmes, puisqu'elle les a toujours exprimés, dits et représentés. C'est à se demander effectivement si la tragédie, en tant que genre littéraire majeur, n'a pas été destiné à prendre en charge ces événements dépassant l'entendement. En effet, la littérature est liée aux drames que vivent les êtres humains par plusieurs aspects ; la catharsis d'abord, notion clé de la critique littéraire et qui a, depuis Aristote, été érigée en fonction principale de la littérature. Par ailleurs, le pouvoir symbolique de la littérature fait d'elle un langage particulier qui tente, par le biais de l'image, de combler le vide hérité du langage commun.

La littérature traduit la complexité de la réalité humaine. En dessinant les contours de sa douleur, sa blessure, sa déception ou encore sa résilience, elle met en exergue ce qu'il y a de plus beau en l'Homme : sa fragilité. Aussi, l'être humain a toujours fait appel aux mots pour tenter de panser ses blessures et de calmer ses douleurs.

Commençons d'abord par interroger la relation qui pourrait lier la blessure à l'écriture et plus largement à la littérature. En effet, si des écrivains ont souvent évoqué les épisodes douloureux de leurs vies, ou ont imaginé ces épisodes de la vie de leurs personnages, pourrait-on avancer que la blessure empreint le texte ?

Nous comptons nous arrêter sur la mise en récit des expériences douloureuses et déterminer les contours de l'acte scriptural dans l'écriture de la blessure. Ensuite, nous tâcherons d'étudier quelques textes littéraires, ayant pour décor principal l'expérience du chaos, comme par exemple les littératures consacrées à la Shoah ou du génocide. Enfin, nous délimiterons les différents événements ayant structuré les trames des trois romans de Sadek AISSAT.

Chapitre 1
Mettre un terme au trauma

« Tous les chagrins sont supportables si on en fait un récit ».

Boris Cyrulnik

I-1- Mettre un terme au trauma

Le trauma renvoie à une blessure profonde dans la psyché d'un individu ayant vécu un événement extrêmement douloureux, mais il traduit aussi comme le présentent Didier FASSIN et Richard RECHTMAN dans les dernières lignes de *L'Empire du traumatisme*, « le lien douloureux qui relie le présent au passé. Il établit la justesse des plaintes et la justice des causes. Finalement, il délimite la manière empirique dont les sociétés contemporaines problématisent le sens de leur responsabilité morale à l'égard des malheurs du monde[1].» Ce lien au passé, à l'expérience ou à l'événement est d'autant plus important lorsque ce passé justement demeure très présent, lorsque sa trace est très visible. Ce sera de cette trace qu'il sera question dans cette partie du travail, on tentera de démontrer que le trauma entretient une relation d'interdépendance avec le texte, et plus particulièrement le récit. En effet, le besoin d'écriture devient indéniable dès que le trauma est constaté ; inversement, l'écriture est influencée par ce trauma et en devient le théâtre, le terrain fertile dans lesquels se côtoient blessures et résiliences. Ainsi, nous tenterons d'établir le lien que nous croyons étroit, entre le trauma comme blessure psychique liée à une expérience extrême, et l'écriture comme voie/voix qui permet l'extériorisation, mais aussi le partage de cette blessure.

I-1-1- Le trauma mis en texte

La recherche scientifique contemporaine tend à devenir de plus en plus interdisciplinaire, à tel point que les notions de spécialité et de spécialisation sont perçues comme obsolètes. La subtilité s'impose avec force, car l'interdisciplinarité pourrait avoir quelques effets pervers : comment ne pas craindre les risques de l'interdisciplinarité lorsqu'on emprunte un terme à la médecine en prétendant le lier étroitement au texte littéraire ?

[1] FASSIN, Didier et RECHTMAN, Richard, *L'Empire du traumatisme, enquête sur la condition de victime,* Paris, Flammarion, 2007, P. 22.

Paul Ricœur affirme que la forme narrative est le seul lieu qui permet de remettre de l'ordre dans le diffus désordonné de la psyché ; « Elle organise le diffus d'une action, d'une expérience, d'une confrontation entre l'être humain et le monde[1].». Le philosophe français affirme donc que la narration est le lieu qui permet la rencontre entre l'expérience humaine et le récit. Nous prenons cette idée comme point de départ à notre réflexion.

L'événement traumatogène est vécu par le sujet qui en subit les conséquences. Que cette expérience soit présente dans la mémoire consciente du sujet ou bien occultée, il n'en demeure pas moins que le choc cause en lui un profond changement, autant au niveau émotionnel et affectif que psychique et mémoriel. Ainsi, le sujet perd le contrôle sur son psychisme, ses émotions et ses sentiments. Si les réactions des traumatisés ne sont pas identiques, du fait du caractère subjectif et individuel des prédispositions au trauma, il est toutefois évident que les symptômes se rejoignent le plus souvent. La terreur et la sidération s'installent dans un premier temps, la fragmentation de soi, la répétition et l'isolement dans un second temps, puis un besoin incontrôlable de mettre des mots sur la blessure subie et les douleurs persistantes.

Or, pour pouvoir sortir de ce que l'on appelle le cercle vide du trauma, il faudrait regagner le pouvoir sur soi, sur ses souvenirs et sa mémoire, et ; pour cela, il devient indispensable de s'approprier l'événement traumatogène afin de pouvoir, enfin, l'intégrer dans son système psychique, ce qui est appelé communément « faire le deuil ». C'est dans cette étape précisément qu'il a été constaté par les thérapeutes que la victime du trauma tente de réorganiser ses souvenirs et de les rassembler, et ce, très souvent, à travers des moyens d'expressions artistiques tels la peinture ou le dessin. Cependant, il est clair que l'objectif ultime de la victime du trauma est de mettre des termes/ un terme à sa douleur ; « The ultimate goal is to put the story, including its imagery into words[2]. ». HERMAN insiste toutefois que le but de cette mise en récit est la reconstruction d'un soi morcelé, en redonnant à la victime une voix et un pouvoir d'expression.

[1] RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Tome 1, Paris, Le Seuil, 1983, P. 324.
[2] HERMAN, Judith Lewis, *Trauma and recovery,* New York, Basic Books, 1992, P. 177. Traduction : « le but ultime est de mettre en mots l'histoire, y compris ses images. »

> Cela implique donc que l'émotion est comprise comme une construction, comme une fabrique indissociable d'une écriture, d'un dispositif narratif, d'une mémoire et d'images mentales issues de l'expérience sensible du monde, de ses perceptions et de ses imaginaires[1].

La mise en récit du trauma est incontournable au processus d'intégration psychique. En effet, beaucoup de chercheurs affirment que la verbalisation d'événements douloureux, malgré sa dimension inconfortable, puisqu'elle consiste à exposer le sujet à une situation pathogène, qui réactiverait la mémoire traumatisée, semble avoir, à moyen terme, un effet positif sur la santé psychique du sujet, comme l'a si bien confirmé A. BRERHI : « Traiter du trauma, en parler, le narrativiser, c'est déjà d'une certaine manière le dominer, l'apprivoiser pour parvenir peut-être à transformer une mémoire certes douloureuse en mémoire porteuse de promesses[2].».

Écrire sa douleur à la fonction de catharsis ; une libération de l'emprise du choc émotionnel. Les experts, allant plus loin dans leurs analyses, affirment que la simple verbalisation de l'expérience traumatique ne suffit pas pour opérer un changement conséquent dans la scène traumatique du sujet, mais que cette opération est accentuée par le partage social de cette expérience. En effet, cette démarche favorise la confrontation à la réalité et l'intégration cognitive des faits, car elle met le sujet en face de l'événement qu'il a vécu, en le poussant à traiter l'information et à réévaluer l'ampleur de l'expérience, en lui cherchant un sens, qui transcendera la rupture opérée dans le système psychique de l'individu. Ainsi, il s'est avéré que le partage social des émotions extrêmes dues à l'expérience traumatique opère un travail de restructuration cognitive. Cette opération ne semble pas évidente, pour toutes les victimes de trauma ; beaucoup d'individus, sujets aux expériences de l'extrême, restent renfermés dans leur mutisme et refusent de parler de leurs vécus douloureux. Combien de déportés ou de victimes des camps de concentration ont préféré se taire face à l'horreur qu'ils ont vécue ? Cette attitude ressemble à un mécanisme de défense, qui nourrit l'illusion de l'oubli, une sorte de clivage du « moi ».

---

[1] HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Presse Universitaire de Septenrion, France, 2007.
[2] BERERHI, Afifa, « Diptyque pour un trauma. Lecture croisée de *La Grotte* de Georges BUIS et *de La grotte éclatée* de Yamina Méchakra », in *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration,* BENAOUDA, Lebdai (Dir.), Tizi Ouzou, Ed. Frantz Fanon, 2018, P. 52.

L'expérience traumatique est une expérience qui s'articule dans un lieu psychique « autre », hors temps et hors norme ; il ne répond à aucune des grilles d'analyse psychiques dont dispose le sujet. De ce fait, le choc paralyse le sujet, et son psychisme se montre dans l'incapacité de fonctionner normalement. Le sujet demeure donc prisonnier de cette expérience et de la douleur qu'elle engendre. Dori LAUB a analysé ce phénomène de façon à démontrer son étrangeté et le pouvoir que celle-ci exerce sur la vie psychique des individus blessés :

> L'événement traumatique, quoi que réel, a eu lieu en dehors des paramètres de la réalité ''normale'', comme la causalité, la séquentialité, le lieu et le temps (…) les survivants ne vivent pas avec des souvenirs du passé, mais avec un événement inachevable et inachevé, un événement qui n'a pas de fin, n'a atteint aucune conclusion et qui, par conséquent, se poursuit dans le présent des survivants. Le survivant, en effet, n'arrive pas à vraiment atteindre le cœur de la réalité traumatique et demeure donc sous l'emprise du trauma et de ses répétitions[1].

Nous avons compris que la personne traumatisée ne maitrise plus la réalité dont elle fut victime ; au contraire, elle se retrouve sous l'emprise de celle-ci, condamnée à revivre éternellement un moment douloureux et à en porter la cicatrice qui sembleindélébile. L'expérience traumatique se caractérise par une absence flagrante de catégorisation, toute sorte d'organisation des idées est défaillante. De ce fait, le sujet tente de remettre de l'ordre dans un désordre qui le maintient dans une situation insaisissable. Ainsi, « Le trauma a ceci de paradoxal qu'il interrompt l'activité psychique, tout en forçant l'esprit à la reprendre, pour remettre de la pensée là où elle fait défaut[2].».

En outre, il faut signaler que le trauma n'est pas uniquement une expérience extrême que vit le sujet, mais surtout un événement qui cause une désorganisation du ''moi'', engendrant des séquelles à long terme.

Écrire la douleur ou la blessure est aussi un moyen d'exprimer, indirectement, ce qu'on est incapable de dire, car la confrontation avec l'expérience de douleur extrême met l'être humain en difficulté, devant une opération de verbalisation de l'indicible. Et c'est à ce niveau précisément que se croisent les chemins du trauma et du texte.

[1] DORI, Laub et FELMAN, Shoshana, *Testemony : crises of Witnessing in literature*, New York, Rutledge, 1992, P. 69.
[2] WAINTRATER, Régine, *Témoignage et Trauma*, Paris, BSF, 2004, P. 79.

> La recherche de la réalité consiste à la fois à explorer la blessure causée par la réalité – à retourner et à essayer d'accéder au moment où on a été atteint, blessé par la réalité [...] – et à tenter, en même temps, d'émerger de la paralysie de cette blessure, de transformer cette réalité en un avènement, un mouvement, en une nécessité critique et vitale d'avancer, de passer à autre chose. C'est au-delà du choc de la blessure, mais néanmoins à l'intérieur et à partir de cette blessure que l'événement, tout incompréhensible qu'il puisse être, devient accessible[1].

Il est avéré que la grande Histoire est incapable de rendre compte, à elle seule, de l'extrême douleur qu'a vécue l'humanité. L'historien, en quête perpétuelle de la vérité, se focalise sur les plus grands événements, les plus marquants, mais aussi, sur les grands personnages qui ont joué des rôles primordiaux dans cette histoire. Par contre, il ne s'intéresse que très superficiellement à la vérité intérieure de l'Homme, à ce qu'il ressent et ce dont il a été victime. Homme ou femme, sujets actifs ou passifs de cette histoire douloureuse, directs ou indirects, des sujets qui subissent les guerres, parfois à leur insu et toujours à leur détriment. La petite histoire alors entre en jeu pour dire une autre vérité, celle du corps et de l'âme. L'écriture du trauma a cette capacité d'emprunter les chemins de la fiction et de l'imaginaire, pour permettre à l'homme de combler le vide effroyable que lui a causé son trauma.

> Vérité historique et vérité de la subjectivité sont aussi indissociables que distinctes, opposables l'une l'autre, car l'écriture du trauma se veut représentation d'une souvenance, c'est-à-dire une restitution à dimension variable d'un vécu distancié qui n'échappe pas aux caprices de la mémoire en digression, qui surdimensionne, sélectionne, oublie. C'est dans le processus saisi d'un référent historique par la mémoire, travaillée par une subjectivité douloureuse, que des modes d'écriture narrative vont se déployer dans une grande diversité[2].

I-1-2- écrire l'indicible

La notion de l'indicible a eu un essor considérable à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, notamment après la Seconde Guerre mondiale. Si cette notion est étroitement liée à la littérature concentrationnaire, il est aussi vrai qu'elle est de plus en plus exploitée pour exprimer toutes sortes d'événements extrêmes.

---

[1] DORI, Laub et FELMAN, Shoshana, *Testemony : crises of Witnessing in literature*, *Op., Cit.,* P. 73.
[2] BERERHI, Afifa, « Diptyque pour un trauma. Lecture croisée de La Grotte de Georges BUIS et de La grotte éclatée de Yamina Méchakra », *Op., Cit.,* P. 6.

Le mot indicible a d'abord pris son acception première du religieux ; « Dans la tradition hébraïque, le nom de Dieu, le tétragramme YHWH est imprononçable : ce qui est donné par les consonnes est soustrait par le vide entre elles[1].».

Si la définition du concept pourrait paraître claire et précise, est indicible ce qu'on ne peut caractériser par le langage, ce qui ne peut être dit, elle est loin de faire le consensus au sein de la communauté scientifique. Elle fait l'objet, en fait, d'interrogations philosophiques, linguistiques et esthétiques, puisque finalement de cet indicible, on finit par en dire beaucoup ou du moins en écrire. Les premières critiques pensaient cette notion comme étant une défaillance langagière due à la grande émotion causée par l'événement douloureux. Les recherches se sont penchées sur le pouvoir expressif du langage, lorsqu'il s'agit d'événements dépassant tout entendement et plongeant le sujet dans un profond état d'effroi et de sidération ; « Le réel, le trauma, la jouissance font trou, trou dans le tissu signifiant[2].», comme l'avance Steve MORIN, de ce fait, le langage se trouve dans une incapacité structurelle de combler ce vide, ce trou.

Cette conception de l'indicible tend à affirmer que la littérature serait incapable de combler le vide laissé par le langage lui-même, ce dernier étant impuissant face à l'absence de représentabilité possible. Il s'agit aussi de la question de fidélité niée au texte portant sur l'expérience traumatique, enfoui dans le for intérieur du sujet traumatisé.

Toutefois, beaucoup d'écrivains, de théoriciens et de critiques ont approuvé la pertinence de la mise en mots de l'expérience traumatique, considérant l'écriture de l'indicible comme le moyen le plus à même de permettre aux victimes d'extérioriser leurs douleurs. Comme l'affirme Ricœur, le texte littéraire ne saurait être réduit au tissu d'idées, mais également le produit de voix intérieures auxquelles l'écrivain donne la parole. La création littéraire et son langage servent, en fin de compte, malgré sa défaillance langagière apparente, de dispositif permettant de représenter cette lutte du sujet contre l'effondrement symbolique que lui a causé le trauma :

[1] RETIF, Françoise, *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XXème siècle,* Paris, Gallimard, 2004, P. 71.
[2] MORIN, Steve, *L'impossible retrouvaille de la chose dans Hiroshima mon amour de M. Duras*, Paris, Le Seuil, 1998, P. 63.

> On ne trouvera jamais dans la forme narrative en tant que telle la raison de la quête de référentialité qui distingue le discours historique des autres fictions verbales : si tout finit dans un roman vrai, tout commence aux archives à l'écoute des voix éteintes de ceux qui déclarent s'être trouvés là où les choses sont advenues[1].

Ainsi, la critique moderne hésite entre l'idée de l'incapacité du langage à tout exprimer, et celle de la possibilité de mettre en récit les blessures les plus profondes en les dotant d'une représentabilité devenue possible grâce au processus scriptural. Nous comprenons donc que l'écriture de cet indicible semble être une échappatoire à l'impuissance, l'incapacité de dire sa blessure ; l'Homme cherche alors un autre moyen pour se faire entendre et partager sa douleur avec l'Autre. L'écriture reste donc un chemin que l'on peut emprunter pour renouer avec une mémoire blessée par des événements trop douloureux, trop catastrophiques, trop dramatiques :

> Un être humain ne peut accéder à sa propre vie, et ne peut donc en faire l'expérience, que pour autant que cette vie se présente comme un discours. La vie ne se donne que dans une mimesis d'elle-même, qui a structure de langage. C'est parce qu'il en est ainsi que la vie humaine se prête à la narration, à comprendre comme l'acte d'un sujet qui configure le vécu, le met en forme de récit[2].

Le langage poétique, par opposition au langage ordinaire, semble pouvoir offrir à l'indicible un espace d'extériorisation, de défense contre l'interdit le frappant, ne serait-ce qu'entre ses lézardes, ses ambigüités, ses zones d'ombres et angles morts.

I-1-3- Les fonctions de l'écriture

Nous comprenons donc que l'indicible se plie, malgré tout, au langage poétique qui arrive malgré tout à créer des espaces, les plus insolites, lui permettant de combler des vides insoupçonnés, à calmer des douleurs insupportables et à panser des blessures que l'on croyait insurmontables. Ainsi, l'écriture prend sur elle la lourde mission de dire l'humain à partir d'une faille. À ce niveau de l'analyse, nous nous interrogeons sur les fonctions possibles de l'activité scripturales. Comment l'écriture arrive-t-elle à dompter

[1] RICOEUR, Paul, « Devant l'inacceptable : le juge, l'historien, l'écrivain », dans *Philosophie*, numéro 67, *La Philosophie devant la Shoah*, septembre 2000, P. 14.
[2] DE VILLIERS, Grégoire. « L'approche biographique au carrefour de la formation des adultes, de la recherche et de l'intervention » in DESMARRAIS, Daniel, et PILON, Jean-Marie, *Pratiques des histoires de vie,* Paris, L'Harmattan, 1996, P. 110.

l'indicible ? Pourquoi cela reste que théorique ?! Pourquoi il n'y a pas de lien avec tes œuvres ?

I-1-3-1- Une reconstruction du moi

L'écriture est, en elle-même, une performance qui permet au sujet de reprendre, en quelque sorte, le pouvoir sur l'expérience traumatique qu'il a vécue. En s'appuyant sur des stratégies textuelles diverses, il redessine les contours de l'événement perturbant, il fixe des souvenirs persistants dans un texte et amoindrit, ainsi, leurs effets néfastes dans le psychisme. Si la scriptothérapie ne garantit en rien la guérison du sujet et son émancipation ; l'écriture pourrait quand même jouer un rôle bénéfique, en dotant le sujet d'un pouvoir sur son trauma, qui consiste à élaborer des limites à l'événement, autant au niveau spatial que temporel. Il parvient aussi, à lui donner une existence concrète, à travers les mots, et tente ainsi de le maitriser. Dans cette optique, Philippe VILAIN met en évidence les chemins croisés de l'écriture et de « *La sortie de l'impasse traumatique* » :

> Dans une certaine mesure, à un effort semblable à la remémoration et à la liquidation par le langage, amenant l'autobiographe comme analysant à un décryptage minutieux de ses processus mentaux inconscients et, logiquement, à une meilleure connaissance de lui-même. Sans doute, entre-t-il, en effet, dans l'écriture autobiographique une fonction psychothérapeutique qui permet souvent à l'écrivain de ne pas sombrer totalement dans la dépression et, sans doute aussi, la quête introspective de l'autobiographe favorise-t-elle l'idée que l'écriture autobiographique reste souvent motivée par l'impulsive nécessitée d'exorciser ses propres souffrances, de résoudre ses conflits psychiques en confiant superstitieusement au langage le pouvoir d'accomplir le miracle d'un deuil ou d'une guérison[1].

Si l'on ne peut considérer l'écriture comme étant un traitement curatif du trauma, il semble plus plausible par contre de prétendre que l'inscription du trauma dans le texte littéraire relève d'une action libératrice inconsciente, que l'écrivain tente d'entreprendre afin de briser les chaines psychiques que lui impose l'expérience traumatique. Nous considérons que l'écriture a le pouvoir de délimiter l'espace imaginaire du trauma en usant de mots bien concrets, ce qui diminue, par ailleurs, son pouvoir destructeur sur le sujet.

[1] VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, P. 84.

L'écriture du trauma apparait sous différentes formes de manifestations littéraires (romans, journaux intimes, mais aussi poésie et théâtre…), cette démarche demeure une action inconfortable et éprouvante pour l'écrivain, car elle nécessite une mobilisation affective et émotionnelle. La situation est, en réalité, complexe, l'écrivain doit trouver l'équilibre entre la grande difficulté à dire ce qu'on pense être indicible et l'incontrôlable besoin d'extérioriser sa douleur. Il doit aussi, se rapprocher de l'événement traumatique et réduire ainsi la distance qui existe entre un soi martyrisé et une expérience de l'extrême, comme le souligne clairement Marc AMFREVILLE dans ses études portant sur la souffrance :

> Les deux faces se rejoignent dans l'écriture que la catharsis se réalise dans le texte lui-même ou dans les effets de l'après-lecture, parce que la narration est toujours sinon surtout du moins tentative de réunion du fragmenté ou mise en mots du jusqu'alors indicible. N'écrit-on pas toujours le trauma pour faire entendre un inouï, qu'il soit autobiographique ou imaginaire [1]?

L'écrivain doit se remémorer l'événement dans ses détails les plus horribles, il se met alors à réorganiser l'axe temporel, à réinterpréter les souvenirs traumatiques, à réaliser des choix de mots et d'expressions, mais aussi d'idées et d'impressions, ce qui le rassure dans sa démarche et lui donne le sentiment de contrôler l'événement, après de longues années de domination. Cette relation à l'écriture d'écrivains ayant vécu ou été témoins de grands désastres donne naissance à des créations artistiques reconnues à travers le monde.

Ce besoin d'écrire peut provenir du refoulement d'émotions fortes que l'on cache au plus profond de nous-mêmes, tels la peur, l'angoisse, le sentiment d'insécurité, la perte de confiance, le tout sous couvert de souffrance psychique. Ces ressentiments pèsent tellement lourd dans l'inconscient du sujet, qu'il éprouve à un moment donné, un besoin irrésistible de se libérer du poids de son passé, qui continue à l'étouffer, à l'enchainer. Dans cette perspective, la volonté d'écrire cette douleur permanente prend le dessus et déclenche ainsi, le processus de création. Il convient désormais de distinguer entre créativité, qui semble être « Un ensemble de prédispositions du caractère et de l'esprit qui

[1] AMFREVILLE, Marc, « Peut-on parler du trauma collectif ? », In *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration, Op., Cit*., P. 31.

peuvent se cultiver et que l'on trouve si non chez tous, du moins chez beaucoup[1]. », comme l'a souligné Didier ANZIEU, et création qui suppose « L'invention et la composition d'une œuvre d'art ou de science, répondant à deux critères : apporter du nouveau, et voir la valeur de ce qu'on a apporté reconnu par un public[2].».

Cette définition de la création nous permet d'avancer que les textes que notre thèse se propose d'étudier relèvent de la création et non de la simple créativité ; Sadek Aissat est un romancier connu et reconnu de la scène littéraire algérienne de la nouvelle génération. Nous supposons que ce dernier puise de ses expériences vécues, de ses souvenirs d'enfance, et des événements dont il a été témoin, pour sa création littéraire. Si la littérature ne saurait être exclusivement le reflet d'une expérience traumatique qu'aurait vécue l'auteur, il n'en demeure pas moins que l'inscription du trauma dans le texte littéraire s'impose par un nombre de manifestations scripturales, mais aussi thématiques, comme la présence quasi permanente de la figure du fou ou celle de la folie, ou encore le rêve et le ressentiment. L'écriture est une démarche qui permet à beaucoup d'auteurs de faire leur deuil, en revisitant l'expérience traumatique et en délimitant ses contours. C'est, en quelque sorte, un moyen sous-jacent que mobilisent les écrivains pour reprendre le contrôle sur leur « Soi », et d'asseoir une certaine maitrise du souvenir et de la douleur que celui-ci génère. L'auteur se voit ainsi, allégé du poids de son passé en revisitant son deuil, mais l'acte d'écriture permet aussi de redonner une certaine vie aux morts, autant par la remémoration, que par le témoignage.

En outre, l'écriture du trauma va de pair avec sa socialisation ; l'auteur ne vit l'écriture comme catharsis que dans la mesure où il partage son expérience avec un public lecteur, qui jouerait le rôle d'interlocuteur. Il est, d'un point de vue psychologique, avéré que l'être humain en souffrance ressent un besoin profond de « raconter » son vécu à ses semblables, susceptibles de comprendre et de compatir à sa douleur.

[1] ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau,* Paris, Dunod, 1974, P. 04.
[2] *Ibid., P. 13.*

I-1-3-2- Une expérience en partage

Partager avec les autres une expérience douloureuse et traumatisante délivre, dans une certaine mesure, le sujet et lui permet ainsi de prétendre à la résilience[1]. Toutefois, le but de cette écriture ne saurait être uniquement une voie de libération pour l'auteur lui-même, mais surtout une voix qui s'élève pour témoigner de la résistance dont font preuve les victimes de trauma face à l'horreur. C'est également dans un but altruiste que les écrivains décident de mettre leurs souffrances sur papier, comme le signale Maurice Blanchot dans L'Écriture du désastre[2], action qui leur permettrait de mettre la lumière sur les souffrances des autres, et exprimer ce qu'ils ont, sans doute, du mal à extérioriser. En outre, les écrivains considèrent l'acte d'écrire comme étant un engagement contre l'injustice de l'expérience traumatique elle-même, de quelque nature qu'elle soit, mais aussi contre l'oubli. SIMONE DE BEAUVOIR explique dans ce sens :

> Toute douleur déchire, mais ce qui la rend intolérable, c'est que celui qui la subit se sent séparé du monde, partagée, elle cesse au moins d'être un exil. Ce n'est pas par délectation morose, par exhibitionnisme, par provocation que souvent les écrivains relatent des expériences affreuses ou désolantes : par le truchement des mots, ils les universalisent et ils permettent aux lecteurs de connaître, au fond de leurs malheurs individuels, les consolations de la fraternité. C'est à mon avis, une des tâches essentielles de la littérature et ce qui la rend irremplaçable ; surmonter cette solitude qui nous commune à tous et qui cependant nous rend étrangers les uns aux autres[3].

Les écrivains œuvrent pour la reconnaissance des victimes et de leurs souffrances psychiques, mais aussi des séquelles héritées du trauma, en estimant que leur mission, au même titre que tous les survivants des événements traumatogènes, est de témoigner de leurs expériences. Le témoignage demeure une notion centrale dans les études portant sur le trauma, en le considérant comme la source la plus crédible d'informations sur la vie intérieure des individus. Il est avéré, dans une autre optique, que la littérature est le domaine de prédilection du témoin, car elle lui permet d'emprunter des détours moins douloureux, à l'aide de métaphores et de symbolisation. Nous avons, par ailleurs,

1 Nous empruntons le terme résilience ici dans le sens de « résistance à un traumatisme, un événement, un stress, reconnu comme sérieux et sur une évolution ultérieure satisfaisante, socialement acceptable » Manciaux, Michel, VANISTENDAEL, Stefan, LECOMTE, Jacques, CYRULNIK, Boris. *La résilience : état des lieux*, Paris, La Découverte, 2001, P. 64.

2 BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre,* Paris, Ed. Gallimard, 1980.

3 BEAUVOIR, De, Simone, *Tout Compte fait*, Paris, Ed. Gallimard, 1972, P. 15.

expliqué plus haut, que l'écrivain, victime d'une expérience traumatique reprenait la maitrise sur sa psyché à travers l'écriture et devient alors un agent, doté d'un pouvoir d'action. Marie ANAUT estime que la narration du trauma est une étape primordiale pour une résilience, mais la publication de cette narration rend l'action plus efficace et permet, dans beaucoup de cas de transcender le cercle vide du trauma.

> La narration a pour mission de témoigner aux autres, comme au sujet lui-même, de la valeur positive du monde interne de l'auteur. La validation sociale en atteste. L'écriture devient le véhicule de la reconnaissance sociale qui sert en quelque sorte de validation morale[1].

Si aucun moyen thérapeutique ne garantit, jusqu'à nos jours, une sortie totale et définitive de l'état traumatique, il semble pourtant que le don du récit à un public est un bon moyen pour intégrer le trauma dans le système psychique de la victime.

L'écrivain est aussi dans une démarche de restauration d'une identité prise en otage par l'événement traumatogène. Ainsi, le sentiment de culpabilité ressenti par le traumatisé après l'événement engendre un sentiment de rejet. Le sujet se met à l'écart et se sent rejeté par ses semblables ; il est dans une logique de culpabilisation du survivant. L'écriture de l'événement lui permet, dans cette optique, de regagner la reconnaissance de l'Autre, et d'amoindrir le poids de la honte et de la culpabilité, symptômes irréfutables du trauma.

Il pourrait s'agir également, pour les écrivains ayant entrepris d'écrire leurs expériences traumatiques, de mettre la lumière sur les voies de la transcendance, c'est-à-dire, les chemins à emprunter pour réaliser une véritable résilience du trauma. L'auteur mettant sous forme de récit fictif ou de témoignage son propre souvenir, sa propre expérience crée une certaine relation avec ses lecteurs ; ces derniers s'approprient alors l'expérience par l'acte de lecture fait office de libération tout autant que l'acte scriptural.

Combien de fois avons-nous pensé, lors d'une lecture, que les mots correspondaient à notre propre ressenti, comme si l'auteur lisait dans nos pensées pour écrire ? Ainsi, nous constatons que l'écriture littéraire de l'expérience traumatique a aussi pour fonction de remédier aux lacunes qu'ont les êtres humains à s'exprimer et à

[1] ANAUT, Marie, *Trauma, Vulnérabilité et résilience en protection de l'enfance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, P. 382.

dire ce qu'ils ont qualifié d'indicible. L'auteur se retrouve dans le rôle du porte-parole qui, par son don de l'écriture, permet aux personnes *ordinaires* de se libérer, un tant soit peu du poids de la souffrance psychique. Michel BUTOR illustre ce propos dans cette phrase éloquente : « Lorsqu'un auteur fouille ses souvenirs, ce sont les nôtres qu'il réveille, non point identiques, bien sûr, mais comparables. En grattant l'écorce de son ''moi'', c'est un ''nous'' qu'il découvre au-delà de sa solitude[1].». C'est dire qu'il existe, entre l'écrivain victime d'une expérience traumatique et son lecteur une relation d'interdépendance, car le lecteur a un besoin impératif de textes portant sur une expérience douloureuse vécue, pareille ou comparable ; mais l'écrivain aussi a besoin d'un lecteur empathique et volontaire capable de partager la douleur inscrite dans le texte.

L'écriture devient ainsi une volonté de doter l'expérience vécue d'un caractère universel, partagé par les autres. Il s'agit, en fait, d'une tentative de socialisation de l'expérience, c'est-à-dire constituer un groupe de lecteurs jouant le rôle d'une communauté ayant vécu les mêmes expériences ; la collectivité jouera alors un rôle important dans la reconstruction d'un moi mais aussi d'un moi social, ayant été altéré par la douleur. Dans cette optique, Annie ERNAUX affirme non sans illustrer qu'« Écrire est chose publique, l'écriture constitue une volonté de lancer un objet dans le monde, faire quelque chose qui sera lu par des gens que je ne connais pas[2].».

Nous comprenons ainsi que l'écriture du trauma acquiert le statut de témoignage et de testament ; les auteurs y déversent les profondeurs de leurs êtres, leurs sentiments et émotions les plus cachés, mais aussi les plus douloureux. C'est, en fin de compte, partager une expérience individuelle pour en faire une histoire collective.

I-1-3-3- L'écriture cathartique

Mettre en récit une expérience extrême permet, comme nous l'avons soulevé plus haut, au sujet concerné de reprendre le contrôle sur un événement qui lui a échappé. Toutefois, l'écriture a une autre fonction : la catharsis.

Catharsis est une notion héritée de la poétique aristotélicienne, quoi que le philosophe ne l'ait évoquée que dans une seule et unique phrase ; *«* Et, en représentant la

[1] BUTOR, Michel, *Degrés,* Paris, Ed. Gallimard, 1960, P. 91.
[2] ERNAUX, Annie, *La Honte,* Paris, Odile Jacob, 1997, P. 58.

pitié et la frayeur, elle (la représentation) réalise une épuration (catharsis) de ce genre d'émotions[1].». Voyons son sens étymologique :

Catharsis est un mot grec, formé d'une préposition : cata, qui, dans les mots composés, signifie en vue de, et du verbe airo, qui a trois sens : enlever, lever ou élever, et exalter ou mettre hors de soi. […] Enfin, catharsis a en premier lieu le sens médical de purgation (élimination des humeurs peccantes), puis le sens moral de soulagement de l'âme par la purification, et enfin le sens religieux de l'action obtenue aux cérémonies de purification et d'initiation artistique, est l'un des traits les plus importants de la catharsis.

> Si nous suivons pas à pas le texte d'Aristote, nous arrivons à la conclusion qu'il s'agit d'une épuration du même par le même […], par la représentation du même. Les traducteurs Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ont, en effet, très précisément montré qu'il convenait, contrairement à la tradition, de traduire mimèsis non par imitation, mais par représentation. […] Les affects sont épurés par le regard du spectateur […], dans la mesure où le poète lui donne à voir des objets eux-mêmes mis en forme, transformés par la mimèsis, la représentation[2].

Nous comprenons, à travers cette citation, qu'il s'agit de guérir le même par le même, car seul celui-ci, représenté en quelque sorte par un revécu, permettrait de réveiller l'inconscient et de libérer un ressentiment refoulé causé par un événement émotionnellement pénible à porter. En effet, l'inconscient, sujet à des agressions extérieures, mobilise des mécanismes de défense tels que l'oubli ou le refoulement. Cependant, le mal est loin de disparaitre, avec son souvenir, au contraire, il peut paralyser partiellement ou totalement, le système psychique. De ce fait, il est indispensable de revivre l'événement douloureux, ne serait-ce qu'à travers la représentation, afin de pouvoir l'évacuer.

Ainsi, afin de garantir une catharsis via la réviviscence, il faudrait pouvoir faire l'équilibre entre la remémoration intellectuelle et la remémoration émotionnelle. La première étant de se remémorer les faits de l'événement en question, la seconde les

[1] ARISTOTE, *Poétique,* cité par VIVES, Jean-Michel, « La catharsis d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse » in Recherches en Psychanalyse, N°09, Janvier 2010, P. 23.

[2] VIVES, Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », in Recherches en psychanalyse, n°9, janvier 2010, p. 23.

émotions que cet événement avait provoquées chez le sujet. Aussi, il est nécessaire de neutraliser les résistances de l'inconscient d'un côté, et de prendre conscience du revécu à travers le souvenir traumatique d'un autre côté.

La caractéristique fondamentale de la notion de catharsis est la modification de la personnalité. Pour être une véritable voie de la résilience, la catharsis doit absolument apporter une modification importante dans le Moi de la personne concernée. Ce changement est censé être intrinsèque et profond.

En effet, dans la catharsis, il ne s'agit pas seulement de provoquer la réviviscence de souvenirs douloureux pour remettre à la surface des éléments refoulés, en cause du déséquilibre de la personne, mais plutôt d'aider cette victime de trauma à modifier sa personnalité, de sorte que ce processus lui permette de sortir du cercle vide traumatique et de se débarrasser de l'emprise que cet événement a sur son psychisme ; *«* La guérison n'apparaît pas plus déterminée par la levée de l'amnésie, mais découle des modifications de la personnalité que la thérapeutique peut et doit entraîner[1] *.».*

La catharsis est historiquement liée à la tragédie, Aristote avait distingué l'intelligible du sensible. Ainsi, selon la théorie aristotélicienne, grâce à la *catharsis*, l'homme s'élève vers l'intelligible en partant des réalités sensibles ; « *Dans cette perspective, la catharsis consiste moins en une purification des passions qu'en une abstraction des émotions par l'intellection*[2] *.».* Nous avons compris donc, que la catharsis pour le philosophe grec est une sorte de processus permettant d'élever les émotions et les sentiments au rang d'idées.

La fonction cathartique de la tragédie a été ainsi codifiée pendant l'Antiquité et jusqu'à l'ère classique, cette même conception moralisatrice de la catharsis est de vigueur. Toutefois, des siècles et des désastres plus tard, la catharsis change de conception. En effet, Maurice BLANCHOT par exemple, figure emblématique des auteurs ayant écrit le monde après Auschwitz, conçoit l'écriture, au même titre que la représentation théâtrale, comme une nécessité, un besoin que le sujet ne peut s'empêcher de ressentir. Les événements vécus ayant été au-delà de tout entendement, l'horreur

[1] BARRUCAND, Dominique, *La Catharsis dans le théâtre, Op., Cit., P. 217.*
[2] CASSOU-NOGUES, Anne, *Racine*, Paris, Studyrama, 2004, P. 169.

ayant atteint son summum, l'écrivain n'écrit pas parce qu'il a choisi d'écrire ou encore pour témoigner de cette horreur, mais parce que le fardeau est trop lourd à porter et que seule l'écriture pourrait alléger.

> Nous avons constamment besoin de dire : il m'est arrivé là quelque chose (de très important), ce qui veut dire en même temps, cela ne saurait être de l'ordre de ce qui arrive, ni de l'ordre de ce qui importe, mais plutôt exporte et déporte[1].

De ce fait, l'écriture devient une nécessité et un besoin qui s'expriment à travers l'art et l'écriture. Les personnes ayant vécu des événements extrêmes, qui se traduisent par des expériences traumatiques sont tellement violentes, ne choisissent pas d'écrire afin de transmettre leurs expériences aux générations qui viennent, ni encore pour rétablir des réalités, mais par égard à leurs trop grandes douleurs.

BLANCHOT affirme dans ce sens que l'écrivain n'écrit nullement pour raconter ; l'expérience de l'horreur le hante et maitrise son être, cette dernière s'écrit donc à travers l'auteur : « *Lire, écrire, comme on vit sous la surveillance du désastre : exposé à la passivité hors passion. L'exaltation de l'oubli. Ce n'est pas toi qui parleras ; laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence*[2]. »

De ce fait, la blessure générée par l'expérience de l'extrême semble être elle-même à l'origine de ce besoin irrésistible d'exprimer sa douleur, de mettre des mots sur des images, en partie fantasmées, qui se placent sous le signe de l'impensable, de l'indicible, de l'inimaginable. Cette expérience scripturale est aussi une invitation adressée à l'Autre. Lorsque l'être humain est blessé, il est envahi par un sentiment insoutenable de solitude et ressent donc le besoin de témoigner sa douleur aux autres, de la partager en quelque sorte. Ce que BLANCHOT traduit ici : « *Parole dense, refermée sur sa propre anxiété, qui nous interpelle et nous tire en avant, de sorte qu'elle semble parfois unir poésie et morale et nous dire ce qu'il est attendu de nous, mais c'est qu'elle est à elle-même cette injonction qui est la forme de tout commencement*[3].». L'écriture de la blessure est donc aussi une manière subtile d'interpeller les autres, nos semblables, de les associer à notre douleur extrême.

---

[1] BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre,* Paris, Gallimard,1980, P. 20.
[2] *Idem.,* 11.
[3] BLANCHOT, Maurice, *La bête de Lascaux*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986, P. 28.

Cette notion est interprétée et étudiée depuis des siècles sans que le mystère qui l'entoure ne soit pour autant complètement élucidé.

Après cet aperçu théorique, nous avons pu rapprocher les deux notions d'apparence éloignées ; trauma et écriture. Les psychanalystes, autant que les critiques littéraires, affirment que ces deux notions peuvent, dans certains cas, être interdépendantes. Ainsi, le sujet blessé vit une situation extrêmement complexe : éprouver un besoin irrésistible d'extérioriser son mal pour tenter de s'en libérer et partager son expérience avec les autres dans un désir d'empathie d'un côté, et subir violemment les failles d'un langage impuissant devant la brutalité de l'indicible de l'autre.

C'est dans ce sens que les récits traversés par le trauma sont emprunts de blancs, de phrases incomplètes, de discours de délire qui traduisent l'impossibilité de mettre des mots – ordinaires- sur des événements aussi extrêmes. Le côté cathartique de l'expression artistique prouve pourtant que la mise en récit des grandes douleurs pouvait aider l'écrivain, mais aussi le lecteur, à « apprivoiser » un scénario catastrophe qui envahit la psyché du sujet et la paralyse.

Toutefois, il ne faudrait pas négliger le fait que le langage ordinaire, quotidien est absolument impuissant devant la gravité et la complexité des situations vécues : les mots perdent leurs sens et leur pouvoir devant la barbarie. Le langage poétique, selon Paul Ricoeur[1], par contre, paraît plus approprié pour traduire l'abîme dans lequel est jeté l'auteur. En effet, la symbolisation atteint un autre niveau de langage, lui permettant d'exprimer l'atrocité de l'expérience vécue, de façon euphémique. La littérature est donc l'un des lieux les plus appropriés pour extérioriser son mal, dire ce que l'on pensait indicible. C'est cette idée que nous comptons développer dans la suite de notre travail en analysant d'abord la présence du trauma dans l'écriture poétique quand celle-ci met

[1] Paul Ricoeur, philosophe français, propose une perspective intéressante sur le langage poétique en relation avec l'expression des blessures profondes de l'être humain. Selon Ricoeur, le langage poétique permet d'explorer et de transmettre les expériences humaines d'une manière plus riche et nuancée que le langage ordinaire. Il soutient que la poésie offre une forme d'expression symbolique qui transcende la simplicité du langage quotidien, permettant ainsi de saisir les aspects complexes et souvent inexprimables des blessures de l'âme. Les métaphores, les images et la symbolique propres à la poésie permettent une profondeur d'expression qui échappe souvent aux limites du discours conventionnel. Cette idée peut être explorée dans des ouvrages clés de Ricoeur tels que "La Métaphore vive" où il discute de la puissance symbolique du langage. Ricoeur s'inspire également des travaux de poètes comme Paul Valéry et d'autres penseurs phénoménologiques pour étayer sa vision du langage poétique comme moyen d'exprimer la blessure profonde de l'humanité.

en récit un désastre, mais aussi ses implications, en nous appuyant largement sur la théorie psychanalytique.

Chapitre 2
Trauma et littérature

I-2- Trauma et littérature

Le 20e siècle a connu des guerres d'une cruauté atroce qui ont mis l'humanité au pied d'un mur de silence et de désillusion. C'est dans un contexte sociohistorique très délicat que la notion de trauma fut mise au centre des études psychologiques, sociologiques, mais aussi philosophiques. Le sentiment collectif de vide qui a succédé aux grands événements (les deux guerres mondiales, les guerres de décolonisations, la guerre du Vietnam, la menace permanente que constituait la guerre froide…) avait ébranlé les certitudes et remis en question toutes les conceptions philosophiques du monde et de l'Homme, de Soi et de l'Autre. Après la destruction massive causée par ces événements majeurs, en sortir indemne était presque une utopie pour les témoins de ces dérives. Refouler ou tenter d'oublier était là une stratégie de survie pour les sujets ayant vécu ces grands malheurs. Toutefois, cette fausse issue semble être une véritable impasse puisqu'elle ne permet en aucun cas de dépasser le trauma ; au contraire, elle cause un certain cumul du fait traumatique, dû au refoulement. La psychologie moderne a prouvé que le trauma refait surface dès qu'un élément, aussi insignifiant, parait-il, le convoque.

Ce mécanisme de défense inconscient mobilise le sujet et le place dans une situation de fragilité psychique, l'envahit par un sentiment de grand vide[1], ce qui engendre des histoires inachevées, des identités brisées, des relations problématiques. Dori LAUB et Shoshana FELMANN, mais aussi beaucoup d'autres psychanalystes, affirment que cette faille qui s'accentue entre l'expérience traumatique et sa représentation est due principalement à *«* La cassure radicale entre trauma et culture, les victimes, souvent, ne peuvent trouver ni catégories de pensée ni mots pour exprimer leur expérience[2].». Il s'agit d'une défaillance

[1] Dori Laub affirme, dans ce sens, que l'une des manifestations les plus importantes de l'expérience traumatique est le sentiment de vide qui envahit la personne touchée, celle-ci se sent emprisonnée dans ce qu'on nomme « le cercle vide » : « *Les sentiments d'absence, de rupture, et de perte de représentation qui constituent l'essentiel de l'expérience traumatique, proviennent tous d'une faillite réelle de la dyade empathique au moment de la traumatisation, et aussi de l'échec qui en résulte de préserver un lien empathique, même avec soi. Le « cercle vide » est un terme qui décrit bien le sentiment de néant, souvent latent, mais puissant et omniprésent, découlant de cette faillite des liens.* ». « Art and trauma », The International Journal of Psychoanalysis, vol. 76 (5), oct. 1995, p. 995-1005. Traduit de l'anglais par Catherine Petiteau, relecture de Françoise Davoine. Ainsi donc, l'expérience traumatique résulte en partie de la perte du lien empathique naturel avec l'autre qui semble perdre toute notion d'humanité. Cette perte de confiance en le lien avec les autres causerait, selon le psychanalyste, un déséquilibre psychique aigu.

[2] Le psychanalyste américain explique cette défaillance en soutenant que « *le fait de savoir ‑ dans le sens d'articulation : analyse, élaboration et reformulation ‑ requiert la préservation et l'appel à l'autre interne, détruit dans les situations de terreur. Trop proches de l'expérience extrême, les survivants sont des observateurs captifs*

de représentations culturelles de l'expérience extrême et d'une volonté collective inconsciente -primaire- d'occulter ce genre d'expériences qui ébranlent toutes les certitudes et les valeurs d'une culture précise.

En outre, il est avéré que le trauma ne saurait être appréhendé en dehors de son articulation symbolique ; et c'est justement, à ce niveau qu'intervient le canal de symbolisation, qui revêt diverses formes d'expressions, artistiques ou pas, telles la peinture, la musique, la sculpture, la littérature. Aussi, le trauma s'articule toujours au cœur d'une perte, d'une absence, tenter d'appréhender objectivement cette absence est presque toujours couronné d'un échec flagrant, seule l'expression artistique parvient, plus ou moins, à cerner, à embrasser plutôt, les représentations de l'expérience traumatique, comme le souligne clairement Gilbert ROSE : « L'art ne communique pas de significations ; il les génère dans des esprits réceptifs », le critique atteste, en outre, que l'art a le pouvoir de doter de sens ce qui semble insensé, ce qui est hors sens : *«* L'art entraîne l'esprit au-delà de l'expérience ; et peu à peu, il ouvre le royaume du possible[1].». L'art a donc cette faculté de ranimer un passé enseveli et de le conjuguer dans un dialogue présent, car l'artiste offre une structure d'accueil à l'absence traumatique, qui constitue alors une voie de secours[2]. Se prononçant sur cette question, Théodore Adorno avait jugé que

> Écrire de la poésie lyrique après Auschwitz est barbare [⋯]. Mais il n'en demeure pas moins vrai que la littérature doit résister à ce verdict [⋯]. En fait, c'est à présent dans l'art seul que la souffrance peut encore trouver sa propre voix, et une consolation, sans être immédiatement trahie3. »

L'art est donc, une des rares voies/voix que la souffrance humaine, causée par une histoire assassine et honteuse, peut encore emprunter sans risquer d'en être déçue

---

qui ne peuvent que la répéter. En fait, ils ne sont pas même capables de se la rappeler, à l'exception d' obsédants percepts visuels fragmentés qu'ils ne peuvent pas intégrer affectivement à leur personnalité. » *Ibid*., p. 288.

[1] Gilbert Rose fournit d'autres arguments en faveur de l'expression artistique : « *L'art offre les moyens de créer l'illusion préconsciente d'une présence sensible - il offre une image objective de l'expérience de sentiments humains. » Dans ce qu'il nomme avec justesse « image objective de sentiments humains* », Gilbert. ROSE, *Necessary Illusion : Art as a « Witness »*, New York, International Universities Press, 1995.

[2] Il n'est pas rare de trouver des expériences traumatiques dépassant les frontières de tout entendement, devenant ainsi imperméable à toute analyse, toute tentative de reconstruction. Ces expériences déterminent alors les limites de l'expression artistique, Dori Laub évoque, dans ce sens, les nombreux suicides d'artistes ayant tenté de représenter des expériences excessivement extrêmes. Idée qu'a confirmée Nadine Fresco en nommant cette situation le « *trou noir vertigineux* ». (FRESCO, Nadine, « Remembering the Unknown », Int. J. Psychoanalysis, 11, 1984, p. 418 (traduit de « La diaspora des cendres », Nouvelle revue de psychanalyse, n° 24, 1981, p. 206).

[3] ADORNO, Théodore, « Commitment », dans *The Essential Frankfurt School Reader* (1962), Introduction par Paul Ricoeur, ARAT, Anna et GEBHARDT, Ernest, New York Continuum, 1982, p. 313.

sur le champ. Dans cette optique, Shoshana FELMANN considère que l'expression artistique est désormais la seule voie du possible qui répond à la lourde tâche que lui impose l'histoire moderne[1]. Par ailleurs, un autre point tout aussi important est à prendre en considération ; lors d'une expérience traumatique vécue, la personne touchée perd le contact avec ce que Dori LAUB appelle le *Tu intérieur*[2], il rompt ainsi toute relation avec soi, il devient incapable d'autocommuniquer. Dans ce sens, l'art dans sa dimension dialogique, tente de renouer contact entre la personne traumatisée, blessée et son propre « *Tu* » intérieur, lui permettant ainsi de rétablir le dialogue avec soi.[3]

L'art du trauma, comme le nomment les psychanalystes américains des *trauma studies,* n'adhère pas aux formes traditionnelles connues. L'artiste, entièrement conscient de l'ambigüité flagrante de son art, qui oscille entre la vérité et l'impossibilité de son entière compréhension, laisse son art déterminer la forme ou l'expression dans laquelle il intervient, à travers des espaces blancs, des trous et des silences. Ce qu'explique clairement Andrew WEINSTEIN à propos des expressions artistiques traitant du trauma : « Au lieu d'imposer une vision créative unifiée sur le matériau [les artistes] renoncent à leur autorité sur le matériau en laissant sa particularité déterminer la forme de leurs

[1] « *Seul l'art peut dorénavant être égal à sa propre impossibilité historique [L'art] seulement peut être à la hauteur de la tâche contemporaine de penser et de répondre aux demandes incroyables de la souffrance […] et d'échapper aussi à la subtile trahison culturelle, omniprésente et presque inévitable, à la fois de l'histoire et des victimes.* » Shoshana Felman, « Education and crisis, or the vicissitudes of teaching », dans Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London, Routledge Taylor and Francis Group, 1992, p. 34.

[2] « *La capacité à communiquer avec soi même en utilisant les symboles est, je pense, la base de toute pensée verbale, qui permet de communiquer avec soi-même par le moyen des mots. Quand l'autre empathique fait totalement défaut dans le monde extérieur des camps de la mort, le « Tu » empathique intérieur, nécessaire au dialogue avec soi, cesse d'exister. Le dialogue interne continu, le « je » interne parlant à un « Tu » interne, permettant le déroulement d'une mise en histoire, en récit et en signification, est réduit au silence.* » D. Laub, « Re-establishing the internal "Thou" in testimony of trauma », *Psychoanalysis, Culture and Society*, Macmillan Publishers Ldt, n° 8, 2013. *Traduction Simon Perrot*.

[3] « *Comme le souligne la dynamique de Shoah, l'art du trauma est créé par la présence d'une relation dialogique, qui facilite la poursuite de cette relation avec ses spectateurs et ses lecteurs. Le journal d'Anne Franck, on le sait, a été écrit comme un dialogue avec « Kitty ». Celan utilise le mot allemand du (toi) quatre cents fois dans ses poèmes. La qualité dialogique essentielle de l'art du trauma permet d'aller au-delà de l'impasse de la pensée où mènent souvent les événements traumatiques tels que l'Holocauste. Elle agit ainsi comme un antidote à l'effacement et à l'annihilation de « l'autre », qui est à la fois le cœur et l'héritage autoperpétué du trauma. En effet, les qualités « indirectes » et « dialogiques » de l'art du trauma se combinent souvent dans leurs effets : un tel art produit à travers les mêmes silences et les mêmes trous une présence née d'une absence, et des lieux d'engagement d'un dialogue créatif avec les spectateurs ou les lecteurs.* » « Art and trauma », The International Journal of Psychoanalysis, *Op., Cit*., P.68.

œuvres[1].» Ainsi, les formes artistiques habituelles ont laissé place à d'autres formes, nouvelles et caractéristiques d'expériences traumatiques extrêmes. Les artistes tentent, de ce fait, de saisir l'essence du trauma, dans une perspective intérieure.

Au XXe siècle, des événements majeurs se sont succédé, accompagnés de leurs lots d'horreurs et de blessures profondes. La littérature, comme expression artistique prise dans son sens le plus élargi, tente de les représenter, les exprimer, les mettre en récit.

Le monde a vécu une sorte de faillite symbolique, un ébranlement des représentations, la littérature s'était alors donné comme mission de mettre en récit ce chaos. En admettant que la symbolisation du fait traumatique permette de dépasser le trauma en l'intégrant dans le système psychique de l'individu, il ne faudrait pas négliger l'attitude du monde vis-à-vis de la mémoire. Pendant cette période de l'histoire humaine, les fantômes du passé hantaient les esprits et toute entreprise de réhabilitation mémorielle était bannie. La littérature devait donc, combattre la blessure causée par le passé désastreux, mais aussi celui du mécanisme de défense inconscient, devenu collectif : le refoulement. Cependant, comme nous l'avons mentionné plus haut, ce refoulement est une impasse psychologique qui se termine, le plus souvent par une crise. Il était impératif donc, de chercher une voie de symbolisation, permettant de sortir du joug du passé.2

Dans cette partie de notre travail, nous allons relever des exemples divers d'inscription dans des littératures reconnues comme étant des mises en récits de catastrophes et d'événements extrêmes, ainsi nous tenterons de prouver que l'écriture de l'événement porte les traces indélébiles d'un trauma collectif avéré. Par ailleurs, ce

[1] Voir la riche analyse d'Andrew Weinstein, dans son essai « L'art après Auschwitz » (*Boulevard*, n° 9, 1-2, p. 187), sur la façon dont les livres *Maus* aussi bien que d'autres « arts du trauma » encouragent l'indétermination au lieu de l'identité, et les perspectives multiples au lieu d'un simple point de vue.

[2] Cette idée fut traitée dans une table ronde organisée à Sorbonne Nouvelle/ Paris 3 lors du colloque tenu en 2018 portant le thème de « trauma et littérature » : « *Il faudrait mettre en avant la fonction symbolique de la littérature en tant que pratique culturelle susceptible de nourrir le psychisme de ceux qui la partagent, de façon à développer leurs défenses à la fois affectives et critiques face à toute espèce d'agression traumatique : on peut penser par exemple à la menace que la mort, et les morts, font peser sur le lien social, dans quelque société que ce soit, comme nous l'enseigne l'anthropologie. Mais on pourrait aussi penser au cas de l'adolescence, étape de la vie marquée par l'agression pubertaire, proprement traumatique : et toutes les sociétés ont inventé des solutions culturelles pour encadrer ce passage* ». MERLIN-KAJMAN, Hélène, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité,* Bruxelles, Ed. Ithaque. Coll. Theoria incognita, 2016, P. 309.

sont ces mêmes inscriptions, autant textuelles à travers la forme d'écriture que thématiques, à travers les différentes figures métaphoriques et symboliques communes à ces littératures, que nous allons tenter de relever dans notre corpus.

I-2-1- La littérature concentrationnaire

C'est dans les années cinquante et soixante que les témoignages sur les horreurs de la Shoah ont commencé à investir petit à petit le champ social, politique et littéraire. Avec la guerre froide et le rapprochement politique entre l'Allemagne et la France, il fut question, pendant cette période de l'histoire européenne, de dépasser les blessures, pourtant très profondes, engendrées par l'Holocauste. Cette démarche, purement politique, fut accueillie avec beaucoup de réticence, et les survivants ne pouvaient admettre une si vite réconciliation avec l'ennemi d'hier, celui ayant commis les plus grandes atrocités qu'avait connues le monde contemporain. Cette réaction avait été à l'origine d'une vague de récits, alors que les survivants de cette tragédie se réfugiaient le plus souvent dans le silence et le refoulement. En effet, ils recherchaient, au moyen de la littérature, une audience plus importante d'un côté et espéraient, d'un autre, transporter leur expérience concentrationnaire dans l'espace public afin de mettre la conscience et la mémoire collective en face de la dure réalité historique que représentent les camps de concentration.

> Cette abondance de témoignages, leur omniprésence aujourd'hui dans l'espace public, alors qu'ils étaient auparavant confinés dans divers dépôts d'archives, confrontent l'historien à des problématiques anciennes et nouvelles. Anciennes d'abord, dans ce sens où l'historien sait, comme le dit Marc Bloch, « qu'il n'y a pas de bons témoins ; il n'y a guère de déposition exacte dans toutes ses parties[1].»

En évoquant ces récits nés après la Seconde Guerre mondiale, et portant explicitement ou non sur l'holocauste, une ambigüité théorique apparait dès la dénomination de cette littérature : ''récits de déportation'', ''littérature concentrationnaire'', ou '' littérature de l'Holocauste''. Cette confusion ou hésitation quant à l'appellation a été déterminée par de longs débats sur la littérarité de ces produits.[2] Ainsi, un grand nombre de productions – littéraires et paralittéraires- sont

[1] WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Le Seuil, 1998, P. 93.

[2] Ainsi, la critique Lucie BERTRAND affirme que toute appellation exclusive réduirait cette littérature à un aspect unique, ce qui lui porterait préjudice, il affirme ainsi que : «*Le nom de « récit concentrationnaire », s'il répond*

regroupées sous cette appellation en ayant comme lieu commun d'énonciation l'Holocauste et ses méandres[1].

Aujourd'hui, la littérature concentrationnaire est définie comme étant l'ensemble des témoignages fictifs, écrits à la recherche d'interlocuteurs via le travail littéraire, mais aussi les fictions portant sur la Guerre mondiale et le récit concentrationnaire. Dans cette littérature, la frontière entre la fiction et l'Histoire est très fine. La question de la littérarité de ces textes a été au cœur de beaucoup de débats critiques ; les classifications se faisaient souvent sur la base de périodes historiques ou de lieux géographiques, mettant de côté l'aspect littéraire de ces productions. C'est dans les années 70 du siècle dernier que les vrais questionnements d'ordre esthétiques et génériques reprirent le dessus de la thématique concentrationnaire, et le classement se fit sur la base de la littérarité des textes, comme le souligne BERTRAND dans son article portant sur la « *prose concentrationnaire* » :

> D'abord, le fait que la critique qui traite du récit concentrationnaire renvoie le plus souvent aux mêmes œuvres, celles de Semprun, de Levi, d'Antelme ou encore de Rousset par exemple. Ensuite que, au fil du temps, ce sont presque exclusivement ces seules œuvres qui « restent ». Sans des qualités littéraires évidentes, en l'absence d'une savante poétique susceptible de surmonter les problèmes cruciaux de la transmission d'une expérience incroyable, ces « récits » auraient progressivement perdu leur lectorat pour n'intéresser que l'historien pour leur valeur testimoniale ou le sociologue enquêtant sur l'impact humain de tels événements. Or ce sont eux qui, récemment, ont été proposés au programme des concours *littéraires*[2].

correctement à la nécessité première de désigner des écrits très divers liés aux camps de concentration, révèle assez vite ses faiblesses : floue et peu restrictive, la notion rassemble dès lors un nombre d'œuvres très important sous le signe de l'hétérogénéité. Ce qui a pour conséquence malheureuse de rendre peu visibles les spécificités de certaines.» Lucie Bertrand, « « Récit concentrationnaire » et « prose d'idées » », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 15 novembre 2016. URL : http:// journals.openedition.org/narratologie/523 ; DOI : 10.4000/narratologie.523 [consulté le 25/12/2016]

[1] Nous avons constaté une grande diversité dans les productions des « camps », comme le souligne BERTRAND, il s'agit d'un ensemble hétérogène qui se regroupe en une multitude de catégories : « Sont ainsi regroupées sous le même nom : « *Des œuvres cathartiques personnelles et des œuvres didactiques collectives : les œuvres cathartiques personnelles, qui ont pour vocation de permettre au rescapé de se libérer de l'horreur et du traumatisme des camps, côtoient en effet les œuvres didactiques e collectives qui cherchent à instruire le plus grand nombre sur la nature de l'horreur • Des récits publiés et des récits non publiés • Des souvenirs ponctuels et des témoignages exhaustifs • Des récits qui revendiquent ou possèdent une dimension « littéraire » et des récits « non littéraires» ou qui revendiquent une forme de prosaïsme militant*. », BERTRAND Lucie, *Art., Cit*., P. 12.

[2] *Ibid,* P. 19.

C'est donc dans cet élan de critique, purement littéraire, que les productions des camps ont pu être classées, ce qui a permis aux œuvres littéraires concentrationnaires d'émerger dans la scène littéraire internationale, et d'être désormais appréciées pour leurs qualités littéraires avérées plutôt que par empathie aux expériences vécues par les déportés. Il n'en demeure pas moins que le clivage fiction/réalité fut sérieusement posé dans ce contexte ; qualifier *« les récits concentrationnaires »* de productions littéraires remettait implicitement en question la véracité des faits relatés puisque le littéraire est supposé se nourrir principalement de l'imaginaire et du fictif. Cette problématique fut réglée, de façon sous-jacente, par la critique en attestant justement que le littéraire est entremêlement du réel et du fictif. Cette idée fut défendue, entre autres, par Jacques ROLLAND dans ses études sur l'écriture des camps et de l'expérience de l'Holocauste.

Celui-ci soutient que la littérature concentrationnaire a cette particularité de se ranger à la fois du côté du réel et celui d'une fiction instrumentalisée dans le but de transmettre, par la voie littéraire, l'intransmissible de l'expérience.[1] Dans la narration de l'expérience des camps, il s'agissait de « *raconter* » les événements dans leur cadre d'horreur originel, de trouver des mots suffisamment signifiants pour parer à l'impuissance du langage vis-à-vis de l'indicible. Mais il fallait aussi « *se faire entendre* », convaincre le lecteur, se frayer un chemin dans le monde de la littérature. Cette question qui a hanté les écrivains déportés a, sans doute, trouvé réponse avec Jorge Sumprun pour qui : « Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus, mais on n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art[2].», la fiction apporte justement cet artifice qui porte la voix des victimes, mais aussi fait vivre pleinement l'expérience concentrationnaire au lecteur[3].

[1] ROLLAND, Jacques, « *En d'autres termes, la fiction n'est rien d'autre qu'un regard sur le réel, un regard qui, chez les plus grands auteurs, est particulièrement aigu, puissamment analytique et largement synthétique ; un regard révélateur. Avec ses moyens propres, la fiction contribue à construire une réalité qui en tout état de cause n'est jamais donnée avant le langage, et, à vues humaines, ne le sera jamais.* », *Matriochki, remarques sur la littérature des camps*, Paris, Études, 1991, p. 661.

[2] SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, *op. cit.,* p. 165.

[3] Dans ce sens, la fiction a une fonction dite « immanente » qui est de l'ordre de la jouissance esthétique qui arrive à séduire le lecteur. Selon le théoricien de la fiction Jean-Marie Schaeffer, « *Le détour fictionnel permet de conférer de l'attrait à un sujet qui en est a priori dépourvu. »* SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?,* Paris, Ed. Seuil, 2000, p. 327.

Des romanciers, des poètes et des dramaturges parmi les anciens déportés, ou encore les enfants de survivants, prennent sur eux la mission de témoigner de leurs expériences concentrationnaires. C'est dans ce contexte que David ROUSSET, avait publié en 1946 déjà, *L'univers concentrationnaire*[1], considéré comme la première fresque de l'Holocauste, suivi une année plus tard de jean CAYROL auteur de *Je vivrai l'amour des autres*[2]. Primo Levi, icône de cette littérature publie *Si c'est un homme*[3]. Toutefois, ces publications passent sous silence jusqu'aux années cinquante, à cause notamment de la fraicheur de ces témoignages et de leur cruauté.

L'ensemble des témoignages et documentations portant sur la Shoah est perçu depuis longtemps, autant en France que dans le monde, comme des enjeux mémoriels majeurs. Cet événement, de très grande envergure, visait comme fin l'anéantissement de tout un peuple. Nous comprenons, de ce fait, que la préservation de ce souvenir ait été un grand défi pour les survivants, et cela pour concrétiser l'échec de l'entreprise d'effacement du peuple juif et de sa mémoire. Si ces témoignages sur la Shoah représentent un enjeu politique dans une large mesure, il n'en demeure pas moins que la valeur littéraire n'est pas à négliger. Ces derniers sont devenus la question focale de nombre d'études en sciences humaines et en critique littéraire.

Par un engouement spectaculaire, ces témoignages d'anciens déportés et de survivants de la Shoah déferlent. Ils tentent de mettre en récit leurs expériences des camps et réussissent ainsi à décrire le système concentrationnaire et son fonctionnement.

> David Rousset, militant déporté à Neuengamme obtient le Prix Renaudot, en 1946, avec *L'Univers concentrationnaire*, qualifié, encore aujourd'hui de « première fresque descriptive du phénomène concentrationnaire répressif ». L'année suivante, le prix est décerné à Jean Cayrol, survivant de Mauthausen-Gusen, pour une fiction romanesque évoquant le retour à l'existence d'un jeune déporté par hasard, *Je vivrai l'amour des autres*, tandis que Robert Antelme décrit le quotidien d'un déporté, et ajoute à ses observations personnelles à Buchenwald et Dachau, des réflexions qui apparentent son ouvrage *L'espèce humaine* à un essai sur la question. Primo Lévi publie, la même année, en Italie *Si c'est un homme*, qui s'appuie sur sa connaissance de l'univers concentrationnaire nazi, et sur son expérience personnelle de

[1] ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Ed. Du Pavois, 1946.
[2] CAYROL, Jean, *Je vivrai l'amour des autres,* Paris, Seuil, 1947.
[3] PRIMO, Levi, *Si c'est un homme,* 1947, Turin, Giulio Einaudi éditeur S.P.A., Titre original : SE QUESTO È UN UOMO, Traduit de l'italien par Martine Schruof eneger.

> résistant juif déporté à Auschwitz, mais passe inaperçu jusque dans les années 60, en partie en raison de l'absence de notoriété littéraire de son auteur[1].

Très vite, cette littérature acquiert une notoriété incontestable, et un large public, qu'il soit directement concerné par l'évènement, ou simplement compatissant devant une telle déshumanisation. La littérature concentrationnaire est particulière dans la mesure où la narration est plurielle ; ainsi, on y trouve « L'articulation entre mémoire individuelle et mémoire sociale, souvenirs personnels et représentations collectives, narration individuelle et grand récit[2].». Ces récits sont des sons composés d'articulations plurielles entre ce qui est individuel et ce qui est collectif, entre le particulier et le général, l'intime et le public. Ces témoignages sont aussi ceux de la mort ; les témoins ayant été mis en face de leur propre mort ou celle de leurs proches, elle devient un élément obsessionnel qui est fortement présent dans les textes. L'aspect notoirement tragique de ces manuscrits dépeint une inscription hautement présente du trauma dans les récits sur la Shoah. Dans cette perspective, le témoin mobilise, dans le cadre de la narration, une mémoire traumatique. Dès lors, le témoin-victime doit non seulement se souvenir d'un passé terriblement douloureux, mais il doit aussi

> Restaurer une mémoire abimée dans son encodage même pour en faire une mémoire vive, active, dicible et possiblement curative. Plus qu'un autre, la mémoire traumatique, pour être intégrée par les victimes, est remaniement, reconstruction, réélaboration à la faveur de la narration[3].

Pour rendre possible ce processus, la fiction a joué le rôle d'intermédiaire entre l'écrivain et l'expérience réelle ; elle permet de prendre ses distances temporelles et spatiales, mais aussi psychiques, et de donner forme à son émotion[4].

---

[1] MAYAFFRE, Damon et BEN HAMED Mahé, « Récits de mort et souvenir traumatique. Trames et traces lexicales des témoignages sur la Shoah », Argumentation et Analyse du Discours [En ligne], 13 | 2014, mis en ligne le 14 octobre 2014, Consulté le 25 décembre 2015. URL : http://aad.revues.org/1836 ; DOI : 10.4000/aad.1836, [consulté le 31/04/2016].

[2]MAYAFFRE, Damon et BEN HAMED Mahé, « Récits de mort et souvenir traumatique. Trames et traces lexicales des témoignages sur la Shoah », *Op.Cit., ,* P. 38.

[3] *Ibid.*

[4] Pour illustrer ces propos, nous faisons appel à Antelme qui a affronté l'expérience concentrationnaire par le recours à l'imagination : « *À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. Cette disproportion entre l'expérience que nous avions vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avions donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose.* » ANTELME, Robert, avant-propos de *L'Espèce humaine (*1947)*,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 9.

Ainsi, cette littérature se caractérise par la présence très prononcée des traces de traumas, collectifs ou individuels. Le recours à la mémoire et aux souvenirs traumatiques par exemple, la description des réalités intérieures les plus intimes des personnages, un cadre chaotique, des silences, des blancs dans le discours des personnages ou encore une fragmentation structurelle du récit constituent, entre autres, les éléments omniprésents[1].

Ces récits portent également les traces lexicales du trauma initial tel qu'il a été emmagasiné dans les mémoires des survivants, mais aussi les marques d'une reconstruction narrative. Ainsi, nous constatons par exemple, l'omniprésence de souvenirs traumatiques :

> Il y a quatre nuits de cette nuit-là, des centaines de nuits, des milliers, et je vois encore les corps se dessiner, se montrer, dans l'aube qui vient encore une fois laver l'enfer terrestre[2].

Ou encore :

> Oh ! Oh ! Regardez ! Quelle horreur ! Oh !oh !oh ! Nous avions bondi et regardé avec stupeur, à trois pas de Faval, planté dans l'herbe comme une grande fleur épanouie, un lys rouge, un bras humain tout ruisselant de sang, un bras droit sanctionné au-dessus du coude et dont la main encore vivante fouissait le sol des doigts comme pour y prendre racine et dont la tige sanglante se balançait doucement avant de tenir son équilibre[3].

Cette littérature fut donc traversée entièrement par le trauma, perpétré par l'inhumanité et la cruauté. Les survivants étaient plus morts que vivants pour reprendre les mots de Levi, et elle porte en son sein le cri étouffé du crime contre l'humanité.

La littérature concentrationnaire est une littérature née d'un cataclysme sans précédent, durant lequel l'être humain a fait preuve d'un mal absolu et banalisé, sans limites. La blessure qu'avait engendrée cet événement majeur ne cesse de se manifester à travers la création littéraire.

---

[1] FINKIELKRAUT, Alain, *L'humanité perdue : essai sur le XXe siècle*, Paris, Seuil, 1996, P. 125. L'auteur atteste que les récits des camps se réunissent tous autour de ces éléments communs qui constituent le cœur de leurs œuvres et le trait d'union avec leurs expériences concentrationnaires.
[2] CENDRAS, Blaise, *La main coupée*, Paris, Denoël, 1946, P. 96.
[3] *Ibid.,* P. 410.

I-2-2- La littérature génocidaire

La cruauté des hommes a noirci bien des pages de l'histoire, jalonnée par des guerres, des crimes et des horreurs. Toutefois, le XXe siècle a, semble-t-il, atteint le paroxysme de la cruauté. Ainsi, des génocides ignobles ont marqué ce pan de l'histoire humaine. Ce dernier étant clairement considéré comme un des événements les plus violents et les plus traumatiques, nous comptons dans cette partie du travail mettre en exergue les traces des traumas perpétués par les génocides dans les textes littéraires. Des événements marquants des années 90 en Afrique, le génocide rwandais en est un exemple des plus illustratifs[1].

D'un point de vue juridique, est défini comme étant génocide tout acte de destruction partielle ou totale d'un groupe complet d'individus appartenant au même groupe ethnique, religieux ou linguistique, en raison de leur appartenance à ce groupe. Pour les victimes, la blessure perpétrée par cet acte d'une extrême barbarie dépasse de loin le choc causé par la perte d'êtres chers, mais pose avec insistance la question de la survivance[2].

Dans cette étude, notre objectif principal est d'explorer les manifestations du trauma dans la littérature génocidaire, s'inspirant de l'approche démontrée précédemment dans le contexte de la littérature concentrationnaire. Notre démarche

[1] Contexte du génocide rwandais : « *Entre les mois d'avril et de juillet en 1994, un génocide officiellement reconnu par les Nations Unies, s'est produit en terre africaine. Après une longue période de propagande haineuse contre les Tutsi par les idéologues de l'État rwandais, et des massacres épisodiques contre les membres de ce groupe depuis 1959, le gouvernement de ce pays élabore un plan d'extermination, en 1992, et procède au génocide en avril 1994. C'est ainsi qu'à partir du 7 avril, les Tutsi sont massacrés systématiquement — bébés, enfants, vieillards, malades dans les hôpitaux, femmes, hommes -partout dans le pays, ainsi que les autres leaders politiques rwandais opposés à cette extermination programmée. Sur des barrières, dans les maisons, dans les lieux publics, comme les églises, les écoles, les bureaux communaux ou dans les forêts et les matais, la mort des Tutsi devient quotidienne. Ce fut une activité populaire à laquelle toute la population a été conviée. Le rituel est le même on massacre, on pille et festoie dans une orgie collective durant les trois mois de l'horreur.* » COQUIO, Catherine, *Rwanda. Le réel et les récits*. Paris : Belin, 2004.

[2] « *Historiquement parlant, le mot génocide date de 1944. Concernant le phénomène de la violence en Occident, les massacres des Juifs par les Nazi pendant la deuxième guerre mondiale sortaient hors du commun. Winston Churchill disait à ce sujet qu'effectivement «nous nous trouvons devant un crime sans nom. En effet, le massacre des Juifs ne ressemblait à aucun autre type de massacre. De plus, l'expression «meurtre de masse», ne rendait pas compte du nouveau phénomène inédit qu'on observait dans les territoires occupés par les Nazi. Ainsi, sa singularité a suscité l'intérêt de certains chercheurs entre autres Raphaêl Lemkin qui, dans son livre Axis Rule in Occupied Europe, introduit et tente pour la première fois une définition du terme génocide. A partir du grec «genos» qui veut dire race, tribu et le suffixe latin «cide» qui veut dire «tuer», il constitue le mot génocide pour décrire la destruction d'une nation ou d'un groupe ethnique*. » TERNON, Yves, *L'État criminel: Les génocides au XXème siècle,* Paris, Seuil, 1994.

repose sur la conviction que le génocide, en tant qu'événement parmi les plus violents et traumatiques de l'histoire humaine, laisse des traces profondes et souvent indicibles dans les œuvres littéraires qui en rendent compte. À l'instar de la nécessité de prouver la présence du trauma dans ces textes, notre problématique s'articule autour de la recherche de ces marques du trauma dans un contexte littéraire. Nous nous positionnons ainsi dans une perspective où le trauma n'est pas systématiquement reconnu d'un point de vue critique, et où certains critiques persistent à contester le lien entre le trauma et le texte. La pertinence continue de cette problématique souligne la nécessité d'une analyse approfondie pour mieux comprendre comment les écrivains abordent et représentent les traumatismes issus du génocide dans leur œuvre littéraire.

Ce qui est le plus désastreux dans un génocide, c'est que le cadre social, culturel et économique de la vie est complètement détruit. Or, la résilience, ou ce qu'on appelle communément le deuil, est un processus de reconstruction qui nécessite la réappropriation des repères affectifs mobilisés justement par le cadre de vie détruit par le génocide. Ce qui pose également la question de l'impossible deuil après un génocide.

Comme pour l'Holocauste, la problématique de la représentation littéraire et artistique du génocide s'est longuement posée ; des débats houleux, des points de vue opposés se sont donné rendez-vous sur la scène littéraire pendant des années. Les uns estiment qu'il est immoral de faire d'un événement aussi immonde qu'un génocide un matériau pour une œuvre d'art, qu'il est plus condamnable encore de doter ses événements d'une esthétique artistique qui maquillerait l'horreur vécue par les victimes. D'autres, au contraire, pensent que l'oubli est une atteinte à la mémoire des victimes, qu'il est impératif de faire appel à l'art, et particulièrement à la littérature, pour tenter de *mettre un terme* à l'indicible[1]. Cette quête des mots est souvent couronnée par le silence, celui de l'auteur ou celui du texte, car l'indicible comme événement est réfractaire à toute reproduction. Maurice Blanchot atteste, à propos de ce silence, que

> Le danger des mots dans leur insignifiance théorique, c'est peut-être de prétendre évoquer l'anéantissement où tout sombre

[1] La difficulté à transformer le génocide en objet d'art a été souvent signalée par de nombreux auteurs juifs, dont Jorge Semprun, *L'écriture et la vie*, 1994 ; Danièle Sallenave, « La catharsis impossible. Ébauche d'une réflexion », 1994 ; ERTEL, Rachel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, 1993 ; Robert ANTELME, *L'espèce humaine*, 1991 ; et Élie WIESEL, *Silences et mémoires d'homme*, 1989, pour ne citer que ceux-là.

> toujours, sans entendre le taisez-vous adressé à ceux qui n'ont connu que de loin ou partiellement l'interruption de l'Histoire. Cependant veiller sur l'absence démesurée, il le faut, il le faut sans cesse[1].

Les mots de Blanchot nous acculent à nous interroger sur la représentation du génocide, et sa mise en récit. Comment dire un événement qui se désigne comme indicible ?

Le génocide rwandais est un des événements des plus cruels du monde contemporain. Un peuple, les Tutsi, a été victime d'une extermination planifiée. Ce génocide a fait entre huit cent mille et un million de victimes, dans un laps de temps très court. Ce fut un événement que la mémoire collective ne saurait occulter. Il fut particulier de par sa grande cruauté et sa violence inouïe, ainsi, « Il montre la façon dont l'extension du crime à toute une population suppose des usages inédits de la cruauté, et implique une violence faite aux liens familiaux, affectifs et sexuels d'une manière à la fois réfléchie (préparée) et incontrôlable[2].».

Le génocide est une démarche criminelle qui a pour objectif l'anéantissement absolu de toute une communauté ou une ethnie, dans un axe spatio-temporel bien précis[3]. Événement extrêmement marquant, le monde est donc tenu, après avoir vécu une expérience génocidaire, de réinterroger son fonctionnement ; *« en ces lendemains, le génocide interroge toute production humaine dans ses formes, ses raisons d'être et son existence même[4].».*

Cet épisode est l'un des plus sanglants, des plus meurtriers de l'histoire du pays, voire du continent africain dans son ensemble. Comme pour Auschwitz, pouvait-on écrire des poèmes après le Rwanda ? La question d'Adorno s'est aussi posée aux

[1] BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 134.
[2] KALISKY, Aurélia, *D'un génocide à l'autre ; références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi, Paris, A*ircrigewel/Free, 2004, P. 183.
[33] Le génocide est défini comme étant un « Crime contre l'humanité tendant à la destruction totale ou partielle d'un groupe national, ethnique, racial ou religieux ; sont qualifiés de génocide les atteintes volontaires à la vie, à l'intégrité physique ou psychique, la soumission à des conditions d'existence mettant en péril la vie du groupe, les entraves aux naissances et les transferts forcés d'enfants qui visent à un tel but. » Larousse 2016.
[4] COQUIO, Catherine, *Aux lendemains, là-bas et ici : l'écriture, la mémoire et le deuil*, Paris, Odile Jacob, 1983, P. 24.

Africains ; la représentation artistique et littéraire de ce génocide est devenue une interrogation permanente à laquelle beaucoup de penseurs ont tenté de répondre[1].

Néanmoins, la catastrophe met l'être humain dans une telle situation de fragilité qu'il se retrouve assailli par un besoin indomptable d'user de moyens d'expression afin de réinventer son monde, et c'est dans cette perspective qu'il met à l'épreuve la littérature, lieu de l'imaginaire et de l'interrogation. Le réel présentant une inadéquation absolue avec l'entendement et la raison, l'homme a donc besoin d'en inventer un autre à travers l'écriture. La fiction permet de mettre en scène le réel inimaginable et irreprésentable qu'est le réel traumatique. L'œuvre littéraire est particulière dans la mesure où elle brise les chaines de silence qu'impose le réel dramatique.

Le génocide est aussi une manifestation de l'indicible, de l'irreprésentable et de l'inélaborable, dans le sens où il se réfère à un langage inapte à traduire le réel, tel qu'il a été vécu. Le sémioticien Michael RINN affirme que l'écart qui existe entre le pouvoir des mots d'une langue naturelle et le réel du génocide est trop grand ; celui-ci n'admet que très rarement d'être réduit ;

> On sait qu'il existe toujours un écart entre les données de la nature et les mots de la langue pour en rendre compte et les transmettre. L'indicible ne se manifesterait-il pas avant tout comme une forme particulière d'énonciation qui procède d'une rhétorique langagière plutôt que comme un contenu quelconque spécifique ? En ce cas, son interprétation gagne par l'analyse de diverses stratégies discursives actualisant la transmission, malgré tout, d'une expérience extrême comme celle du génocide[2].

La problématique est d'abord celle de l'indicible, la réalité est telle que les mots d'une quelconque langue seraient impuissants devant la violence et la barbarie des

[1] « Rappelons par ailleurs que la violence qui, jusque-là, ne servait que de toile de fond à l'action ou à l'idéologie dans le roman africain, devient, avec le génocide des Tutsi du Rwanda, le sujet central des œuvres et l'on assiste à une intégration de la littérature en tant que médium de communication à côté de la presse, de la photographie et du cinéma. Déjà en 1996, deux ans après l'*événement*, le premier récit de fiction est publiée (Twagilimana, 1996). Mais il faudra attendre une mobilisation des écrivains africains francophones pour que l'événement entre réellement en littérature. Ainsi, le Festival annuel Fest'Africa, initiateur du projet, dans son édition de 2000 intitulée *Rwanda : écrire par devoir de mémoire*, a présenté de nombreux récits de fiction sur le sujet. Ces œuvres sont-elles des écrits de circonstance ou s'agit-il d'un changement de paradigme affectant l'ensemble de la production littéraire africaine ? Il est trop tôt pour répondre avec justesse à une telle question. » SEMUJANGA, Josias, Les méandres du récit du génocide dans *L'aîné des orphelins*. *Études littéraires*, *35* (1), 101–115. https://doi.org/10.7202/008636ar. (2003). [consulté le 23-03-2017].

[2] RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Paris, Delachaux et Nestlé, 1998, p. 7.

génocides. Toutefois, cet indicible pourrait être un réceptacle à une rhétorique particulière, voire nouvelle.

Aussi, dire le génocide est motivé par des impératifs moraux, celui de ressusciter la mémoire des morts. L'écrivain joue ici, le rôle de porte-parole d'un peuple victime de l'immonde. Cet indicible représente pour la littérature de l'extrême un enjeu esthétique important ; comment un auteur arriverait-il à mettre en récit l'impensable et l'indicible ? Cette démarche demande la mobilisation d'une grande force de restitution de la mémoire ; la remémoration étant, dans cette situation, d'une pénibilité profonde. En effet, la tâche de l'écrivain n'est pas de reprendre la réalité génocidaire telle que l'ont vécue les victimes, mais plutôt de créer un langage qui serait apte à dire cette expérience, par le biais d'une esthétisation et d'une symbolisation des événements. En nommant la blessure, l'écrivain en quelque sorte, gèle cette réalité douloureuse et la limite aux contours des mots[1]. Toutefois, il ne faudrait en aucun cas négliger l'essence même de la littérature : la fiction. Dans un roman, par exemple, l'événement n'est pas maître de l'histoire, le romancier en a les pleins pouvoirs, il peut modifier, travestir ou camoufler les faits à sa guise, transcender les réalités et en faire des mythes ou au contraire les défaire de leurs épaisseurs symboliques. C'est pour cette raison que la littérature génocidaire, comme toutes celles qui portent les événements majeurs de l'humanité, doit son sens à sa seule authenticité, comme le souligne SEMUJANGA, « Dans le cas du génocide, le roman n'acquiert son sens que par la référence à la réalité historique sur laquelle il se fonde, et dont il appartient à l'auteur de dégager et de communiquer une certaine authenticité[2]». Ces propos réduisent le texte littéraire à un simple témoignage, qui a le devoir, non des plus aisés, de reproduire la réalité de l'événement tel qu'il a été vécu, ce qui rend la tâche de

[1] Cette question en a passionné plus d'un critique et penseur, car il y a une sorte d'ambigüité entre le rôle de l'écrivain et celui de l'historien ; « *En cherchant les clefs de l'événement, l'historien du génocide vise ainsi à contrer directement ou indirectement le courant négationniste qui tente de persuader l'opinion publique de l'inexistence du génocide ou en relativise la portée. Son discours vise la construction d'un savoir sur le passé et son intérêt porte d'abord sur les faits, construit une argumentation de nature explicative. Il vise la communication d'un savoir et se penche sur l'événement pour l'élucider, le comprendre et l'expliquer. Ce postulat est à la base de toute analyse historique sérieuse. Le discours du romancier se construit, par contre, à partir d'un principe de l'effet de fiction. Le romancier écrit pour imaginer un vécu, le recréer à partir d'un événement réel transposé dans une fiction qui traduit les préoccupations et les obsessions à la source de la perception du monde et de la vie. Son écriture, si informative ou normative soit-elle, demeure créatrice et suggestive.* » WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, P. 247.

[2] SEMUJANGA, Josians, « Les méandres du récit du génocide dans *L'aîné des orphelins*. *Études littéraires.* » (2003). *35* (1), 101–115. *Art. Cit.*,

l'écriture encore plus compliquée. Les écrivains, après avoir lutté de longues années pour faire valoir leurs textes, ont décrété que le plus important dans la littérature du génocide était moins la concordance de la narration à la réalité que les représentations des répercussions de cet événement, autant sur les êtres que sur les mots et leurs sens[1].

Dans cette optique, la plus grande difficulté rencontrée par les écrivains est de surmonter l'indicible. Cette dimension hors du commun met le pouvoir de l'écriture en péril et hante l'entreprise scripturale. L'analyse gagnerait à se focaliser sur les silences qui entourent les discours, car ceux-là représentent justement cet indicible qui résiste à la narration. Toutefois, un impératif de taille se dresse lorsqu'il s'agit d'une réalité qui met l'humanité tout entière dans une situation de fragilité. L'auteur ayant subi une expérience traumatique personnelle et ressentant le besoin indomptable de narrer cette expérience pour extérioriser sa blessure, se retrouve devant une opération de transmission partielle, d'une blessure peinte en filigrane dans le texte. Par contre, lorsque l'expérience est massive et touche la réalité humaine, les auteurs ressentent comme un devoir de mémoire et de transmission.

Le rôle joué par la littérature dans la compréhension du fait génocidaire est focal, car elle seule peut reproduire l'expérience via la représentation, afin de transmettre le lot d'émotions, de ressentiments et de blessures que subissent les hommes et les femmes concernés à l'ensemble des lecteurs. Écrite le plus souvent à la première personne, cette littérature dite ''testimoniale'', met en scène des destins et des vécus particuliers, et implique fortement l'élément historique.

La littérature génocidaire porte en son sein la trace de la blessure de l'Homme, le trauma la traverse entièrement et en structure la narration. En analysant quelques extraits de divers corpus appartenant à cette littérature, nous constatons la présence prédominante de la fragmentation, d'une esthétisation de l'horreur et une implication personnelle de la majorité des écrivains dans leurs textes. Les personnages présentent,

[1] La critique Myriam Ruszniewski-Dahan, affirme en effet, dans ses études sur les littératures de la shoah et du génocide rwandais que la priorité est désormais de se focaliser sur les traces et les empreintes de ces événements majeurs dans la pensée et la philosophie humaines et dans leurs langages : « *On ne peut plus s'en tenir à définir des critères de validité de la littérature du génocide (de quel type tel ou tel roman est-il fidèle au contexte historique) mais bien plus faut-il analyser les stratégies mises en œuvre pour contourner ce qui représente un obstacle à toute littérature.* » RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam *Romanciers de la Shoah et du génocide rwandais*, Paris, Broché, 1998, p. 20.

le plus souvent, des traumas s'articulant sur plusieurs aspects. Prenons à titre d'exemple *L'aîné des orphelins* de MONENEMBO[1], roman qui traite du génocide rwandais. L'histoire est racontée par un jeune adolescent, héros-narrateur, qui relate ses mésaventures et exprime à travers ses souvenirs à demi-oubliés et des blancs dans ses discours, la blessure profonde qu'il a subie. Le personnage principal, Faustin, est atteint d'amnésie et vit au rythme de cauchemars récurrents, d'hallucinations et de « Sommeils involontaires, des comas momentanés et les monticules de cuisses de poulet et de bananes cuites qui lui venaient en rêve[2]». Le jeune adolescent, ayant pris la fuite une nuit où son village fut pris d'assaut par les Hutus, se retrouve avec les cohortes des enfants des rues, le roman se structure alors en va-et-vient entre les horreurs du passé ressuscité à travers les souvenirs et les cauchemars, et l'enfer du présent que Faustin conjugue avec l'effroi. L'extrait suivant illustre l'horreur vécue par l'adolescent :

> On entendit hurler les ordres. Les vitraux volèrent en éclats, les icônes tombèrent en poussières, des dizaines de cervelles déchiquetées éclaboussèrent le plafond et les murs. Ils jetaient des grenades. Mes souvenirs du génocide s'arrêtent là […]. Je ne sais pas qui de mon père ou de ma mère succomba le premier. Sont-ils morts foudroyés par une grenade ou achevés à coups de machette et de marteau[3].

L'auteur de *L'aîné des orphelins* a appréhendé, de façon sobre, mais percutante, un événement qui a ébranlé toutes les certitudes. Prenant ses distances vis-à-vis des éléments politiques, il associe les représentations de l'horreur aux hallucinations et aux rêves traumatiques dans une logique euphémique, se démarquant ainsi des autres écrivains du génocide.

L'importance de cette littérature est plurielle ; d'abord, elle répond à un devoir de mémoire, une lutte acharnée contre l'oubli. Ensuite, elle représente l'engagement des auteurs à dénoncer les formes inhumaines d'oppression. Mais aussi, plus profondément, une forme de résistance intellectuelle contre les théories raciales et racistes de surcroit, qui mettent en œuvre des assises politiques conduisant aux massacres de pans entiers de populations.

[1] MONEMEMBO, Thierno, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000, p. 15.
[2] *Ibid.*, p. 36.
[3] *Ibid.,* p. 156.

Ainsi, la littérature génocidaire, comme la littérature concentrationnaire, est une entreprise scripturale qui relève de grands défis ; ceux de la lutte contre l'oubli, autant que ceux de la fidélité à une réalité loin d'être réaliste. D'un point de vue esthétique, ces auteurs doivent faire face à la résistance de l'indicible et de l'impensable.

Au terme de cette exploration de la littérature génocidaire, il devient manifeste que les écrivains engagés dans cette entreprise scripturale sont confrontés à des défis monumentaux, comme pour leurs homologues travaillant sur la littérature concentrationnaire. La section dédiée à cette étude a permis de mettre en lumière la dualité complexe de leur tâche, oscillant entre la nécessité de lutter contre l'oubli et celle de rester fidèle à une réalité souvent trop éloignée de la compréhension réaliste. Les résultats de cette analyse révèlent que, d'un point de vue esthétique, ces auteurs font face à la résistance tenace de l'indicible et de l'impensable. La littérature génocidaire émerge ainsi comme un terrain littéraire où les mots se confrontent à l'immensité des horreurs vécues, obligeant les écrivains à naviguer avec précaution entre les écueils de la représentation et la nécessité de préserver la mémoire des événements traumatisants. En mettant en exergue ces résultats, cette section offre un éclairage intéressant sur la manière dont la littérature génocidaire se déploie en tant qu'acte de témoignage et de résistance, relevant le défi de traduire l'intraduisible.

I-2-3- Littérature postcoloniale

Il ne serait pas exagéré que d'avancer que la colonisation fut une entreprise d'une extrême violence. Ainsi, comme pour tout processus historique majeur, elle est heurt et affrontement. Histoire de violence et faite de violence, le chapitre de la colonisation est un volet de la guerre, du crime et de l'exploitation de l'homme par l'homme. Elle est perçue par les colonisés comme étant une agression contre leurs personnes, leurs terres, leurs cultures et leurs identités, qui revêt diverses formes et expressions. Ces formes variaient selon les lieux et les périodes, comme le souligne le critique français SULTAN « Des plus brutales aux plus subtiles, des plus manifestes aux plus voilées, des plus terrorisantes aux plus insidieuses[1]».

[1] SULTAN, Patrick, *La scène littéraire postcoloniale*, Paris, éd. Les Manuscrits, 2011, p. 98.

Les indépendances, dans les années soixante, représentaient le rêve des peuples colonisés, de recouvrer leur dignité d'humain, de passer de l'anéantissement culturel et identitaire à la reconstruction d'un soi social affecté, de l'affrontement au consensus, de l'humiliation à la réconciliation avec soi et avec l'Autre. Cependant, la colonisation a altéré le cours de l'existence de ces peuples, et les répercussions de cette dernière continuent à se manifester. On ne peut considérer - tant historiquement, socialement que psychologiquement - la colonisation comme une parenthèse qui, une fois refermée, comme sujet clos. Cette entreprise de grande envergure reste fortement présente dans l'histoire des peuples, mais aussi, et probablement surtout dans son inconscient. Cette présence- trace ou empreinte- permettrait l'usage du terme « trauma colonial » afin de désigner l'aspect douloureux de cette présence, comme l'explique le professeur :

> L'histoire coloniale en tant que tragédie humaine, l'Histoire postcoloniale en tant que désastre gestionnel des indépendances ont l'une et l'autre provoqué à des degrés différents des blessures profondes dont les douleurs psychologiques alimentent souvent la matière narrative des écrits postcoloniaux. Sur un autre registre, les migrations qu'on s'impose ou qu'on choisit, vers les Amériques et/ou l'Europe, sont toujours un chemin de croix douloureux qui laisse des marques indélébiles[1].

Pour ainsi dire, la colonisation, la décolonisation et le contexte extrêmement difficile qui leur a succédé a généré, selon LEBDAI et bien d'autres[2], un trauma collectif d'essence historique. Aussi, les convergences de l'expérience traumatique s'articulent notamment au niveau social. Il semblerait que plusieurs arguments plaident en faveur de ce rapprochement théorique de la notion sociopsychologique du trauma à la colonisation et à ses manifestations dans la littérature postcoloniale.

Le concept de trauma se focalise sur l'individu et permet ainsi de cerner son état, de comprendre sa souffrance, les agressions auxquelles il dut faire face, notamment les agressions symboliques. Aussi *individualiste* fût-il dans ses débuts théoriques, ce concept ne tarda pas à s'élargir « Du privé au public et de l'intime à l'historique [3]». Dans ce

[1] LEBDAI, Benaouda, préface de *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration*, Ouvrage collectif, Tizi Ouzou, Ed. Frantz Fanon, 2018, P. 08« *Il en va tout à fait différemment pour une réalité hors du commun relevant d'une conjoncture spécifique* ». [1]

[2] Les figures de proue de cette théorie sont Edward W. SAID, Gayatari SPIVAK et Homi BHABHA.

[3] AMFREVILLE, Marc, *Ecrits en souffrance,* Paris, Michel Houdiard, 2009.

sens, les psychanalystes[1] affirment que le trauma, en tant que blessure psychique, est vécu, également par le groupe, qui fait face à un même événement majeur, mais mettent en exergue les différences intersubjectives des individus et leurs capacités psychiques à intégrer un traumatisme. Ainsi, une relation étroite se crée entre le trauma et l'Histoire, puisque les événements historiques extrêmes sont souvent accompagnés de traumas, dits collectifs. Jean-Max Gaudillère et Françoise Davoine attestent leur rejet de tout trauma, qualifié de collectif et dissocié de l'Histoire : « Nous ne saurions soutenir l'imposture d'une réalité psychique ahistorique et universelle[2]». L'idée portée par les deux penseurs est que le trauma collectif s'inscrit nécessairement dans le sillage de l'Histoire. Aussi, ils mettent en évidence que la transmission de génération en génération, des drames humains « Ne peut se faire qu'au regard de l'histoire[3] ». Les grandes blessures, celles que partagent les membres de toute une communauté ou un groupe s'articulent, effectivement, autour de l'histoire et de ses événements majeurs. Pour ainsi dire, l'entreprise coloniale, autant que les guerres mondiales, les massacres de masse et les génocides a généré des traumas de grande envergure, dont les traces demeurent encore aujourd'hui évidentes[4].

Le trauma de la colonisation pourrait être appréhendé en tant que blessure due à la criminalité de l'entreprise coloniale, en prenant en considération toutes les atrocités subies par les peuples colonisés, tant au niveau physique, psychique que symbolique. Loin du procès moral que l'on pourrait faire à cette entreprise et aux états dont elle

---

[1] Dans ce sens Freud atteste que *« l'opposition entre la psychologie individuelle et la psychologie sociale, ou psychologie des foules, qui peut bien à première vue nous paraître très importante, perd beaucoup de son acuité si on l'examine à fond…dans l vie psychique de l'individu pris isolément, l'Autre intervient très régulièrement en tant que modèle, soutien et adversaire, et de ce fait la psychologie individuelle est aussi, d'emblée et simultanément, une psychologie sociale, en ce sens élargi mais parfaitement justifié* ». FREUD, Sigmund, « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921), in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.p. 123.

[2] DAVOINE, Françoise, et GAUDILLERE, Jean-Max, *Histoire et Trauma* ; *La folie des guerres*, Paris, Stock, 2006, P.36. Dans cet ouvrage, les auteurs, dans leurs investigations sur le terrain, ont mené des enquêtes très élaborées, et sur la base des propos et témoignages (psychiatres de guerres, chamanes et autres) recueillis, ils attestent que la folie est une des manières les plus historiques, de surmonter le traumatisme, notamment de guerre ou de génocide.

[3] DAVOINE, Françoise, et GAUDILLERE, Jean-Max, *Histoire et Trauma* ; *La folie des guerres*, *Op,. Cit.,* P. 96.

[4] Dans cette optique, la psychiatre et psychanalyste algéro-française Karima LAZALI affirme dans son ouvrage *Le Trauma colonial* que la psychanalyse est indissociable de l'Histoire, car cette dernière est le lieu où s'inscrivent les blessures collectives : « L'Histoire ne parle pas seule, ce sont les sujets qui la font parler et, dans le meilleur des cas, ils en disputent l'interprétation aux historiens et aux politiques. La psychanalyse ne peut se passer de l'Histoire et, pourtant, à ne se servir que d'elle, nous raterions la part intime qui travaille inlassablement à l'interpréter.». Par ailleurs, elle développe, dans son ouvrage, l'idée que la colonisation, comme processus de dépossession, a engendré des traumas à court et à long terme, qui se font sentir aujourd'hui, de façon très pesante. LAZALI, Karima, *Le Trauma colonial, Enquête sur les effets psychiques et politiques de l'offense coloniale en Algérie*, Alger, Ed. Koukou, 2018, P. 09.

émanait, nous limitons notre analyse à son aspect scientifique et à ses effets sur le discours littéraire postcolonial. Toutefois, il est intéressant de rappeler que l'étude du trauma colonial comme pour ce qui est des autres traumas prend racine d'abord de la victime, puisqu'il s'agit ici de cerner son discours. Analyser la violence, aussi impartialement que possible, ne pourrait s'articuler en dehors du point de vue de la victime, dans toutes ses dimensions plaintives et récriminatoires ; comme l'explique le politologue français ; BRAUD, « Le seul critère possible d'une définition purement clinique de la violence, le seul trait commun à des situations très diverses, c'est le point de vue subjectif de la victime [1]». C'est donc, à partir de la souffrance de la victime que l'on peut dégager les manifestations de la blessure transgénérationnelle de la colonisation.

BRAUD avait, dans ses analyses et études sur la question, attesté que la typologie des violences traumatiques pouvait être établie selon les structures des blessures elles-mêmes. Ainsi ; « La dépréciation identitaire, l'ébranlement des repères. Celle-là résulte du manque de reconnaissance, de l'absence de considération, de l'incapacité à se faire connaître pour ce que l'on est. Celle-ci est la conséquence d'une mise en cause brutale des références et des normes[2]». En mettant en exergue cette typologie des violences traumatiques, nous constatons que la colonisation avait réuni ces formes et les avait portées à leurs paroxysmes. Les différentes pertes (de vies, de dignité, de terres, d'identités, de cultures et de religions) causées par l'entreprise coloniale nous permettent d'appréhender les deuils de la conscience postcoloniale, dans une logique de processus psychique post-traumatique.

Il n'est pas exagéré d'affirmer que l'entreprise coloniale fut d'une extrême violence, et qu'elle eut des effets déstructurants sur les communautés dites « indigènes ». Comme le souligne Frantz Fanon, elle ne s'est nullement contentée de « *piller* » les richesses naturelles et les ressources économiques des pays colonisés, elle s'est surtout attelée à créer un *Blanc* dans sa pensée, son Histoire[3]. De ce Blanc, qui demeure encore aujourd'hui impensé, est née une faille traumatique.

---

[1] BRAUD, Philippe, *Entre Europe, Afrique et Amériques, le passé comme blessure*, Paris, cahier d'études africaines, 2004, P. 64.
[2] *Ibid.,* P. 71.
[3] La colonisation, en tant que processus, s'articule notamment au niveau du psychisme, puisqu'elle tente d'asseoir son pouvoir sur la base d'un *Blanc* qu'elle crée dans l'inconscient collectif des colonisés, en affirmant que « *le territoire colonisé était sans culture ni histoire avant l'occupation, ce qui entraine un phénomène particulier ; l'impression – au sens premier de l'imprimerie de l'encre sur le papier- dans l'esprit des individus concernés, d'un blanc historique* », FANON, Frantz, *Les Damnés de la Terre,* Paris, Ed. Maspero, 1961, P. 76.

La création littéraire dispose de règles et de finalités qui lui sont propres. Selon le contexte, elle se tient à des formes narratives différentes et à des modes d'écriture divers, comme elle peut également se distinguer de ces standards et assumer la particularité. La littérature dit le passé, mais elle le fait différemment des autres lieux de la culture. Elle le dit avec liberté puisqu'elle seule peut combler, à l'aide de son processus créatif, les lacunes éventuelles de la connaissance humaine, objective de l'histoire, comme l'énonce très clairement CHATEAUBRIAND : « Je vous fais voir l'envers des événements que l'histoire ne montre pas, l'histoire n'étale que l'endroit. Les mémoires ont l'avantage de présenter l'un et l'autre côté du tissu[1] ».

Les textes postcoloniaux[2]présentent, entre autres, l'intérêt de représenter par la narration, l'aspect subjectif de l'Histoire. Ces derniers manifestent l'ensemble des intolérances, des contradictions et des blessures dont sont victimes les communautés, et les répercussions que subissent alors les individus. Une multitude de textes pourraient être considérés comme étant des fresques des traumas, mis à nu, des groupes et plus largement des peuples. Comme le souligne le professeur LEBDAI : « On remarquera par ailleurs que ces textes littéraires parviennent à inscrire le cercle vide du trauma dans la mesure où leurs

[1] CHATEAUBRIAD, François-René, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, 1884, P. 664.

[2] Le critique algéro-français explique dans une étude consacrée à la pensée postcoloniale ce qu'un texte dit postcolonial : « Le terme « postcolonial » désigne un moment historique de rupture radicale avec les dominations impériales (l'accession à l'indépendance des pays colonisés par la Grande Bretagne, notamment l'Inde en 1947, la France ou encore l'Espagne, la Hollande, le Portugal). Il vise un corpus produit par des auteurs qui théorisent ou non aussi leur création comme postcoloniales. Il s'agit alors de l'ensemble d'une production littéraire voire culturelle qui a en commun une langue héritée d'une histoire de domination coloniale et est composé d'œuvres (publiées avant ou après les indépendances) qui remettent en cause les présupposés coloniaux ; d'une littérature écrite (empreinte ou non de discours littéraire oral) dans sa propre langue ou une langue autre que celle héritée de la colonisation ou mêlant les deux langues (ou plusieurs langues) ; ou encore des œuvres émanant d'auteurs issus des empires coloniaux vivant dans les pays ex-colonisateurs ou d'auteurs issus de communautés autochtones (Amérindiens, Aborigènes, Maoris, Africains d'Afrique du Sud, etc.) ou de communautés issues des traites esclavagistes (Noirs, Créoles, Métis, etc.). Enfin, « postcolonial » renvoie également à une théorie (ensemble d'une production critique pluridisciplinaire, interdisciplinaire, comparatiste) qui étudie non seulement les œuvres d'auteurs issus des empires coloniaux (ou membres de communautés minoritaires dans les ex-colonies ou ex-métropoles ou dans des territoires toujours administrés par une ex-puissance coloniale) mais relit aussi des œuvres d'auteurs (canoniques) métropolitains à l'aune de nouveaux concepts et en s'intéressant aux discours et contre-discours de domination, de réfutation et de résistance (anticoloniale, féministe, antiraciste, anti-impérialiste) et aux stratégies (idéologiques, poétiques, narratives, linguistiques) : de réappropriations de racines (d'une authenticité antérieure à la colonisation), d'une histoire (nationale, communautaire) passée ou d'une situation contemporaine ; de recouvrement identitaire (métissage, hybridité, entre-deux, nativisme, créolité/créolisation, cosmopolitisme) ou linguistique (traduction, empreint, code-switching, diglossie, plurilinguisme) ; de thématisation des migrations (diaspora, exil, transnationalisme), des nationalismes, des situations de minorités, de la globalisation (déplacement des frontières) ; de dénonciation des nouveaux modes de domination et de nouvelles hégémonies (linguistiques, représentationnelles, idéologiques) des diffusions culturelles ; de mise en valeur de résistances et de combats contre les oppressions, etc. ». Djemaa Maazouzi, « Postcolonial(isme) », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), Le lexique socius, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/54-postcolonial-isme, [consultée le 02-04- 2018].

auteurs renoncent à la représentation mimétique[1].». Ainsi donc, par le moyen de stratégies narratives extrêmement originales, et des écritures défiant toute tradition, ces écrivains mettent en récit les représentations du poids de l'Histoire sur les personnages et ses aléas.

Pour illustrer l'inscription du trauma, historique entre autres, dans la littérature, voici quelques textes édifiants. Prenons à titre d'exemple l'auteur britannique d'origine indienne Selmane Rushdie[2], dont les textes sont imprégnés des blessures d'un peuple déchiré par le manichéisme hérité, selon lui du colonialisme. Cette pensée binaire, revêtue notamment par le discours religieux donne naissance aux intolérances de tous genres. Ainsi, le fameux auteur des Versets Sataniques, après avoir fait l'objet de fetwas mettant sa tête à prix, publie un texte Post-fetwa dans lequel il met en récit le trauma d'une persécution, autant morale, symbolique que physique. Ce texte en question, Joseph Anton[3], ouvertement autofictionnel, peint le tableau des traumas collectifs que subissent les populations postcoloniales, générés par des structures de pensée obsolètes. L'auteur y traite des affres de l'extrémisme religieux et de l'intolérance, et tente de rendre compte de la blessure que cause cette mouvance, notamment au niveau psychique.

Un autre exemple saurait éclairer davantage nos propos ; *L'Âge de fer*[4] du Sud-Africain J.M. Coetzee est un roman publié en 1990. C'est l'histoire d'une femme, Elizabeth Curren, qui découvre qu'elle a un cancer en phase finale ; elle décide d'écrire une lettre à sa fille exilée aux États-Unis. Cette longue lettre qui constitue quasiment tout le récit porte le magma de blessures et de souffrances, psychiques autant que physiques, du peuple sud-africain. Si la vieille dame, blanche, s'est toujours opposée aux atrocités de l'apartheid, elle n'en découvre la véritable ampleur que vers la fin de sa vie. Comme l'explique Katherine Doig dans sa contribution : « Pendant ses dernières

[1] LEBDAI, Benaouda, préface de *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration*, Op., Cit., P. 08.
[2] Ahmed Salman Rushdie, né en 1947 à Bombay, est un écrivain britannique d'origine indienne. Il devient très vite un symbole de la liberté d'expression après qu'il fut l'objet d'une fatwa en 1989.
[3] Le 14 février 1989, Selmane Rushdie reçoit une fatwa de Khomeini pour avoir écrit Les Versets sataniques. En toute authenticité, l'écrivain raconte, dans ce roman autofictionnel, sa clandestinité, son changement d'identité obligé et son combat pour retrouver une liberté. Il raconte sans tabou son quotidien sous surveillance armée et sa lutte pour obtenir soutien et compréhension du monde des médias ou des politiciens.
[4] Les versets sataniques est le quatrième roman de Salman Rochdi, publié en 1988, et pour lequel il a reçu la même année le prix whitbread.

semaines, elle se voit brutalement confrontée à la réalité sociopolitique de son pays et de son époque, l'âge de fer. La narratrice crée son texte en réponse à une expérience composite et complexe du trauma[1].» Le trauma de ce protagoniste s'inscrit au cœur du texte lui-même, établissant un lien, par expansion, entre son propre drame, personnel et intime et celui de toute la nation, elle décrète l'écriture (la lettre) comme moyen de « Partager sa douleur, cette blessure qui finira par la tuer[2].» Le texte est alors empreint des caractéristiques de l'écriture du trauma, comme par exemple ; les blancs dans le discours, le mutisme et l'impuissance du langage, ou encore la fragmentation textuelle[3].

À partir du même pays, un autre titre a attiré notre attention puisqu'il traite du même thème, la blessure de la colonisation *; Au-delà du silence*[4] de André BRINK. C'est l'histoire d'une jeune fille allemande Hanna X, qui fait partie d'un convoi de femmes que l'empire colonialiste allemand envoie pour ancrer sa présence en terre africaine :

> Pour ancrer le colon, l'empire allemand se met en tête de ''fournir'' des femmes aux colons, des femmes blanches bien entendu ! Blanches et allemandes. S'ensuivent des convoyages de centaines de femmes allemandes, parmi les plus déshéritées, les plus faibles…Hanna, Hanna X fait partie de celle-là[5].

L'histoire de ce roman tourne alors autour des événements qui ont suivi ce voyage fatidique, mais à travers les malheurs d'Hanna, sa déshumanisation, ses humiliations et ses blessures, l'auteur évoque la blessure coloniale et ses méandres. Dans Au-delà du silence, Hanna se fait couper la langue la réduisant au silence et à la négation, ce qui rejoint franchement l'idée de l'indicible dont il était question plus haut. L'auteur sud-africain ne nous épargne rien, mettant la lumière sur les sévices subis, les mutilations, les viols et les tortures, en insistant à chaque fois que « L'imagination se révèle en dessous de ce que peuvent réellement produire les hommes [6]! »

---

[1] DOIG, Katherine, « Trauma et éthique de la lecture dans *L'Âge de fer* de J.M.Coetzee. » in *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration*, *Op., Cit.,* P. 209.
[2] *Ibid.*
[3] « *Les dernières pages de sa lettres, par exemple, se déroulent ainsi ; habitudes de Vercueil, sans transition, la question du latin, puis de l'envoi de la lettre, puis abruptement la réflexion sue les petits-enfants ; pause ; la nature de Vercueil, qui devient sans transition évidente un constat de l'absence de la fille* », *Idem*., P. 2015.
[4] BRINK, André, *Au-delà du silence*, Paris, éd. Stock, 2003. (Traduit par TURL, Bernard.)
[5] *Ibid*., P. 128.
[6] BRINK, André, *Au-delà du silence*, *Op., Cit.,* P408.

Ainsi, le roman traduit à son tour l'extrême blessure qu'engendre l'entreprise coloniale et comme pour L'âge de fer, l'auteur décrit la douleur de l'intérieur, pour ensuite réaliser une extension vers l'extérieur.

Du côté algérien, la littérature est, au même titre que les autres textes postcoloniaux dans l'une de ses acceptations, l'expression des souffrances et des blessures, héritées d'une Histoire riche en tourments. Les écrivains algériens sont confrontés à une difficulté, quasiment insurmontable, celle de réconcilier un passé trouble avec un présent incertain, comme en atteste la critique algérienne Yamilé GHEBALOU :

> Le présent, qui désagrège toutes ces amarres, a le pouvoir d'atteindre autrement que dans la chair : il éparpille l'être et le confine à la folie de l'impossibilité de nommer, ou à la comédie de nommer, mais "à côté". Il a le pouvoir presque magique de dissoudre l'ordre du langage, de souligner sa fragilité infinie, et de rendre ainsi "aux choses de la vie" leur étrange densité, leur face opaque et dangereuse[1].

Nous comprenons donc que les textes algériens postcoloniaux devaient faire face à une complexité singulière, celle de l'impuissance langagière à nommer l'innommable.

Une multitude d'exemples pourraient confirmer cette idée, Rachid Boudjedra, entre autres, qui fait de ses textes « Des pièces à conviction des tristes réalités algériennes[2] .», développe dans ses récits des stratégies de dévoilement, par de petites histoires, de la grande Histoire qui hante le plus souvent ses personnages[3]. Dans *Les figuiers de Barbarie* par exemple le personnage principal, Rachid, est hanté par des idées fixes, des obsessions et des rêves traumatiques. Ce qui nous laisse avancer que le texte est empreint d'un trauma que représente la relation conflictuelle qu'entretient l'Algérie avec son Histoire. L'extrait suivant en dit long :

> L'Histoire est quelque chose de dérisoire, c'est-à-dire qu'elle est bourrée de dérision…Sais-tu que l'assassin d'Abbane lui donna

[1] GHEBALOU, Yamilé, « Litanies mortuaires et parcours d'identités. », In *Paysages littéraires algériens des années 90, (dir*.) BONN, Charles et BOUALIT, Farida, Études littéraires maghrébines, N°14, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 54.

[2] BERERHI, Afifa, « Rachid Boudjedra, le contestataire de toujours », *La tortue verte*, Dossier n° 4 Spécial Rachid Boudjedra, 2012, p. 06.

[3] Dans *Les figuiers de Barbarie* par exemple, le récit se structure autour des réflexions et des dialogues des deux antagonistes ; Rachid et Omar, sur la guerre d'Algérie et met en scène les témoignages de figures emblématiques de la révolution tels Abbane Ramdane, Taleb Abderrahmane ou le général Bugeaud. Ces personnages, historiques de surcroit, deviennent dans le texte, des vecteurs de transmission d'une histoire tronquée et d'une mémoire travestie. BOUDJEDRA, Rachid, *Les figuiers de Barbarie*, Alger, Barzakh, 2010.

> l'accolade avant de le garrotter ? Sais-tu que Bigeard fit rendre les honneurs à Ben M'hidi avant de le faire pendre ? Je sais que tu sais tout dans les moindres détails… mais j'ai toujours trouvé ça loufoque, tellement c'est dramatique…l'Histoire, quelle salope ! Et en plus elle est cynique…[1]

À la lecture de cet extrait, nous constatons que la frontière entre le comique et le tragique est transgressée, et que les deux aspects sont conçus dans la même logique, ce qui symbolise cette relation conflictuelle, non élaborée entre l'individu, et par extension le groupe, et l'Histoire.

Une autre génération d'écrivains, les récits d'une femme cette fois-ci, illustreront l'inscription du trauma, notamment historique, dans la littérature algérienne. Maissa Bey, une des écrivaines algériennes contemporaines les plus lues, peint dans ses récits les fresques des blessures et des failles. Ses premiers écrits étaient d'abord, des voix élevées contre l'extrémisme et l'intolérance, mais elle ne tarda pas à mettre en scène, dans ses écrits ultérieurs, les mémoires tatouées d'un passé vécu comme blessure. Ainsi, dans son roman intitulé *Entendez-vous dans nos montagnes,* publié en 2002[2], Bey tente d'exhumer le passé colonial algéro-français et de restituer une mémoire fragmentée, dont des pans entiers sont refoulés de part et d'autre de la Méditerranée. Le texte en question, assez court, est constitué de trois récits, qui s'entrecroisent dans l'entité du personnage principal ; le voyage en train, les récits qui reviennent à la mémoire du personnage principal portant sur le passé colonial, notamment la guerre d'Algérie, puis les différents souvenirs relatés par un compagnon de voyage, ancien militaire, qui a participé à cette même guerre[3]

Le récit de Maissa Bey est structuré autour de deux épisodes fortement marquants de l'histoire contemporaine de l'Algérie ; la guerre de libération et la décennie 90-2000,

---

[1] BOUDJEDRA, Rachid, *Les figuiers de Barbarie*, *Op,. Cit.,* P. 123.
[2] BEY, Maissa, *Entendez-vous dans nos montagnes,* Paris, L'Aube, 2008.
[3] Dans son article intitulé : « lecture d'un récit "sépulture" : *Entendez-vous dans nos montagnes* », le professeur Zohra Bouchentouf-Siagh a analysé le titre du roman en attestant qu'il s'agit d'une allusion ironique au cinquième vers du premier couplet de la Marseillaise, hymne national de la République française, « *couplet que le père du personnage féminin, instituteur dans une école coloniale, a dû en maintes occasions entonner dans la classe, avec ses élèves ; "entendez-vous dans nos compagnes". Derrière cette ironie, ou du moins cette mise à distance non dissimulée d'un élément du corpus colonial, le renversement est, comme on le voit, idéologique et notionnel. "Compagnes" est remplacé par "montagnes", mot renvoyant à un autre chant patriotique maghrébin, en arabe classique "min djibalina".* » In *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration*, *Op., Cit.,* P. 74.

nommée *année de braise*. Ce roman est un lieu où sont déterrés les passés, proches ou assez lointains, mais tout aussi meurtriers. L'extrait qui suit en est l'illustration :

> Dans ses yeux sombres et dans ce regard qui se dérobe, dans ce visage tourné vers la nuit, s'esquisse soudain le reflet de nuits lointaines qui se bousculent dans un charivari de cris et de supplications. Les mains tendues des hommes qui ne croient plus, qui n'espèrent plus en l'homme […]. Bribes de chants agrippées comme des touffes d'épineux aux tréfonds de la conscience. […] « Entendez-vous…dans les compagnes mu-u-u-ugir ces féroces soldats… »[…]. Par terre, les flaques de sang et d'urine et de merde mêlés aux éclaboussures de l'eau savonneuse qu'ils ne peuvent plus avaler. […] Odeur âcre de sang et de vomissure…parfois de chair brûlée[1].

Cet extrait démontre exemplairement à quel point la mémoire traumatique refait surface dans le récit à travers les réflexions des protagonistes et leurs échanges. Le voyage en train n'est finalement qu'un voyage dans la mémoire, *une traversée* dans le désert d'une Histoire commune, mais pas encore partagée. Ce texte de Maissa Bey, et d'autres encore, mettent en récit, de façon originale, les traumas hérités d'une histoire compliquée et complexe et tentent, pour ainsi dire, de déconstruire l'édifice complexuel qui colonise parfois la pensée.

Un autre écrivain, l'un des plus grands que l'Algérie ait pu enfanter, Mohammed Dib, a lui aussi évoqué le poids d'un passé qu'on ne peut se résoudre à oublier. *Comme un bruit d'abeilles*[2] est un recueil de dix nouvelles dont l'éclatement est caractérisé par une diversité troublante de lieux et d'espaces. Les récits se déroulaient à chaque fois dans un lieu différent : entre l'Europe de l'Est, la France, l'Algérie et même le Moyen-Orient ; l'auteur a voulu, semble-t-il, écrire la blessure de peuples « Se défaisant difficilement de leur passé et sans perspectives bien claires[3].». Ainsi, dans chacune de ses nouvelles, Dib démontre la complexité de la relation avec l'autre, familier, mais au demeurant lointain étranger.

L'auteur de *L'Incendie* fait appel à des métaphores fortement symboliques, à travers lesquelles il peint le tableau des relations à l'Autre. Que ce soit au sein même d'un couple, qui par le biais d'une dispute anodine fait ressurgir toutes les anciennes

[1] BEY, Maissa, *Entendez-vous dans nos montagnes*, *Op., Cit.,* PP. 14-15.
[2] DIB, Mohammed, *Comme un bruit d'abeilles*, Paris, Albin Michel, 2001.
[3] *Idem.,* P. 59.

rancunes, ou encore les débats houleux d'un vieil homme avec un jeune garçon qu'il venait tout juste de rencontrer. Par ailleurs, ce sont « Les silences, les temps de flottement, la vacuité qui participent totalement de ces temps d'échanges, de ces face-à-face, qui se transforment en un regard biaisé sur des bouts de société en dislocation[1].». L'écrivain algérien a donc, lui aussi, traité de cette complexité qui caractérise fortement la relation des victimes de trauma historiques au passé. Ce dernier n'est aucunement vécu comme une étape terminée de l'histoire, mais plutôt comme un boulet, indéfiniment attaché aux rêves et espoirs de ces peuples. Comme l'a expliqué la critique algérienne GHEBALOU :

> Outre le fait que cette altérité soit au cœur même des sentiments et des expériences les plus profondes que l'on puisse éprouver, cet écrivain fait de ce point nodal, un fait récurrent de toutes les sociétés modernes confrontées aux phénomènes de violence coloniale, raciste, intégriste et autre. Ainsi arrive-t-il à lever la lourde culpabilité qui frappe la plupart des écrivains, et à recharger paradoxalement le présent de son poids historique et dynamique en le faisant sortir du confinement "tragique" et par conséquent atemporel dans lequel il a été, souvent sciemment, enfermé depuis le début de ce qu'il est convenu d'appeler les événements d'Algérie. On comprendra que le terme "tragique" si souvent employé par les médias, mais aussi par les écrivains eux-mêmes, renvoie ici à l'impossibilité de caractériser une situation, dont nous parlions plus haut, et au refuge dans une catégorie langagière restrictive[2].

La littérature, dite, postcoloniale est donc imprégnée de traces traumatiques, en rapport à une multitude d'événements ou de phénomènes, qui en constitue le noyau. La blessure engendrée par une histoire acharnée et vengeresse ne laisse aucun récit, aucun texte littéraire indifférent, c'est cet investissement que traduit la narration postcoloniale, en se réappropriant un passé douloureux, dans le but ultime de se réconcilier avec un présent incertain.

Nous avons voulu, à travers des illustrations de diverses littératures, dont l'élément commun demeure la grande souffrance des personnages après un événement extrême, démontrer que l'écriture du désastre est une écriture particulière, présentant des caractéristiques communes. Ces œuvres transcendent les frontières culturelles et

[1] HAMMOUCHE, Abdelhafid, « Mohammed Dib, Comme un bruit d'abeilles », In, *Hommes et Migrations,* n°1234, Novembre-décembre 2001, France, terre d'Asie, cheminements hmong, Khmers, Loa, Viêtnamiens, PP. 155-158.

[2] GHEBALOU, Yamilé, « Litanies mortuaires et parcours d'identités. », In *Paysages littéraires algériens des années 90, Art. Cité,* P. 64.

temporelles pour explorer les cicatrices profondes laissées par des événements traumatisants sur des communautés entières. Qu'il s'agisse de guerres, de génocides, de catastrophes naturelles ou d'autres crises dévastatrices, ces textes offrent un regard poignant sur la capacité humaine à surmonter, à se souvenir et à reconstruire.

L'une des caractéristiques marquantes de ces œuvres est leur capacité à donner une voix aux silences. Le trauma collectif souvent entraîne le mutisme, l'incapacité à exprimer l'indicible. Les écrivains naviguent dans ce territoire délicat avec une sensibilité exquise, utilisant le langage pour tenter de rendre compte de l'inexprimable. Ils explorent les limites de la communication, cherchant à donner une forme narrative à des expériences souvent au-delà des mots. Cela se manifeste parfois par l'utilisation de métaphores puissantes, de symbolisme subtil ou de langage poétique pour capturer l'essence du trauma et de sa résolution.

Par ailleurs, la temporalité devient un élément central de ces récits. Les textes littéraires sur le trauma collectif jonglent fréquemment entre le passé, le présent et le futur, créant des narrations complexes qui reflètent la façon dont le traumatisme s'inscrit dans la durée. Les écrivains explorent la manière dont le passé hante le présent et influence l'avenir, illustrant ainsi la persistance du trauma à travers les générations. Certains choisissent de fragmenter la chronologie, mimant ainsi la fragmentation de la mémoire traumatique elle-même.

La polyphonie est une autre caractéristique commune de ces textes. Les écrivains donnent souvent la parole à une variété de voix, offrant une perspective polyvalente sur le trauma collectif. Ces voix peuvent provenir de différentes générations, de différents milieux sociaux, ou même de différentes entités (humaines et non humaines). Cette multiplicité de perspectives permet de rendre compte de la complexité du trauma et de ses répercussions sur l'ensemble d'une communauté.

L'exploration des mécanismes de survie et de résilience constitue également une thématique récurrente. Les écrivains examinent comment les individus et les communautés font face à l'indicible, comment ils tentent de guérir, de reconstruire et de trouver un sens dans l'absurdité du trauma. Ces récits ne se contentent pas de dépeindre

la douleur, mais explorent également les voies vers la résilience humaine face à l'adversité.

Enfin, l'engagement éthique émerge souvent comme une préoccupation majeure dans les textes littéraires sur le trauma collectif. Les écrivains interrogent les responsabilités individuelles et collectives, examinant les dynamiques de pouvoir et les systèmes qui ont pu contribuer au trauma. Ils cherchent à rendre compte des vérités souvent occultées, à témoigner de l'injustice et à susciter une réflexion profonde sur les leçons à tirer de l'histoire.

Nous comptons justement analyser notre corpus dans la perspective de l'écriture du trauma, en le rapprochant des littératures concentrationnaire et génocidaire, ou encore postcoloniale.

Dans cette partie du travail, nous avons tenté de démontrer que les traces du trauma sont fortement présentes dans les littératures dites de l'événement, c'est-à-dire celles qui mettent en récit des événements extrêmes dont les séquelles demeurent bien après la fin de l'événement.

Ainsi, la littérature concentrationnaire, comme premier exemple, reprend à travers de nombreux récits les actes barbares de la Shoah. Les auteurs, survivants de l'holocauste pour la plupart, inscrivent leurs textes dans une perspective mémorielle. Traversée par des anamnèses incessantes, la littérature des camps tente de dire la blessure incommensurable qu'ont engendrée la déshumanisation et la barbarie.

Par ailleurs, le génocide, autant que l'holocauste, est l'un des événements les plus brutaux et les plus déstructurants. La littérature génocidaire est elle aussi traversée par un univers marqué par la violence, l'horreur et la sauvagerie. Les écrivains, témoins réels ou fictifs, tentent de mettre des mots à ces blancs que produisent les failles du langage quand il s'agit de dire l'indicible.

La littérature postcoloniale, quant à elle, n'est pas moins traversée par le poids d'un passé vécu comme blessure, comme agression. Ainsi, les textes sont souvent le lieu où se manifestent les maux de la mémoire de peuples condamnés à subir éternellement un passé meurtrier qui fige leur présent dans un cercle vide ; celui du trauma.

Les quelques lectures que nous venons d'évoquer ont appuyé fortement l'idée de *l'écriture du désastre* dans la littérature. Aussi bien pour la littérature concentrationnaire, génocidaire que postcoloniale, il semble que l'empreinte de la douleur, voire la blessure causée par des événements extrêmes se place souvent au cœur des récits.

Chapitre 3

Mise en contexte : l'écriture de l'événement

I-3-Mise en contexte : l'écriture de l'événement

« Comment ne pas se perdre dans les dates, les exils, les famines, les épidémies et les malheurs » ?

Sadek AISSAT

« Un événement n'est pas seulement une occurrence, quelque chose qui arrive, mais une composante narrative. »

Paul Ricœur

Dans le cadre de notre étude, nous avons supposé que l'œuvre de Sadek Aissat est empreinte d'une inscription très marquée du trauma. La blessure semble être, en effet, au cœur des trois récits qui constituent notre corpus ; sous forme de descriptions méticuleuses des réalités intérieures des personnages ou dans le sillage des analyses et réflexions des narrateurs, la souffrance psychique des personnages est très présente dans les textes, comme par exemple le sentiment de solitude, la perte des repères, la frustration, le sentiment d'injustice, la peur, etc. Qu'il convoque le passé, évoque le présent ou prédit l'avenir, l'auteur peint une véritable fresque des maux qu'ont subis ses personnages. Il ouvre une fenêtre sur l'intériorité de ses personnages : obsessions et craintes, fixations et angoisses, peurs et douleurs, mais aussi lueurs d'espoir et voies de résilience deviennent le matériau par lequel l'auteur construit sa narration.

À ce niveau de l'analyse, il est intéressant de nous arrêter sur le contexte dans lequel l'œuvre a été publiée et d'interroger les événements[1], majeurs et collectifs, qui ont été à l'origine des blessures et souffrances des personnages aissatiens. En faisant

[1] Dans une thèse de doctorat intitulée «L'écriture de l'événement dans la fiction de Don Delillo », Karim Daanoune affirme que l'événement extrême marque l'œuvre littéraire et s'y inscrit de façon fortement présente ; « *il est intéressant d'interroger l'événement comme motif organisateur dans la fiction, car un événement extrême est un phénomène qui résiste infatigablement au « réel », et à toute traçabilité ontologique ou phénoménologique. À ce titre, ils excèdent la pensée et exigent une réponse nécessaire de l'auteur et de son écriture face à leur irruption. Ils représentent une incursion excessive dans le « réel » et se manifestent sous la forme du surplus. Mais l'événement n'est pas simplement un surplus de réalité, il est aussi un surplus de sens, entendu comme inadéquation du signe à ce qu'il désigne*. » Karim DAANOUNE. L'écriture de l'évènement dans la fiction de Don DeLillo. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30039. tel-01157946, consulté le 23/12/2018.

appel à l'histoire et à la sociologie, nous tenterons de situer les différents épisodes sociaux et historiques qui structurent le récit lui-même. Les trois romans de Sadek Aissat sont, en quelque sorte, construits au cœur des événements qui ont secoué l'Algérie et représentent de véritables ruptures dans l'imaginaire collectif algérien. Nous nous interrogeons de ce fait, sur la portée de ces événements dans l'œuvre aissatienne, leur potentiel traumatique et leur inscription narrative dans les romans que nous étudions.

Dans un premier lieu, nous distinguerons entre événement traumatique et traumatogène, vu l'importance que revêt la différence qui existe entre les deux concepts. Nous essaierons ensuite de situer les différents événements et épisodes dans leurs contextes sociohistoriques et de relever leur inscription dans la narration elle-même.

Événements traumatogènes ou traumatiques ? Freud avait défini le trauma dans son *Au-delà du principe du plaisir* comme étant « Toutes excitations externes assez fortes pour faire effraction dans la vie psychique du sujet[1].». Le trauma est donc un choc émotionnel conséquent, directement lié à une situation externe, le plus souvent. Le sujet ou le groupe ressent donc, une déstabilisation extrême et une perte de tous les repères sur lesquels il s'appuyait pour se situer dans le monde. C'est lors d'un événement menaçant directement l'intégrité physique et/ou psychique de l'individu que ce dernier ressent le danger imminent qui met en péril son équilibre. Les situations vécues sont majeures et surtout inattendues, ce qui remet en question les capacités psychiques de gestion de situations délicates, le plaçant dans un état de grande sidération. Celles-ci sont « Porteuses de sens et vécues comme une rupture et un enjeu : rupture par rapport à la continuité du passé, enjeu comme annonce des changements potentiels importants[2].» À partir de ces définitions, nous arrivons à cerner l'importance de l'événement à l'origine du choc traumatique, ce qui nous pousse à nous interroger sur sa nature, et son inscription dans notre corpus.

Il est intéressant de mettre en relief deux aspects importants de la question : l'aspect subjectif, inhérent aux prédispositions psychiques de l'individu faisant face à l'événement, et les caractéristiques intrinsèques à l'événement vécu. C'est justement

[1] *Au-delà du principe du plaisir, Op., Cit.,* P. 68.
[2] CROCQ, Louis 1999, *Les traumatismes de guerre*, Paris, éditions Odile Jacob, P. 249.

dans cette optique qu'il est nécessaire de distinguer entre les différentes notions qui peuvent le caractériser.

Au niveau subjectif, il faudrait mettre la lumière sur le principe de vulnérabilité individuelle, celle-ci se définit comme

> Un état de moindre résistance aux nuisances et agressions et rend compte de la variabilité interindividuelle. En sciences humaines, le terme de vulnérabilité (du latin : blesser) est employé pour désigner des individus comme vulnérables du fait de prédisposition à une maladie, à un dommage ou à une issue négative[1].

Nous comprenons donc qu'il existe des prédispositions psychiques propres aux individus et qui favoriseraient le choc traumatique.

Ces prédispositions pourraient être liées à la biographie de l'individu, autrement dit à ses expériences sociales, comme elles peuvent être intrinsèques à la personnalité du sujet (fragilité, difficultés à gérer les situations nouvelles, manque de confiance en soi ...). Ce sont ces différences intersubjectives entre les individus qui poussent les experts à user du terme traumatogène à la place de celui de traumatisant.

L'événement traumatisant est un événement qui cause, dans tous les cas, un traumatisme au sujet qui le vit, tandis qu'un événement traumatogène est un événement qui est susceptible d'engendrer un trauma selon les prédispositions psychiques du sujet. En effet, il est difficile de définir « À priori ce qui a été ou sera traumatique pour un individu et ce qui relève du stress[2]».

Les études sur le trauma ont, dès lors modifié l'orientation, car il ne s'agit plus maintenant d'avancer que le sujet ait vécu un événement extrême lui engendrant un choc émotionnel, mais plutôt de se focaliser sur la façon avec laquelle le sujet l'a vécu et sa réaction vis-à-vis de cette expérience. Ce qui expliquerait les différentes réactions de sujets vivant le même événement traumatogènes, dans un même axe spatio-temporel, lorsqu'un sujet montre de l'effroi et de la sidération au même moment qu'un autre sujet, tout aussi victime de l'expérience semble calme et dans un état psychologique quasi normal. Toutefois, il ne faudrait pas négliger l'aspect latent du trauma, celui-ci pourrait

[1] ANAUT, Marie, *Résilience, transmission et élaboration du trauma dans l'écriture des enfances blessées*, Ed. Nathan Université, 2002, P. 289.
[2] VERMEIREN, Etienne, L*es événements traumatogènes, stress et trauma*, Paris, La Découverte, 2009, P.214.

demeurer « caché » dans un espace de l'inconscient du sujet pour réapparaitre quelques jours ou même quelques mois plus tard[1].

Après une catastrophe naturelle, un accident ou un quelconque autre événement relevant de l'extrême, des experts sont immédiatement dépêchés sur les lieux afin de prendre en charge psychologiquement les victimes, de détecter les cas de choc traumatique avérés et de limiter les effets de ce dernier. Un choc émotionnel, pourrait en effet, être à l'origine de nombreux symptômes post-traumatiques, qui mettraient le sujet dans une situation de danger.

Un événement traumatogène est un événement à grand potentiel traumatique, c'est-à-dire qu'il est classé parmi les événements majeurs, susceptibles d'engendrer un trauma.

Il est intéressant de distinguer entre un événement choquant émotionnellement et un événement à potentiel traumatique ou communément appelé traumatogène. Si le premier est un événement dont l'aspect traumatique n'est presque pas à discuter, étant capable de troubler l'équilibre cognitif et émotionnel de l'individu concerné, quelle que soit son identité psychique. Il faudrait cependant signaler que ce genre d'événement est moins pris en charge par le domaine psychologique, psychanalytique ou psychiatrique, car il relève plutôt du langage commun, non théorique. Les seconds, par contre, sont des événements, qui répondent aux critères de l'expérience traumatique, mais qui s'articulent également en fonction des prédispositions intersubjectives de l'individu.

Ce type d'événement est décrit comme étant soudain et inattendu, il déclenche un sentiment d'affolement et d'impuissance, il engendre des émotions fortes. Le sujet, dans ce type d'événement majeur, opère une rencontre directe avec la mort, ce qui cause en lui un sentiment d'effroi et de sidération.

[1] Des témoignages en font acte lors de la guerre du Vietnam où d'anciens soldats de l'armée américaine se voient replongés dans un état de sidération traumatique des mois après leur démobilisation. Cet état pourrait être le résultat d'un mécanisme de défense déployé par le système immunitaire psychique de l'individu qui pousse le sujet à omettre l'événement vécu et son extrême violence et à manifester un déni total ou partiel.

Derrière chaque trauma se cache un événement traumatogène ayant été à l'origine de la blessure. Il met l'individu ou le groupe communautaire sujets à l'expérience traumatisante en dehors de la continuité historique.

Les événements à grand potentiel traumatique sont si nombreux et divers qu'il ne serait pas évident de les énumérer. Viols, agressions, guerres, catastrophes naturelles, accidents, incendies … autant d'expériences que l'être humain vit au fil de son histoire.

Cependant, il ne faudrait pas penser que la nature de l'événement détermine, à elle seule, le trauma. Il est parfois étonnant de constater qu'un événement mineur, voire considéré comme banal par les uns, pourrait causer un trauma réel chez les autres.

À ce niveau de notre recherche, nous voudrions cerner les différents événements dits majeurs qui ont, semble-t-il, engendré des traumas, des chocs et des blessures chez les personnages de Sadek AISSAT. Ainsi, en lisant les textes de ce dernier, nous constatons aisément qu'il existe un nombre précis d'événements et d'expériences qui structurent la trame des trois récits, nous relevons selon un ordre chronologique : la guerre de libération nationale, les événements de 88, la décennie noire et la vague d'émigration forcée qui s'en est suivie. Ainsi, nous nous attachons à élucider les événements majeurs à l'origine des traumatismes collectifs dont sont affectés nos personnages. Notre objectif est de mettre en lumière les rôles déterminants de ces événements au sein de l'intrigue narrative.

L'écriture du trauma se trouve inextricablement liée à l'écriture de l'événement, car l'un découle directement de l'autre. Dans cette optique, analyser les marques du trauma dans un texte nécessite préalablement d'identifier les événements qui en sont les catalyseurs.

Prenons, par exemple, un récit centré sur les conséquences d'une guerre dévastatrice. Les événements majeurs qui ont déclenché ce conflit deviennent alors les sources primordiales des traumatismes collectifs. L'impact sur les personnages peut être examiné à travers les pertes individuelles, les séparations familiales et les expériences traumatisantes vécues pendant la guerre.

Dans un autre contexte, imaginons une histoire se déroulant dans une région frappée par une catastrophe naturelle majeure. Les événements déclencheurs, tels qu'un tremblement de terre dévastateur, deviennent les points névralgiques du trauma collectif. Les descriptions des lieux après la catastrophe, les objets symboliques associés à ces événements, et les récits individuels des personnages permettent d'explorer la manière dont le trauma a infiltré le tissu narratif.

En considérant ces exemples, on peut observer la manière avec laquelle les écrivains tissent les événements déclencheurs du trauma dans le récit, les rendant non seulement des points de départ narratifs, mais aussi des éléments centraux dans la compréhension des émotions et des répercussions psychologiques sur les personnages.

L'analyse des causes du trauma offre ainsi une clé d'entrée essentielle pour décrypter la complexité des œuvres littéraires axées sur ces expériences collectives douloureuses. C'est à travers cette exploration des événements majeurs que se dessinent les contours des cicatrices émotionnelles laissées dans le sillage du trauma, offrant aux lecteurs une compréhension plus profonde et nuancée de l'intrigue et de ses implications émotionnelles.

Nous nous posons alors les questions suivantes :

À quel point les événements majeurs présents dans le corpus ont impacté sur les personnages ? Comment ces blessures se manifestent-elles dans le texte ?

I-3-1- La guerre

« La guerre est une machine à écrire. »

Boris CYRUNLUNK.

La guerre est un des événements traumatogènes les plus marquants et les plus présents dans la vie psychique du sujet. Accompagnée de son lot d'horreur et de barbarie, la guerre est considérée comme l'un des éléments extérieurs les plus à même d'engendrer un trauma, le plus souvent indélébile. Selon Louis Crocq[1], le XXe siècle peut être considéré comme le plus sanglant et le plus violent de l'histoire de l'humanité. Il a connu, en effet, des conflits particulièrement meurtriers dont les victimes se comptent par millions[1].

Ce siècle a, en effet, été d'une violence inouïe, les victimes se comptaient par centaines de milliers, le désastre envahissait la vie et hantait les esprits. Les survivants, individus privilégiés et investis par la noble mission d'honorer la mémoire des morts, n'étaient même pas considérés comme victimes et ont été appelés à tourner la page[2]. Pourtant, les effets invisibles de la guerre ne sont nullement négligeables ; les sujets n'ayant pas été touchés physiquement ont tout de même vécu des événements extrêmement douloureux, ont été témoins d'atrocités multiples ou ont été dans l'obligation d'en commettre. Il n'est presque plus à prouver que la blessure psychique engendrée par la guerre est très souvent plus difficile à assumer et à intégrer dans la

[1] Louis Crocq considère en effet, que le 20éme siècle est un des plus marquants par la barbarie dont il a été témoin, et atteste que les contextes de conflits armés et de guerre ont en constitués le décor général ; « *Commencé avec la guerre russo-japonaise et la Grande Guerre, jalonné ensuite par la seconde Guerre, la guerre de Corée ; les guerres postcoloniales, la guerre du Viêt-Nam et les conflits du Moyen-Orient, et s'achevant sur les déchirements interethniques d'Afrique et de Yougoslavie, et sur cette forme particulière de guerre en temps de paix qu'est le terrorisme international, le XXème siècle, qui eût dû être un siècle de progrès, de bonheur et de fraternité s'avère avoir été une période de destruction, d'hécatombes, de génocides, de haine et de sauvagerie* ». CROCQ, Louis, L*es traumatismes psychiques de guerre*, Odile Jacob, Paris, 1999, P. 031.

[2] La guerre, situation extrême par excellence, est qualifiée autant par ses victimes que par les experts de la santé mentale, comme étant un ensemble d'événements d'une brutalité exceptionnelle. Elle tire l'individu de son quotidien pour le placer dans une condition de violence, de voisinage avec la mort, la sienne ou celle des siens. Ainsi, la guerre est décrite par Boris CYRUNLNIK comme étant *« Cette surprise cataclysmique ou parfois insidieuse submerge le sujet, le bouscule et l'embarque dans un torrent, dans une direction où il aurait voulu ne pas aller. Au moment où l'événement déchire sa bulle protectrice, désorganise son monde et parfois le rend confus, le sujet mal conscient de ce qui lui arrive, désemparé, souffre. »*

psyché que les blessures physiques[1]. Les sujets ne sauraient se défaire de cette réalité qui les habite des décennies après son avènement. Le réel vécu pendant la guerre est doté d'un haut potentiel traumatique, car la proximité avec la mort accule le sujet à se la représenter, ce qui est objectivement impossible, causant ainsi une situation de vide extrême, de peur et de sidération[2].

Par ailleurs, cette situation exceptionnelle crée une dynamique nouvelle de création et de créativité. Les survivants tentent de *reproduire*, par le biais de différents langages, une réalité impensable, incroyable et dépassant tout entendement. Besoin d'extérioriser leur mal, sentiment d'obligation envers les morts et besoin de témoigner de leurs drames, devoir de mémoire, les raisons sont probablement multiples, il n'en demeure pas moins que la guerre a été « De tout temps une machine source de mythes, de tapisseries, de peintures, de théâtre et d'écritures. Une vraie filmographie, une immense bibliothèque et une avalanche de problèmes à penser la condition humaine. », comme l'a longuement expliqué le psychanalyste français Cyrulnik dans sa préface de Traumatismes psychiques de guerres[3].

Ainsi donc, la guerre suscite le besoin de créer un univers- autre- dans lequel le sujet reprend le pouvoir sur les événements. La narration permet, dans ce cas, de réduire le sentiment d'impuissance face aux tragédies humaines que ressent fortement le témoin. Aussi, l'expérience traumatique suscite un grand nombre de questionnements, l'homme interroge son existence dans ses aspects éthiques et philosophiques notamment, ce qui ouvre le champ au dialogue et la littérature s'avère en être le lieu le plus approprié. Les textes littéraires sont dotés alors d'une énième fonction, celle de cerner l'inexprimable,

---

[1] CHAPUT-LE BARS, Corinne, *traumatismes de guerre : du raccommodement par l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 2003. P. 24.

[2] A la fin du 19éme siècle déjà, les penseurs et philosophes commençaient à interroger les blessures de guerres invisibles, prenons à titre d'exemple les témoignages du suisse Henri DUNANT, bénévole de la bataille de Solferino, véritable carnage ayant fait plus de 40000 morts en la seule journée du 24 juin 1859. Un combat opposant les français aux autrichiens. DUNANT publia, trois ans plus tard son récit, Souvenir de Solferino qui avait provoqué un grand émoi dans l'opinion publique et inspira la fondation de La Croix Rouge. Il décrivait le grand désastre qui avait sévit pendant cette bataille et l'état psychologique calamiteux des blessés. Il avait notamment mis l'accent sur les blessés abandonnés sur les champs de bataille ; « *mais il arrive, dit-il, que le cœur se brise tout d'un coup, comme frappé d'une amère et irrésistible tristesse, à la vue d'un simple incident, d'un détail inattendu qui va plus directement à l'âme, s'empare de nos sympathies et ébranle toutes les fibres sensibles de notre être*. ». L'auteur de ces lignes illustre exemplairement l'essence de cette blessure invisible, morale dite souffrance psychique, la métaphore suivante en dit suffisamment sur la question ; « *il arrive qu'un cœur se brise* ».

[3] CYRUNLUNK, Boris, préface *de traumatismes de guerre, du raccommodement par l'écriture*, Corinne CHAPUT-LE BARS, Paris, L'Harmattan, 2014. Préface dans laquelle il atteste que les événements extrêmes engendrent au même temps que le trauma une véritable dynamique artistique qui permet aux personnes concernées d'extérioriser leurs blessures. P. 09.

mais aussi de répondre aux questions, condamnées à la réclusion au fond de l'inconscient de la victime.

Dans cette optique, la littérature algérienne, notamment d'expression française, constitue un espace privilégié, qui a probablement le mérite d'embrasser les blessures et les cicatrices causées par les *guerres algériennes.* Les victimes de la guerre d'Algérie, autant que ceux de la guerre civile des années 90 n'ont de cesse de partager leurs douleurs, leurs maux et leurs souffrances par le biais des textes. [1] C'est donc naturellement qu'elle a toujours fait de la guerre, dans ses divers aspects, un temps et un espace de rupture qui ne saurait laisser le sujet indifférent. Depuis sa naissance dans les années 50 du siècle dernier, cette littérature a vu ses textes pétris par le contexte de violence et de terreur dicté par les guerres. Ainsi, il fut d'abord question de dénoncer la colonisation et de porter les rêves algériens d'émancipation et de liberté ; puis elle déclara la guerre aux fléaux sociaux et aux désenchantements multiples, ensuite, vint la guerre civile et ses terreurs. La littérature algérienne en saisit l'urgence et dépeint ainsi la décennie noire dans toute son horreur et mena une guerre sans merci contre tous les extrémismes[2].

Dans l'œuvre de Sadek AISSAT, nous retrouvons évidemment les empreintes de ces épisodes douloureux de l'histoire algérienne ; colonisation, guerre de libération puis indépendance. Cette œuvre présente la particularité de moins s'attarder sur l'entreprise coloniale elle-même ni même sur la guerre de libération nationale, mais plutôt sur les blessures héritées de celles-ci. Dans la trajectoire narrative que nous nous apprêtons à dévoiler, nous nous plongerons successivement dans l'écriture de l'événement, explorant

[1] L'Algérie a, effectivement, vécu dans la tourmente et la violence depuis l'ère moderne et a subi nombre de blessures. Mohammed Harbi manifeste cette malheureuse réalité historique en attestant qu' « *En moins de deux siècles, l'Algérie aura eu à subir en effet, trois grandes sortes de guerres coloniales, mondiales et civiles, dont une au moins sous le label révolutionnaire. Et ce à une échelle de durée et d'intensité inconnue de ses homologues, sur l'ensemble de la séquence historique.* ». Ainsi donc, l'historien algérien a insisté, dans ce livre collectif, sur les séquelles articulées sur le long terme et qui se manifestent toujours dans la société algérienne. HARBI, Mohammed, STORA, Benjamin and all*., La Guerre d' Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Alger, Chihab éditions, 2004, P. 11.

[2] « *Cette littérature algérienne de langue française interroge constamment l'histoire d'un pays dont la libération ne saurait être représentée en dehors de l'histoire de la colonisation. En ce sens, la littérature de la guerre d'indépendance fait constamment retour ; elle prend ancrage dans sa constitution, en amont de 1954, depuis la conquête de 1830 jusqu'aux événements de Guelma et de Sétif. Mais elle met également en perspective, à partir des années 90, la lutte pour l'indépendance et la guerre civile qui se déploiera durant la décennie noire, comme si celle-ci portait en elle la mémoire à vif de la lutte pour l'indépendance*. » MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, *Mémoire vive d'Algérie, littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, Buchet-Chastel, 2012, P. 14.

les différentes périodes cruciales qui ont façonné les traumatismes collectifs des personnages. Tout d'abord, nous nous pencherons sur la thématique de la guerre, dévoilant les répercussions dévastatrices d'un conflit majeur. Ensuite, nous nous attarderons sur la guerre de libération nationale en Algérie, un moment clé qui a laissé des cicatrices indélébiles dans l'histoire de la nation. Les événements de 1988 seront ensuite mis en lumière, explorant les dynamiques sociopolitiques de cette période tumultueuse. Pour suivre notre recherche, nous aborderions la décennie noire, une période sombre marquée par des conflits internes et des souffrances incommensurables. Enfin, nous explorerons le thème de l'exil, examinant comment la fuite et la quête d'un refuge ont été des réponses inévitables face à ces événements traumatisants. Chacune de ces étapes s'érigera comme une pièce essentielle du puzzle narratif, permettant une compréhension approfondie des traumas collectifs qui jalonnent le parcours des personnages.

I-3-1-1- La guerre de libération nationale

La guerre de libération nationale est considérée comme étant un moment fondateur dans l'histoire de l'Algérie contemporaine. Comme beaucoup de textes de la littérature algérienne d'expression française, l'œuvre romanesque de Sadek AISSAT en fait un moment de rupture radicale. Cet événement est fortement présent dans les récits aissatiens et est présenté comme arrière-plan historique aux épisodes analeptiques.

AISSAT compare souvent la guerre de libération nationale à un tremblement de terre, qui causa des *incendies meurtriers*. Événements traumatogènes, les guerres autant que les catastrophes naturelles engendrent un état d'effroi et de sidération décrit comme étant traumatique, « Quarante jours après notre naissance, un séisme dévastateur alluma un incendie qui embrasa le pays tout entier pour sept longues années[1].». Cette comparaison met l'accent sur le caractère brutal, soudain et violent de la guerre, mais aussi sur son aspect incontrôlable. Notre personnage est né au début de la guerre de libération et c'est son souvenir d'enfant qui lui dicte son regard sur la question. Ainsi, les témoignages d'enfants en temps de guerres dégagent un grand sentiment d'impuissance et une

[1] *L'Année des chiens*, P. 29.

incompréhension générale de la situation. Ce qui fragilise l'enfant, c'est notamment la perte d'un parent et le sentiment de peur et de solitude que ceci engendre :

> Ma mère perdit les eaux et mon père disparut, disant seulement qu'il reviendrait si Dieu le voulait. L'homme accompagna sa femme chez le seul parent qu'elle avait. Ma mère ne nous parla jamais. Nous apprîmes en grandissant que nous étions les enfants d'un martyr[1].

Dans *L'Année des chiens*, le personnage n'est pas témoin de la guerre, trop jeune pour pouvoir en exprimer les méandres, mais nous retrouvons, quand même, les traces de cette guerre et ses séquelles psychiques sur les individus. Notre auteur évoque également, à travers un autre personnage, un ancien maquisard, les conflits internes dans les rangs du Front de libération nationale et le désenchantement subi après l'indépendance de l'Algérie. À travers le personnage, non nommé, mais seulement indiqué par « le père de Djafar Essadeq », nous pourrions nous arrêter sur les traumatismes de la guerre de libération nationale chez les anciens combattants :

> Le père de Djafar Essadeq avait été cordonnier et, comme sa boutique servait de boite aux lettres aux résistants durant la guerre d'indépendance, elle fut plastiquée en même temps qu'une partie du quartier. Recherché par les soldats de l'armée coloniale, il dut se trouver une cachette puis rejoindre le maquis[2].

Limitant l'évocation de la Guerre de Libération aux souvenirs lointains des personnages, elle ne fut pas un décor immédiat pour le déroulement des événements des récits aissatiens, l'auteur de *La cité du précipice*, s'arrête tout de même sur les déceptions dont ont été proie les Algériens au lendemain de l'indépendance[3] dans cette optique, le désenchantement au lendemain de l'indépendance fut un thème récurrent dans la littérature algérienne de la seconde génération. Événement moins violent, mais plus vicieux, la situation qui sévissait en Algérie après l'indépendance ne pouvait laisser indifférent le peuple, ce qui est reproduit dans les textes littéraires[4]. Nous constatons qu'il s'agit bien là d'un événement traumatogène, succédant à la guerre de libération.

[1] *Idem.,* P. 31.
[2] *L'Année des chiens*, P. 56.
[3] Comme l'illustre l'extrait suivant « *Il en revint, une fois la guerre terminée, triste et l'âme émasculée. Pouvait-il deviner que les lendemains chantés n'étaient pas ceux qui se préparaient ? Il en garda une entaille dans le cœur. La poussière du temps ne put le combler* », *L'Année des chiens, Op. Cit.,* P. 45.
[4] Rachid Mimouni et Rachid Boudjedra par exemple.

La guerre de libération a été, semble-t-il, un événement à fort potentiel traumatogène, du fait de son aspect massif et violent. Mais aussi à cause de la place très importante qu'elle occupe dans l'imaginaire algérien et dans la formation du mythe fondateur de la jeune nation algérienne, comme le dit si bien Chaulet-Achour : « La guerre de libération a habité, d'une manière ou d'une autre l'imaginaire de tous. [1]».

Ainsi, plusieurs personnages, dont le personnage principal de *L'Année des chiens,* et celui de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, manifeste des blessures liées à la guerre de libération, ce qui fait de cette dernière un des événements traumatogènes présents dans les romans.

I-3-1-2-Les événements de 88

Le premier roman de Sadek Aissat, intitulé *L'année des chiens*, a mis la lumière sur les événements de 1988 en Algérie. Ces événements qui ont secoué l'Algérie sont considérés comme étant un des caps les plus importants de l'histoire du pays. Initiés spontanément par de jeunes écoliers et chômeurs, poussés par leurs désarroi et désœuvrement et acculés par le grand malaise social qu'ils vivaient au quotidien, les jeunes algérois se sont révoltés contre le système établi et ont investi la rue et s'en sont pris aux bâtiments publics représentant l'État. Des manifestations spectaculaires et des troubles étendus rapidement à d'autres grands centres urbains du Nord du pays durèrent 5 jours. Le contexte socio-économique de ces événements fut indubitablement en cause ; situation de crise, des pénuries récurrentes, une injustice sociale exhibée, les jeunes Algériens se sont révoltés. Cet épisode semble être un des événements traumatogènes les plus marquants et les plus présents dans notre texte. L'extrait suivant en illustre la portée *:* « La guerre avait eu lieu. Et je vis les soldats ainsi que les chars envahir les rues, le sang, les morts, les femmes en pleurs, puis le cercueil plombé de mon frère sur lequel, sans un cri, ma mère s'abattit et, se lacérant les joues, fit gicler son *sang »,*[2]

L'auteur, sans ménager son lecteur, le met dans le bain de la guerre, de la violence et de la peur. Nous retrouvons dans ce roman des extraits portant sur la violence de ces

[1] CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Alger-Paris, Enap-Bordas, 1990, P. 110.
[2] *L'Année des chiens, p.53.*

événements, les séquelles qu'ils auront enregistrées, mais également leur caractère absurde. Aissat ne nomma pas ces événements, il les appela L'année des chiens :

> L'année des chiens commença avec le début de l'été. Nous vîmes d'abord des policiers comme nous n'en avions jamais rencontrés. Ce n'étaient plus les braves pères de famille qui régulaient la circulation et se contentaient, en s'époumonant dans leurs sifflets désuets, de sermonner les ménagères qui laissaient leur lessive étendue au balcon durant la journée. Non, les policiers que nous découvrîmes cet été ne ressemblaient en rien à Rouget [1].

À travers cet extrait, l'auteur nous introduit petit à petit au climat de peur et de violence qu'avait vécu l'Algérie pendant sa propre guerre des cinq jours[2]

Dans les extraits qui suivent une véritable description de l'horreur qui sévit pendant cet épisode douloureux de l'histoire du pays. Nous retrouvons des scènes violentes et brutales :

> C'était des tueurs redoutables, les chiens. Ils pouvaient à la perfection danser la java, mais n'en savaient pas moins se mettre sur leurs pattes de derrière pour exécuter un salut militaire ; le cas échéant, s'ils en recevaient l'ordre, ils devenaient de féroces cerbères capables de briser une échine d'un seul coup de patte ou, debout, leurs griffes labourant la poitrine de l'homme, emprisonner sa gorge entre leurs mâchoires puissantes[3].

Nous pensons que cet extrait nous renseigne sur la violence des événements d'octobre 88, mais aussi sur les représentations que se faisaient les gens de ces mêmes événements. Ainsi, la présence de ces chiens dans les rues d'Alger symboliserait l'étrangeté de cette situation et de ses acteurs, mais aussi, sa brutalité et son aspect animal, donc sauvage et incontrôlable. Aussi, l'auteur utilise l'appellation Cerbères pour désigner les chiens, élément qui représente dans la mythologie grecque, un chien à trois têtes, d'une férocité absolue, chargé de garder les portes de l'enfer et d'empêcher ceux

[1] *Idem., P*. 60.

[2] La venue des nouveaux policiers, étrangers à la région était déjà une source d'inquiétude pour les habitants, ils se sentaient assaillis, menacés, en danger « *Les policiers que nous vîmes apparaître au début de cet été là étaient jeunes, ils avaient l'allure de sportifs et les tenues qui leur prenaient le corps étaient différentes que celles que nous connaissions aux agents de l'ordre. (…) Ce qui accentuait leur air inquiétant, c'était les chiens, presque aussi grands que des veaux, dont ils s'accompagnaient* », Les nouveaux policiers et les chiens qui les accompagnaient suscitaient un grand sentiment de peur chez les personnages, « *l*'air guerrier de ces policiers accoutrés comme des soldats inquiéta donc. On se demanda si cela n'augurait pas quelque événement grave. » [2]. Effectivement, l'image des policiers « *féroces* », annonçait, pour les gens, une guerre proche. Cette dernière ne tarda pas à s'annoncer, accompagnée de son lot de violence et de brutalité ; « *La guerre dura cinq jours. Elle fût brève et meurtrière. Le peuple pris de folie, était descendu dans les rues* ». *Idem.,* p. 64.

[3] *Idem.,* P. 68

qui y sont conduits d'en sortir. Cette sorte de comparaison nous renseigne sur la violence que ces épreuves endurées ont exercé dans l'imaginaire de la population.

En plus de la torture et des humiliations, le chaos engendra des centaines de morts. Dans notre roman, le frère jumeau du personnage/narrateur trouva la mort lors de ces événements. La mort d'un proche dans un de ces événements est évidemment l'un des épisodes les plus difficiles et les plus douloureux dans la vie d'une famille. Cette perte a été au cœur de l'œuvre de Sadek Aissat, la blessure de ses personnages prend source, généralement, de cette mort subite et violente d'un des membres de la famille. On retrouve justement une description de la perte et du deuil dans notre texte.

> On rapporta le corps de mon frère, dans un véhicule trop grand, peint en vert-de-gris, l'une des couleurs les plus habituelles du deuil. Ma mère se figea. Elle se tint debout comme un soldat de plomb, son visage blanchissait puis virait vers le gris. Je la vis s'habiller d'une calme froideur qui me fit frémir. Le cercueil déposé à ses pieds, elle ne se cassa pas ainsi que l'aurait fait un corps en bois, mais s'effondra comme un soldat de plomb qui aurait fondu. Elle se jeta sur la dépouille et sans un cri, se laboura les joues avec application. Le sang gicla, maculant le bois poli[1].

Dans cet extrait, nous remarquons que l'attitude de la mère ayant perdu son enfant est particulière. Effectivement, une personne perdant un proche manifeste généralement sa douleur par des cris et des pleurs. Toutefois, ce personnage semble être dans un état second, partagé entre le déni et la colère. L'état de choc que vit une personne qui perd un proche, notamment son enfant, dans une situation inopinée est accompagné d'un sentiment de déni, dans un premier lieu. Comme mécanisme de défense, le système psychique rejette, en quelque sorte, l'événement et refuse de l'intégrer. Aussi, lorsque le trauma survient par une volonté humaine, le sujet le ressent d'une façon plus prononcée, plus accentuée, car la fatalité qui pourrait amoindrir le mal fait défaut[2]. La mère ne pleure pas, ne réagit pas, elle est mitigée entre le déni et la colère, comme l'illustre l'extrait suivant : « Ses traits, d'ordinaire affaissés, durcirent en se raffermissant. Rien en elle ne trahissait la soumission craintive des victimes ni cette expression terne que le deuil dessine dans les yeux de ceux qui sont frappés par le malheur. Il n'y avait rien dans les siens[3]».Enfin, il semble

[1] *L'Année des chiens*, P. 74.
[2] «*Le traumatisme est plus grave lorsqu'il provient d'une main humaine. D'ailleurs certains auteurs ont distingué les traumatismes extrêmes des traumatismes intentionnels* », *Traumatismes de guerre*, op. cit, P. 68.
[3] *L'Année des chiens*, P. 54.

clair que ces événements, violents et brutaux, aient été fortement traumatogènes pour le peuple algérien. Pour la première fois depuis l'indépendance du pays, l'armée algérienne, symbole de force et de fierté dans la conscience collective, s'est attaquée à des algériens, désarmés. Des repères ont été ébranlés entièrement et la population a subi une perte de confiance massive envers l'état et l'armée qui le représentaient. Aussi, ce conflit interne avait enfoncé la faille qui existait déjà entre l'état et le peuple et mettait ce dernier dans la position de victime opprimée. Trois décennies plus tard, les experts sont catégoriques, ces événements ont ouvert les portes de tous les conflits et ont été, en partie, à l'origine de la guerre civile qui sévit en Algérie dans les années 90.

> On peut dire aujourd'hui que le cycle de la guerre s'ouvrit cette année-là. La guerre vint se tapir dans un coin du trou que chacun de nous portait dans sa tête comme une lucarne ouverte aux courants d'air. Zone d'ombre, de clair-obscur ; parfois s'engouffraient aussi des lueurs aveuglantes, cinglantes, semblables à des balles traçantes. Zone de turbulences durables où naissait cette envie de mourir dans laquelle tout le monde s'enfonça comme dans la chaleur réconfortante du manteau de la fatalité[1]

Ces événements brutaux et imprévisibles ont eu un impact très important dans la vie sociale et politique du pays, mais l'auteur de *L'Année des chiens* a plutôt choisi de dépeindre le tableau intime des blessures psychiques causées par *une guerre de 5 jours.*

I-3-1-3-La décennie noire

La guerre laisse des traces indélébiles dans la psyché des victimes ; c'est maintenant une évidence. Évènement à fort potentiel traumatogène, celle-ci ne cesse, presque jamais avec *le cessez-le-feu*, car le feu qu'elle déclenche dans la vie intérieure des victimes, mais aussi parfois des bourreaux, ne s'éteint que très rarement. Toutefois, les guerres les plus assassines d'un point de vue psychologique demeurent les guerres civiles. Ces conflits intestins que vivent les peuples semblent avoir des conséquences encore plus dangereuses, plus profondes et qui s'articulent à long terme. En plus des conséquences désastreuses que les guerres civiles provoquent : des milliers de morts et de blessés, des destructions massives d'infrastructures et des déplacements de populations entières avec

[1] *Idem.,* P. 67.

tout ce que cet exil forcé pourrait impliquer, le plus grand désordre s'articule au niveau de la psyché collective[1].

Les luttes intérieures qui évoluent en guerres civiles s'articulent, le plus souvent, entre les membres d'une même communauté, parfois même les membres d'une même famille, ce qui ébranle complètement les liens de proximité, le sentiment d'appartenance et de sécurité que garantit la famille. Ainsi, ces guerres sont jugées par les sociologues, psychologues et historiens comme étant les plus « Destructrices sur les plans psychologique et sociétal, par le fait même que des gens d'un même village, d'un même quartier ou au sein même d'une famille s'affrontent pour des raisons qui dans un certain nombre de cas peuvent totalement leur échapper[2]».

La guerre civile est un déchirement au sein d'une communauté[3]. Événement traumatogène par excellence, ces guerres sont porteuses d'une souffrance psychique et symbolique aiguë. La littérature, naturellement, se penche sur cet événement on peut plus important, le plus souvent dramatique. La guerre civile a parcouru tous les genres littéraires, du roman à la nouvelle, du théâtre à la poésie, il n'y a pas une seule voie de représentations qui n'ait pas été investie pour penser puis tenter de panser la blessure de la guerre civile. L'un des épisodes les plus sanglants de l'Algérie contemporaine demeure, sans conteste, la période allant de 1990 aux environs des années 2000, appelée « la décennie noire »[4].

---

[1] En Afrique, les indépendances ont été porteuses de violences intrinsèques, les conflits étaient sous-jacents, cachés derrière l'allure enthousiaste de la nouvelle ère, toutefois, comme l'affirme Jean-Marie NKOUKA : « Au fil des décennies et pour le plus grand malheur des populations, les pouvoirs mis en place se sont, pour les uns avec l'usure du temps, pour les autres à la lueur des coups d'Etat militaires ou institutionnels, mués en de véritables chefferies claniques, ethniques de type traditionnel, cependant vidés de leur quintessence ». NKOUKA, Jean-Marie, *Chronique politique congolaise, du Mani-Kongo à la guerre civile*, Paris, L'Harmattan, 1997, P. 109.

[2] ANDRE-DESSORNES, Carole, « Géopolitique et traumatisme des guerres et des conséquences sur la santé mentale.», in CNRS, *Guerre(s) et paix*, N°2, 2ème trimestre 2014, PP. 32-76.

[3] Ainsi, le sujet se retrouve mis dans une situation de l'extrême à cause d'un autre sujet, qui lui est pourtant très proche et en lequel il avait confiance. En outre, la guerre civile pose avec persistance, la question de l'altérité. Lorsque les antagonistes sont sensés être le Même, appartenir au même groupe, les représentations psychiques du *Même* et de l*'Autre* sont diffuses et ne répondent plus aux exigences inconscientes de la relation. Comme l'a expliqué DUPRAZ, la guerre civile demeure une crise des représentations : « *Quand s'effondre tout sentiment d'appartenance commune et que le sens attaché à l'identité nationale n'est plus partagé, une crise s'ensuit généralement, qui peut prendre la forme d'une guerre, à l'issue de laquelle se met normalement en place un deuil collectif permettant de surmonter la souffrance et de continuer à vivre normalement* ».[3] . DUPRAZ, EMMANUEL et CLAIRE GHEERAERT-GRAFFEUILLE, dir. — « La Guerre civile : Représentations, idéalisations, identifications ». Cahiers de l'ERIAC n°6, série « Cultures sans frontières ». Mont-Saint-Aignan : PU de Rouen et du Havre, 2014. 172 pp. ISBN 978-2-87775-597-9. [consulté le 19-12- 2018].

[4] La situation de crise qu'a vécue le pays depuis 1992 peut-elle être appelée guerre civile ? Cette appellation a été l'objet de polémiques virulentes ; les autorités algériennes l'avaient violemment réfutée. Toutefois, les critères qui

Cette décennie noire est-elle donc un état de guerre ? Une violence sociale ou une terreur de masse ? Il semblerait que le drame algérien ait été une véritable matrice de conflits en quête de sens. Sur le terrain de cette guerre qui ne dit pas son nom, les parties ne cessent de s'interroger sur les différentes composantes de cette situation tragique, les origines, les causes et les conséquences. Les débats qui entourent ces questions sont à l'image des situations vécues et/ou observées : virulents, violents et menaçants. Les mots manquent certainement pour dire la situation désastreuse qu'a vécue ce pays, lorsque l'extrême envahit la vie sociale, le vocabulaire perd tout contrôle sur lui-même et sur la situation ; face à la violence, la mort, la peur, il ne devient plus qu'une illusion. Ce qui est clair pourtant, comme l'a avancé Abdelmalek SAYAD, le chaos régnait dans le pays autant que dans les esprits des algériens[1].

Dans notre corpus nos romans, cette décennie est fortement présente : nous passons des événements douloureux au drame national. Sadek Aissat revient d'abord sur les conditions sociopolitiques qui ont constitué une terre fertile aux germes de la violence. Sans jeter l'anathème sur une quelconque partie, le lecteur semble avoir l'impression de chercher dans les profondeurs abyssales de la crise, côtoyant de près des personnages, vivant leurs blessures et leurs déceptions, suivant leurs trajectoires qui les fait basculer vers l'horreur, nous avons le sentiment d'avoir à faire à des âmes troublées,

régissent les définitions de la guerre civile demeurent encore aujourd'hui flous, et comme l'indique clairement AGULHON, il existe une typologie logique. La guerre civile se distingue de la guerre tout court, qui oppose un état indépendant à un autre état indépendant. Elle se distingue également par des événements internes qui secouent parfois les peuples et les nations ; émeutes, troubles, rebellions, répressions diverses, et dans ce cas, l'opposition se fait entre les membres d'un même état. L'on doit pouvoir reconnaitre la guerre civile lorsque ces mêmes événements internes atteignent une consistance et une ampleur considérables. AGULHON, M., « en guise de conclusion », in J. C.- Martin (dir.), *La guerre civile entre Histoire et Mémoire*, Nantes, Ouest éditions, 1995, P. 245. En nous appuyons sur cette acception, nous pouvons aisément avancer que les événements des années 90/2000 en Algérie, relèvent bel et bien d'une guerre civile. D'un autre côté, cette appellation, pour le moins objective, nous permet de garantir une position d'observateur impartial. En effet, le nom donné à ces événements fut l'objet d'une véritable guerre symbolique ; actes terroristes ignobles pour l'Etat algérien, guerre sainte pour les islamistes au front, il parait clair donc que ces événements demeurent problématiques sur plus d'un plan comme le soutient MARTIN ; « *Guerre civile : dans cette approche, le recours à la guerre civile exclut aussi toute prise à partie de l'observateur ; aucun des deux camps ne voit sa logique privilégiée, la victoire de l'un ne signifie plus l'oubli de l'autre* », J.- C., MARTIN (dir.), *op. cit.,* P. 11.

[1] « *Ainsi, de l'odieux et aveugle attentat, jusqu'aux dérapages d'une répression anti-terroriste en passant par la panique provoquée par l'urgence d'une intervention médicale pendant le couvre-feu, l'insécurité règne en maitre ».* SAYAD, Abdelmalek, « La décennie rouge », In *Le drame algérien, un peuple en otage*, Paris, La Découverte, 1994, P. 204.

meurtries qui deviennent, dans un malheureux concours de circonstances meurtrières, des criminels : « Plus on pleure, et plus on a le courage d'être cruel[1].».

Plusieurs analystes, historiens ou sociologues ont expliqué la crise algérienne par l'équation Société/ Économie/ Politique, ainsi des conditions sociales précaires, une crise économique alourdie par la politique de l'austérité pendant les deux décennies qui ont précédées et des pratiques politiques pour le moins contestables ont favorisé l'instauration d'un climat de rejet et de suspicion, comme l'explique Harbi :

> L'expropriation, la paupérisation, la désocialisation ont évidemment leur part dans les insurrections du passé comme dans la guerre d'indépendance. Plus près de nous, la dérive émeutière puis terroriste n'est-elle pas fille de la crise économique et du chômage, sans qu'il soit besoin d'invoquer de prétendues émeutes de la faim[2].

Nous retrouvons dans le texte de notre corpus plusieurs extraits qui décrivent cette situation précaire : la pauvreté, le chômage, la bureaucratie… et il y est clairement avancé que cette situation serait, en partie, à l'origine de la crise politique en Algérie. Afin d'illustrer cette idée, nous voudrions nous pencher sur le cas d'un des personnages de *L'Année des chiens :* Salim. Ce personnage représente dans le texte la figure du terroriste, extrémiste islamiste. Il est décrit comme étant un personnage cruel et sans âme, mais aussi comme un blessé de la vie :

> Il avait quitté l'école depuis longtemps et avait perdu l'espoir de trouver du travail ; pourtant il espérait faire les vendanges en Espagne ou en Italie, comme beaucoup de jeunes du quartier, et amasser de l'argent qu'il changerait au noir en monnaie locale pour s'acheter un bout de terrain en bord de mer et y construire une petite maison, si Dieu le voulait, acquérir même une barque. […] il pourrait alors demander sa main à son père[3].

Il est question ici de décrire les ambitions d'un jeune homme de condition modeste, qui luttait contre les difficultés de la vie, dans le but d'accéder à une certaine stabilité. Mais notre personnage ne tardera pas à désespérer, et à voir ses efforts, ses sacrifices partir en fumée :

---

[1] *L'Année des Chiens, Op. Cit.,* P. 80.
[2] HARBI, Mohamed, STORA, Benjamin, *La guerre d'Algérie,* Paris, Broché, 2010, P. 10.
[3] *L'*Année *des chiens*, *Op. Cit*., P. 76.

> Le temps passa, mais Salim ne put réunir la somme nécessaire pour son voyage à l'étranger. Son rêve le poursuivait et le minait. Il ne buvait jamais de vin, mais commença à prendre des barbituriques. Je remarquai plus souvent ses yeux vides, comme des boules ternes[1].

Le parcours de ce personnage fut compliqué : il eut de grands problèmes avec des jeunes du quartier qui le menaça de mort, il s'était exilé clandestinement en Italie ; durant son absence, sa mère avait cédé à la folie et sa sœur à la prostitution. À son retour, il n'avait plus de famille, plus d'amis, il s'était réfugié dans le cocon de la religion : « Salim se mit à faire du marché noir et fréquenter assidûment mon frère qui l'entraina vers la mosquée. Puis, il se laissa pousser la barbe. Il ne me parlait presque plus[2] ». Ce personnage incarne la figure de l'islamiste qui s'était tourné vers la religion et le radicalisme par dépit, après avoir vécu des expériences douloureuses.

Nous retrouvons également le cas d'un autre personnage, dans le second roman de Sadek Aissat, *La cité du précipice*. Il s'agit de Hamid, frère du personnage principal, qui dès son jeune âge, a eu à subir les affres de la société traditionnelle et de l'institution éducative archaïque. Hamid, enfant, avait écrit un mot d'amour à une de ses camarades, la missive avait été découverte par l'enseignant, Sidi. Ce dernier en fit une question d'honneur et se mobilisa entièrement pour trouver l'auteur de la lettre et lui infliger la punition méritée. Les extraits qui suivent décrivent l'état de peur et d'effroi dont a été victime le petit garçon :

> Hamid sait qu'il n'en a plus pour longtemps. La Kalachnikov reposant à son côté, il attend l'obus qui le fera sauter, exploser, disparaître. Il voudrait être désintégré, que rien ne reste de lui, qu'on puisse rapporter à Zohra dans un cercueil plombé. De toute façon, le temps pour lui s'est arrêté depuis ce jour-là, ce jour où sidi avait décidé qu'il en serait ainsi. […] AHBK. Il l'avait massacré et piétiné dans la cour, sous les yeux de Ghania et de tous les enfants de l'école. Est-ce ce jour-là qu'il cessa de rêver d'oiseaux fous ?[3]

Nous comprenons à travers ce passage, et bien d'autres, que le personnage avait vécus là, un des événements les plus troublants de sa vie. En effet, cet enfant étant très jeune, il n'a pas pu intégrer cet événement et la blessure qui lui a été infligée semble être

[1] *L*'Année *des chiens*, *Op. Cit*., P. 76.
[2] Le cas de Salim n'est nullement singulier, la désillusion guettait la jeunesse à tous bouts de champs. La vie a été un lourd fardeau que les gens se devaient de porter ; « *Salim était loin d'être le seul paria du quartier* [2]», *L'année des chiens, Op. cit*. P 83.
[3] *La cité du précipice*, *Op. Cit*., P. 242

indélébile. Depuis ce jour-là, l'enfant avait changé d'attitude et s'était réfugié dans la religion, seule protection qui s'offrait à lui, dans ce monde cruel [1].

Ces deux personnages représentent dans notre corpus, les deux figures d'extrémistes qui avaient cédé à l'islamisme en réaction à un ensemble d'événements qui les avait particulièrement touchés, comme ce fût par exemple des événements d'octobre 88 qui a été à l'origine de nombre de traumas. Ainsi, l'auteur a voulu mettre la lumière sur le contexte dans lequel le radicalisme nait. Nous comprenons que les événements traumatogènes peuvent être à l'origine de prises de positions extrémistes et parfois criminelles.

Pendant la décennie noire, seul le langage du sang, de la violence et de la terreur a été véhiculé. La scène sociale était devenue une arène gigantesque où tout un peuple était retenu en otage. Le spectacle qui s'offrait aux observateurs n'était guère un plaisir pour les yeux. Le taux de violence et d'atrocité atteint pendant cette période, pourtant assez brève sur l'échelle historique semble avoir atteint son paroxysme. Le choc de telles situations ne saurait être léger, et pour cause, les bourreaux n'étaient autres que les frères, les cousins, les proches… les victimes étaient des enfants, des femmes, des vieillards, personne n'a été épargné par l'ouragan de la terreur qui a sévi en Algérie.

Cet événement représente une véritable blessure narcissique pour l'inconscient collectif, et cela à différents niveaux. Comme nous l'avons précédemment expliqué, Un événement traumatogène est caractérisé par sa capacité à provoquer des réactions psychologiques intenses et durables chez ceux qui le vivent. Ces événements sont souvent marqués par leur nature perturbatrice, confrontant les individus à des circonstances exceptionnelles ou à des situations qui dépassent leur capacité habituelle d'adaptation. Ils peuvent prendre diverses formes, telles que des accidents graves, des agressions, des catastrophes naturelles, ou des pertes significatives. Ce qui définit un événement comme traumatogène réside souvent dans son impact psychologique profond, entraînant des séquelles émotionnelles, cognitives et comportementales chez

[1] « *Incontestablement, à partir des années 80, l'Islam s'installe puissamment dans la cité comme force de contestation du pouvoir. L'idéologie religieuse devient dominante donc légitimante ».* GALISSOT, Greg, « les limites de la culture nationale », in *Enjeux et avènement étatiques au Maghreb*, CRESM, Ed. Du CNRS, 1986, P. 53.

les personnes concernées. Ces expériences peuvent altérer la perception du monde et de soi-même, générant des symptômes tels que le stress post-traumatique, l'anxiété, la dépression, et nécessitant souvent un processus de prise en charge et de soutien pour favoriser la résilience et la guérison. Par ailleurs, un événement traumatogène peut être perçu comme une source de blessure narcissique lorsqu'il atteint profondément le sens de soi d'une personne et ébranle sa perception de sa propre valeur. Ces événements peuvent être de nature diverse, tels que des abus émotionnels, des pertes significatives, ou des expériences traumatisantes. La blessure narcissique se manifeste lorsque l'individu ressent une atteinte directe à son amour-propre, à son estime de soi et à sa confiance en soi. Ces expériences peuvent conduire à une remise en question fondamentale de l'image de soi, générant des sentiments de honte, de culpabilité et d'insécurité. Les conséquences psychologiques d'une blessure narcissique peuvent être durables, influant sur la manière dont une personne interagit avec le monde et les autres, et pouvant nécessiter un processus de guérison et de reconstruction de l'estime de soi. En ce qui concerne le contexte algérien, cette décennie, appelée noire était un aveu arraché de force à la nation algérienne de l'échec de sa gouvernance, de sa gestion politique et même de son indépendance. Par ailleurs, l'algérien est très attaché à l'image véhiculée qui le décrit comme étant très solidaire avec ses concitoyens, cette guerre a ébranlé cette image puisque les Algériens se sont entre-tués, mutilés et détruits[1].

L'auteur de *L'Année des Chiens* aborde ces événements douloureux comme une rupture, la naissance d'une nouvelle aire. À travers l'examen des passages, nous constatons que l'association entre les événements à fort potentiel traumatique et le phénomène du radicalisme sont particulièrement saillants dans notre corpus. L'auteur ne se limite pas à blâmer simplement les terroristes ou les acteurs de la décennie noire, mais s'efforce plutôt d'approfondir sa compréhension des causes sous-jacentes et des

[1] L'horreur y avait dépassé tout entendement, comme L'affirme Farid ALILAT, journaliste et chroniqueur algérien : *« Fauché par le souffle d'une bombe, un gosse gît à même le sol, presque entièrement nu, le corps disloqué. Un homme en costume est recouvert d'un linceul blanc et d'un bout de l'emblème national tâché de son propre sang. Un passant emporte dans ses bras le corps en lambeaux d'un enfant. Une main s'approche du visage d'un autre enfant sans vie et lui ferme les yeux pour l'éternité. Une couverture est jetée sur une fillette et un bambin allongés dans une morgue. Des cadavres sont emportés à la hâte sur des civières, tandis que les flammes consument des voitures devant le commissariat central d'Alger. Des corps mutilés d'hommes et d'enfants sont alignés dans une cour d'école d'un village perdu de l'Algérie profonde.* » ALLILAT, Farid, *L'Algérie : les démons de la décennie noire,* jeune Afrique 23/10/2017

événements qui ont précédé le processus de radicalisation. Nous comprenons que la décennie noire est perçue comme étant une faille dans l'histoire du pays, un événement-choc, après lequel plus jamais ne sera pareil. Effectivement, nous retrouvons une multitude de phrases qui soulignent cette fissure dans l'inconscient collectif algérien, d'autant plus que l'agression provient des proches ; « Funeste ce jour où Salim me menaça. Mon frère ne broncha pas. La lame brilla, et une écharde d'acier creusa mes yeux, me fit un regard amer.[1]», « Quand la lame du couteau de Salim brilla devant mes yeux, je pris conscience de l'horreur.[2]», « puis il y eut cette lueur noire du couteau de Salim.[3]», autant de passage qui évoquent cette rupture[4].

L'aspect anarchique et arbitraire des crimes et des massacres perpétrés par les groupes terroristes semble avoir eu un grand impact sur la société algérienne. Cerner les contours du combat devenait de plus en plus difficile, les Algériens étaient désormais incapables d'anticiper, de prendre les devants ; les événements douloureux frappaient toujours par surprise. En d'autres termes, l'effet de surprise était toujours au rendez-vous. Prenons comme exemple l'assassinat de « Double-tête », un simple d'esprit, devenu fou au fil des jours ; « Quand le pays sombra et que Salim fut tué par les soldats, les compagnons de celui-ci, pour le venger enlevèrent Double-tête et le décapitèrent. Son corps fut enterré sans la tête que l'on retrouva, plusieurs jours après, abandonnée devant la grille du cinéma le Ritz[5]».

Les extraits qui évoquent cette barbarie sont nombreux, et d'une extrême violence. Celui-ci par exemple ébranlerait l'équilibre psychique de quiconque ; « Elle a

[1] *L'Année des chiens, Op., Cit.,* P. 29.
[2] *Idem.,* P. 32.
[3] *Idem.,* P. 68.
[4] Salim, le personnage en question, fût l'ami du personnage principal et de son frère, il fût considéré comme étant très proche de la famille. Mais dans une mutation radicale, celui-ci intégra le FIS et pris le chemin de la violence. Sa première proie fût le personnage principal du roman, qui était auparavant son meilleur ami et son confident. Cet épisode symboliserait, selon nous, le choc engendré par cette décennie, car les bourreaux ont été des proches ou des amis et se sont soudainement improvisés justiciers. Aussi, la violence extrême de laquelle était dépeinte l'atmosphère générale du pays pendant cette période a instauré une grande fragilité psychique, aussi bien sur le plan individuel que collectif.
[5] Cet extrait traduit l'horreur qui a sévit en Algérie pendant cette période, mais aussi la banalité de ce mal algérien. Il exprime également la colère de la population vis-à-vis de la grande injustice de ces actes barbares. Personne ne fut épargné par ce tourbillon de violence, on tuait hommes, femmes et enfants. L'espace public était complètement investi par les islamistes qui s'érigeaient en directeur de conscience et dictaient aux autres leurs comportements et leurs attitudes, sous peine d'être assassinés. L'extrait suivant évoque justement cet aspect : *« Le malheur le rattrapa et posa les doigts crochus de sa main noire et velue sur sa vie. Nabila commença par recevoir des lettres anonymes lui intimant l'ordre d'abandonner son travail et de porter le hidjab. Cela n'aurait sûrement pas dérangé Bob si sa femme avait adopté de son plein gré une pareille décision ; dans sa famille, toutes les filles étaient voilées. Ensemble, ils refusèrent de céder aux menaces. Un jour fut enlevée, violée et égorgée. Elle était enceinte ». L'année des chiens, Op., Cit., P.* 78.

pleuré, sa mère, son fils trahi par des assassins qui portent une ombre en guise de visage, quand on a rapporté des morceaux d'Azzouz dans un sac-poubelle noir, au fond d'un cercueil plombé.[1]».

Au cours de ces événements tragiques, l'arbitraire des crimes a constitué une dimension déroutante du trauma collectif. Les actes criminels ne se limitaient pas aux responsables politiques, ciblant également des individus ordinaires sans lien apparent avec le régime de l'époque. Cette nature arbitraire et parfois absurde des crimes s'est révélée être en elle-même une source majeure de traumatisme. La non-compréhension de la logique sous-jacente à ces événements a contribué à aggraver les séquelles psychologiques, accentuant la terreur ressentie. Un parallèle peut être tracé avec la Shoah, où les victimes, en l'occurrence les Juifs, ont été confrontées à un génocide dépourvu de motif rationnel. L'incompréhension et l'arbitraire sont ainsi perçus par les survivants et leurs descendants comme des éléments fondamentaux amplifiant les séquelles du traumatisme. Des intellectuels tels que Blanchot, Bataille et Primo Lévy ont soutenu cette idée, mettant en lumière le pouvoir de l'absurdité et de l'arbitraire dans la perpétuation des traumatismes collectifs.

Aussi, nous retrouvons une description méticuleuse de certains personnages convertis à l'islamisme armé ; Sadek Aissat les décrit parfois comme étant des victimes d'une histoire algérienne douloureuse et complexe, tout en mettant l'accent tantôt sur l'aspect pathologique de leurs actes, tantôt sur l'effet superficiel de la conversion ; « Je me sens mal, j'ai envie de sang, ça fait longtemps que je n'ai pas égorgé[2]». À travers cette phrase prononcée par un des personnages islamistes, nous comprenons que leurs attitudes sont loin d'être ordinaires ou normales et qu'elles sont empreintes d'un sadisme assez prononcé.

Le décor de l'œuvre aissatienne est imprégné de l'atmosphère chaotique qui régnait en Algérie pendant cette période. La peur et la mort accompagnaient les Algériens dans leur vie quotidienne, leur causant une grande fragilité, notamment psychique[3].

---

[1] *La cité du précipice*, *Op., Cit.,* P. 217.
[2] *Idem.* P. 245.
[3]Comme le souligne cet énième extrait : « *Hier, ça se passait tout près d'ici, à quelques centaines de mètres à vol d'oiseau. Un bruit de fin du monde et l'odeur âcre de la poudre ont envahi le quartier. Les pales d'un hélicoptère*

Les événements qu'a connus l'Algérie étaient tels qu'il est désormais très difficile de panser les blessures engendrées. La structure sociale a été touchée de l'intérieur, et cela a causé une véritable crise de la représentation. Il est clair que la décennie a été la matrice de traumas complexes qui ont conduit à l'établissement d'un édifice complexuel touchant à l'inconscient collectif. Le poids de ces années de braise est lourd à porter pour l'Algérie d'aujourd'hui, comme l'affirme Mohammed ARKOUN :

> Si Karl Max a pu dire à propos d'un conflit circonscrit à l'Angleterre et à l'Irlande que le « poids des morts pèse très lourd sur le cerveau des vivants », il semble, hélas, qu'on ne puisse plus le faire à propos des millions de morts innocents des guerres civiles qui ensanglantent le monde depuis 1945- Vietnam, Cambodge, Indonésie, Inde, Pakistan, Iran, Irak, Liban, Algérie, Afrique…de quel poids ces morts pèsent-ils, qui crient justice sans que les vivants les entendent ? C'est là une autre dimension de notre histoire tragique. En tant que fils de la terre d'Algérie, je ressens cette démission des vivants avec une douleur particulière[1].

Dans cette partie du travail, notre objectif était de définir clairement les événements à l'origine des traumas collectifs manifestés par les personnages. La démarche adoptée étant analytique, elle consiste en un examen préliminaire des événements, dits majeurs et extrêmes, ayant été susceptibles de générer des traumas collectifs. De ce fait, afin d'appréhender les marques textuelles du trauma dans le corpus, il était indispensable de définir en amont la survenue d'événements, telle la guerre, comprenant la guerre de libération, les événements de 88 et la décennie noire, ainsi que l'exil forcé, fortement présent dans les trois romans analysés et incarné par de nombreux personnages.

La justification intrinsèque réside dans la détermination et la reconnaissance de ces événements en tant que vecteurs de traumas collectifs et majeurs. De ce fait, la démarche analytique se consigne dans une logique progressive : définir la nature traumatogène de ces événements, pour ensuite détecter et analyser les traces du trauma dans les textes étudiés. L'imbrication de la guerre, dans tous ses états, et de l'exil comme catalyseurs de traumas collectifs présente une grille de lecture logique et pertinente qui permet de déchiffrer les ramifications profondes qui se déploient tout au long du récit.

---

ont longtemps, lourdement, brassé l'air chauffé à blanc. Les gens ont eu peur ». La cité du précipice, Op., Cit., P. 177

[1] ARKOUN, Mohamed, MAILA, Joseph, *De Manhattan à Bagdad, Au-delà du bien et du mal*, Tizi Ouzou, Ed. Frantz Fanon, 2016, P.135.

Pour finir, cet épisode de l'histoire de l'Algérie contemporaine est considéré comme le plus sanglant, le plus dramatique de tous. Des milliers de victimes, des dégâts matériels et une mémoire tatouée, voici l'héritage qu'a laissé cette *fameuse* « décennie noire ». L'Algérien ne pouvait sortir indemne de cette tragédie, les séquelles se font sentir encore aujourd'hui ; la blessure a été trop profonde. La littérature, comme tous les autres arts, est le lieu où s'articule cette blessure, elle s'y exprime et prend forme. À travers son œuvre, Sadek Aissat, loin du témoignage classique des survivants, pétrit son texte dans la douleur, fait re-vivre la blessure dans l'attente, l'espoir de la pensée.

I-3-2-La blessure de l'exil

« Car j'ai, ici, contracté la fâcheuse habitude de toujours marcher la tête baissée ».

Sadek Aissat

« L'exil est la plus forte mise à l'épreuve du corps et de l'âme d'un homme. »

Léonardo BARTOLINI

Lors de la décennie noire, un nombre très important d'Algériens ont été dans l'obligation urgente de quitter le pays. Des familles entières, sous la menace insistante, ont dû s'exiler dans une grande précipitation, espérant trouver ailleurs un climat plus serein. Cet état d'urgence les a acculés à partir, sans même avoir le temps de regarder en arrière, se préparer psychologiquement à ce changement radical qu'ils sont sur le point de vivre. Ainsi, cet exil, presque forcé, a été très mal vécu, et demeure encore aujourd'hui une expérience douloureuse dont il est difficile de se remettre. Sadek Aissat le présente, à juste titre, comme un événement porteur de blessures psychiques et de souffrances invisibles. L'expérience exilique est au cœur de toute son œuvre, elle en constitue l'ossature et le décor.

L'exil, dans le contexte qui nous préoccupe, est un sujet abondamment traité, il occupe une place primordiale dans la critique contemporaine. Ce qu'il ne faudrait pas perdre de vue c'est que l'exil est d'abord une expérience très difficile à vivre. Les conflits mondiaux actuels, le climat tendu que vivent des peuples et des nations, les tendances hégémoniques et les prétentions impérialistes auxquelles aspirent certains états, à leurs têtes, des dirigeants quasi totalitaires font de ces pays des mouroirs à fuir. Cela entraine forcément des déplacements massifs à travers le monde. Si les termes « migrations » ou « déracinement » renvoient plutôt aux domaines de l'éthologie ou encore de la botanique, l'exil lui est aussi inhérent à une expérience humaine bel et bien vécue.

L'individu qui choisit cette option n'a pas d'autres alternatives plus heureuses. Le départ est ressenti comme vital, il devient une nécessité absolue malgré sa brutalité.

Le choix du pays non plus n'est pas toujours aisé, l'exilé opte pour le pays où l'on parle une langue qu'il maîtrise plus ou moins, ou la région dont l'accès est facilité par des passeurs, la frontière qui reste ouverte, etc. Dans tous les cas, le pays ciblé n'est pas ressenti comme étant le sien ; la situation est bien plus complexe puisqu'il y manquera l'essentiel : la famille, sa communauté, sa culture, ses habitudes… L'exilé se sent seul, arraché à tout ce qui pouvait constituer pour lui une source de quiétude, une barrière de sécurité, la langue, l'environnement dont il possède les codes. Son installation est vécue comme un arrachement ; tout son être peut être ébranlé par la découverte de cet ailleurs[1].

L'exilé est donc condamné à vivre, ou plutôt survivre seul. La solitude est, en effet, l'inconditionnelle de l'exil. L'exilé se trouve seul face à un nouvel univers, tout à fait étranger, au milieu de foules anonymes. Cette situation implique non seulement un grave sentiment de dépaysement, mais aussi un sentiment très pesant de déracinement. Perdre sa Patrie génère un grand sentiment de manque, certes, mais surtout un sentiment insupportable d'arrachement et de frustrations.

> Comme Ulysse, l'exilé devient Personne, et est fondamentalement un inadapté qui se situe toujours entre : entre ici et là-bas, entre la guitare et la nuit, entre la tendresse et la souffrance, entre la vie et la mort, entre l'être et le non-être, le frontière, symbole d'une coupure inévitable avec la mère-patrie et obstacle qui sépare irrémédiablement du bonheur[2].

Pour KLEIMAN, l'exil dissout l'être au point de l'anéantir ; il devient « Personne » ; autrement dit, on assiste à un effacement de ce qui le caractérise comme un humain défini comme être social. Dans le nouvel environnement, il perd ses attaches sans pouvoir en construire de nouvelles, il est comme suspendu dans un vide où il lui devient impossible de recomposer son existence, de se réaliser.

---

[1] Il nous semble judicieux de distinguer, en amont, entre les différentes formes de la mobilité humaine. En effet, un émigré économique, qui a choisi de quitter son pays natal en quête d'un avenir meilleur, dans le but de se garantir ainsi qu'à sa famille, une vie plus confortable, ne pourrait ressentir le même malaise qu'un individu qui a été contraint de quitter sa patrie, souvent par la force. L'exilé est une personne qui a été mise devant un choix terrible, ou plus tôt un non-choix, puisque la nature reprend très vite le dessus, entre la vie et la mort. L'exilé choisit alors de partir, de quitter sa terre, sa famille, son pays car il craint pour son intégrité physique et morale. L'exil, dont il est question ici n'est pas une procédure de déplacement choisie et planifiée, comme ça été le cas, par exemple, pour les Irlandais qui ont choisi d'investir l'Amérique du nord et d'en faire leur « nouveau monde ». Il s'agit plutôt d'un exil forcé, de gens qui ont été acculés à quitter leurs terres natales pour, littéralement, sauver leurs vies et celles de leurs proches, en fuyant la violence politique, les raisons sociales ou encore la torture.

[2] KLEIMAN, Olinda, « Manuel ALEGRE, Luisade exilé », In *Littérature et cultures d'exil, terre perdue, langue sauvée,* (dir. Nadjib ZAKKA), Presse Universitaire de Lille, 1993. P. 24.

Nous avons pu comprendre que le bannissement de la terre natale inflige à l'individu une blessure intime qui s'articule bien au-delà du sentiment de dépaysement. En effet, l'exil possède des constantes, il renvoie inévitablement à la souffrance causée par une rupture trop brutale. Dans cette optique, on pourrait avancer que l'expérience exilique a un potentiel traumatique du fait de l'intensité de la douleur qu'elle cause, et des séquelles qu'elle engendre. En décrivant l'exil, Edward W. SAID n'a pas hésité à parler de faille, de blessure infligée et de sa cicatrice indélébile ; « C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'elle implique n'est pas surmontable [1]». Ceci dit, il faudrait, en appréhendant cette blessure de l'exil, intégrer le passé terrible, parfois épouvantable qui a poussé ces exilés à quitter leurs terres natales, des terres qui les ont vomis après leur avoir infligé des expériences plus douloureuses les unes que les autres, pour ensuite les projeter dans des terres inconnues et des avenirs douteux. Les exilés sont donc des êtres qui ont un « passé », qui les rend vulnérables aux chocs.

> Se trouvant coupés d'un pays qu'ils ont dû quitter par force, parce qu'ils étaient bannis ou menacés d'emprisonnement ou de mort, ne sachant s'ils pourront revenir un jour, ils vivent dans une perpétuelle angoisse, se sentant victimes d'une injustice, tout à l'amertume de la défaite, ils sont partagés entre la révolte, le désespoir, le désir de revanche[2].

Dans un contexte d'exil, il se noue une relation particulière, quasiment pathologique, entre l'exilé et sa terre natale. Cette relation est stimulée par une longue séparation et un grand sentiment de nostalgie. L'exilé revit en permanence son pays, sa patrie. L'éloignement fortement ressenti d'une mère-patrie, devenue désormais un pays rêvé, fantasmé, et le grand vide, probablement impossible à combler qui en résulte, rend l'individu plus sensible à certaines réalités, qui lui auraient peut-être échappé dans d'autres circonstances. Ce que traduit ce personnage aissatien par le biais de ce monologue intérieur ;

> Touriste, j'aimais déambuler sur les quais, au bord du fleuve, passant ainsi le plus clair de mes séjours. Je regardais les gens sans m'en méfier et ils ne semblaient pas se préoccuper de ma présence. Étais-je l'étranger de passage qui ne risquait nullement

[1] *Réflexions sur l'exil, OP., Cit.,* P. 241.
[2] ZAKKA, Nadjib, *Littératures et cultures d'exil, terre perdu langue sauvée*, *op. cit.,* P. 35.

> de menacer leur territoire ? J'essayais seulement de deviner leurs pensées de savoir s'ils étaient tristes ou heureux[1].

Cette blessure qu'engendre l'expérience exilique semble être très profonde, dont les cicatrices demeurent toute la vie de l'exilé, ce qui nous permet de rapprocher l'exil et la notion de trauma. En effet, nombre de psychothérapeutes affirment que le tableau clinique présenté par les exilés, les migrants et les réfugiés, présente des analogies étonnantes avec celui que l'on rencontre chez les personnes ayant survécu à un événement traumatique ; « Ce tableau clinique s'illustre par un état dépressif constant, une anxiété généralisée, un discours factuel, un blocage de l'affectivité et des capacités d'élaboration réduites qui entrainent un fonctionnement dans un mode de survie[2]». Nous pourrions donc avancer l'idée que l'expérience exilique, en tant que processus brutal de déplacement, est chargée d'une valeur traumatique.

L'exil est une forme particulière de migration, il porte en son sein l'amer goût du regret et de la désolation. Les premiers travaux qui ont rapproché les deux notions d'exil et de souffrances psychiques datent des années 80 du siècle dernier. Ce fut des chercheurs sud-américains qui ont été derrière cette nouvelle approche. Nous pensons notamment au psychanalyste uruguayen Marcelo VINAR. Dans le contexte de l'époque, l'Amérique du Sud fut, pour grand nombre de ses pays, sous l'emprise de dictatures politiques absolutistes, ayant adopté la torture comme stratégie. De ce fait, un nombre important d'intellectuels de l'Amérique latine, plutôt opposants aux régimes en place, s'est retrouvé forcé à quitter leurs terres natales. Il existe d'autres contextes, tout aussi dramatiques, lorsqu'il s'agit de pans entiers de la population civile victime de violence d'état. Le cas par exemple de la Lybie ou de la Syrie, ou encore de persécutions d'ordre ethnique comme pour la Somalie. Dans ce cas, l'exilé a, d'abord, vécu les pires expériences dans son pays natal, et a vu son intégrité, mais aussi ses appartenances se briser. Son destin se résume alors en une série de mots terrifiants : errance, violence extrême, diaspora… Dans ce genre de situations, l'exil est vécu comme une rupture brutale, accrue par les violences prémigratoires ultérieures et les et le départ vers un

[1] *L'année des chiens*, P. 90.
[2] GOGUIKIAN- RACTLIFF, Betty, *Exil et traumatisme*, Genève, ed. Table ronde, 2011, P. 13.

inconnu tout aussi terrifiant. Ainsi, il serait très probable que l'individu vive son exil sur le « *mode traumatique* » [1].

Le sujet exilé, victime du trauma de déracinement est à la fois un sujet déterritorialisé, déshistorisé et désocialisé. Cette situation, très lourde à assumer psychiquement, le jette dans un gouffre sans fin, un sentiment de vide inonde alors sa psyché et se sent dépourvu de tout. L'exil est aussi une forme de remise en cause, il met l'être humain face à lui-même. Qu'il soit construit autour d'une guerre ou d'un génocide, que ce soit le fruit d'une décision ou pas, l'exil symbolise l'impossibilité d'un quelconque retour en arrière. Cette impossibilité ne se fait pas de façon progressive, mais plutôt de façon inopinée, sous forme de rupture soudaine, le renoncement définitif à l'ancienne vie et tout ce qui se rattachait à celle-ci. Dans ce sens, GIOVANNONI affirme que

> L'exil comme épreuve représente la précarité, la vulnérabilité, la fondamentale inconsistance de tout ce qui semblait acquis ou permanent : une telle transformation creuse dans l'existence la problématique du non-sens, et renvoie à une sorte de place vide ou d'absence[2].

L'exil n'étant ni un concept ni une notion, il ne saurait être appréhendé par une quelconque science. Il semblerait que seule la littérature tente de rendre compte de cette blessure infligée à l'exilé. Elle décrit alors la somme des angoisses, des peurs et des blessures engendrées par l'exil. Si l'exil demeure un thème prédominant dans la littérature, ce n'est pas dans une perspective de banalisation des mutilations que subit l'exilé, mais plutôt parce que c'est une douleur insurmontable, insupportable qui est ancrée dans l'être profond des exilés. Les écrivains et les poètes, en mettant sur papier leurs souffrances, accréditent leurs parcours d'un voile de dignité, alors que leurs situations étaient justement le lieu de la négation de la dignité. L'exilé, obsédé par la perte, celle de sa communauté, sa terre ou sa langue, se sent ligoté par le monde, il tente alors de compenser ce ressentiment d'emprisonnement intérieur, en se réinventant un

[1] « *L'exil entraine la désafiliation, la déculturation et la dé-liaison à la fois en termes de liens familiaux et sociaux, mais affecte aussi la capacité interne à faire des liens entre les différents événements et moments de sa vie. L'individu dénoyauté de son contenu culturel et social présente une sorte d'hémorragie du Moi qui n'a plus de membrane symbolique pour le rassembler, pour se penser et penser sa vie. Il s'ensuit confusion et effondrement narcissiques durables*. » GOGUIKIAN- RACTLIFF, Betty, *Exil et traumatisme*, *Op., Cit*., P. 236.
[2] GIOVANNONI, Augustin, *Ecritures de l'exil*, Paris, l'Harmattan, 2006, P. 07.

monde autre dans lequel il reprend le contrôle sur les choses qui l'entourent, les sentiments qui l'habitent. C'est donc dans cette optique que la création artistique, littéraire en l'occurrence, est le plus souvent l'écho de cette blessure. « Le nouvel univers de l'exilé est, et c'est assez logique, artificiel, et son irréalité rappelle la fiction[1].», affirme SAID dans ses *Réflexions sur l'exil.* La littérature est une des manifestations à même de représenter l'Homme dans toutes ses dimensions, les plus intimes et les plus obscures d'entre-elles, de ce fait, il y a de fortes raisons qui laissent penser que le traumatisme engendré par l'expérience exilique, en raison des profonds déchirements qui en découlent, mais aussi des rencontres douloureuses avec un Autre, étranger et parfois hostile, joue un rôle primordial dans la création littéraire et artistique.

Afin de faire face à la rupture représentée par l'exil, le sujet tente de se réfugier dans le carcan que lui offre l'écriture. Celle-ci est un lieu privilégié où la mémoire, le langage, et l'imaginaire constituent un matériau nécessaire afin de reconstruire ce qui a été perdu. Dans un autre sens, l'exil est une expérience construite autour de contradictions, elle place l'individu dans une situation d'incertitude, de déséquilibre, ce qui constitue un terrain fertile à la création littéraire[2].

En effet, l'exil est devenu désormais un des thèmes les plus féconds de la littérature contemporaine. Allant de pair avec la nostalgie, mais aussi le mal du pays et le déracinement, l'exil tend à devenir une véritable rupture vis-à-vis du discours social. En sachant que Barthes, Foucault, mais aussi Deleuze situent la création justement dans le lieu de la rupture, nous pourrions déduire que l'exil devient alors une sorte de « machine à créer ». Charles BONN va jusqu'à affirmer que l'écriture littéraire est d'ores et déjà une forme d'exil puisque la création se fait toujours à partir d'une faille :

> Ou alors l'acte d'écrire ne serait-il pas, encore une fois, un autre exil, un malentendu fécond, en ce qu'il serait une condition même de l'innovation littéraire, rive sauvage de la limite des

[1] SAID, Edward, W. *Réflexions sur l'exil, Op., Cit.,* P. 54.

[2] Comme l'affirme SPANU ; « *L'expérience de l'exil est dynamique et contradictoire. Elle entretient un va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, entre le passé et le future, entre la nostalgie et l'espérance, entre l'exclusion et l'inclusion, entre le moi et les autres. De là vient son malheur mais aussi sa richesse. De là aussi son rôle éminent dans la création littéraire* », SPANU, Petruta, *Exil et littérature,* Universitatea, A1, Cuza Iazi, acta iassynesia comparations, 2005,

> pouvoirs du langage perpétuellement transgressée par l'acte créatif ?[1]

L'expérience exilique est au cœur de l'œuvre de Sadek AISSAT, ayant lui-même vécu cette expérience amère, l'exil constitue la toile de fond de son œuvre. C'est à travers ses personnages, perdus dans un monde qui n'est pas le leur, et qui leur est presque hostile que l'auteur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, met en scène la faille à partir de laquelle l'exil est pensé. Notre auteur a été contraint, comme un très grand nombre d'intellectuels algériens, à quitter sa terre natale pour chercher asile en terre d'exil. Les journalistes, écrivains, et autres médecins, notamment francophones, ont été la première cible des groupes terroristes en Algérie pendant la décennie dite noire, ce qui les a acculés vers un départ inopiné, très souvent fait dans l'urgence. Cette expérience fut très douloureuse pour notre auteur, en effet, nombre de ses proches affirment qu'il est mort de la « *maladie de l'exil* »[2].

Ainsi, la blessure provoquée par l'exil se fait sentir clairement à travers les propos et comportements des personnages aissatiens, notamment les narrateurs de *L'année des chiens* et de *Je fais comme dans la mer le nageur* ;

> Je me souviens du jour où j'ai entamé ma traversée, quand j'ai eu à affronter mes peurs, et la toute première fois, à m'arracher du rire des miens. Il avait perdu toute fraternité, leur rire, et, ne pouvant me résigner à faire bon commerce de cette déconvenue, ravalant ma rage et changeant mes jours d'épaule, j'ai quitté le navire[3].

Dans ce passage, l'auteur narre l'instant fatidique, le moment où va se produire l'éloignement, la rupture qui va causer l'arrachement ; il décrit le sentiment d'effroi auquel il devra faire face. Il le vit comme une sorte d'un arrachement, une sorte d'intervention douloureuse qui met en danger la vie de la personne, mais aussi la seule issue, fuyant un monde qui tend à devenir infernal. Nous retrouvons ainsi un bon nombre d'extraits où l'exil est expliqué par les conditions de vie trop dures, qui deviennent insupportables, les menaces incessantes des islamistes et le danger qui rôde jour et nuit. Toutes ses explications font souvent office de justifications, comme si l'auteur/narrateur

[1] BONN, Charles, « Exil, quel exil ? » In *Problèmes identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, (dir. TALAHITE-MOODLEY Anissa), Presses Universitaires d'Otawa, 2007, P. 17.
[2] SÉMIANE, Sid Ahmed, préface de l'œuvre de Sadek Aissat, Op., Cit., P. 23.
[3] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 60.

se sentait coupable d'avoir quitté sa patrie, ses amis et sa famille : « Partir, ici, c'est le mot pour dire bienvenue. À l'arrivée, on vous souhaite un ailleurs vague et hypothétique, mais ne pouvant être pire. BABOR.[1] »

La blessure de l'exil dans l'œuvre de Sadek Aissat se décline sous plusieurs formes, nous y retrouvons des manifestations de la nostalgie, le sentiment de désolation, la perte des repères et surtout une articulation de l'altérité fortement problématique. Nous tenterons de voir cela en détail.

I-3-2-1-La nostalgie

En arrivant dans un pays étranger, l'exilé est envahi par un sentiment intrinsèque de nostalgie, vis-à-vis de tout ce qu'il a pu laisser ; famille, amis, et bien d'autres éléments qui ne semblent pas, à priori jouir d'une grande place dans la vie d'un individu. Le personnage principal de *L'Année des chiens* le confirme : « J'ai envie d'un paysage avec un croissant de lune. Il est vrai qu'ici les mois ne sont pas lunaires. Je suis dans un autre temps[2]». En changeant de lieu, celui de ses habitudes, de son passé et de sa mémoire, l'exilé a le sentiment très inconfortable d'être suspendu, tel un acrobate pour reprendre l'image de Milan KUNDERA[3] ; il faudrait penser cette image qui devient très vite « insoutenable », lorsque l'on se rappelle que notre acrobate est dépourvu de toute protection qu'est sensé lui procurer le fil de soutien.

Même si le mot « nostalgie » est très récent et n'a été institutionnalisé qu'en 1688 par le médecin mulhousien Johannes HOFER, la nostalgie est un sentiment que l'homme a ressenti dès sa naissance, en quittant son « paradis perdu ». Le médecin s'était penché sur le sentiment nostalgique comme étant un élément pathogène, de ce fait, la nostalgie est devenue comme sorte de « maladie de l'imagination » : « Aussi, le mot nouveau devient-il concept réévaluant les contours définitoires et drainant avec lui tout ce qui était resté diffus dans un surcroit de définitions.[4] ». Nous avons pu comprendre à travers les propos de Starobinski,

[1] *La cité du précipice*, P. 189.
[2] *L'année des chiens*, P. 88.
[3] KUNDERA, Milan, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, 2003
[4] STAROBINSKY, Jean, « Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée. », In Cliniques méditerranéennes 2003/1 (no 67), pages 191 à 202. Mis en ligne sur Cairn.info le 01/10/2005, https://doi.org/10.3917/cm.067.0191. [Consulté le 11-02- 18]

que le terme a évolué considérablement depuis ses premières utilisations, pour s'attacher de plus en plus à la littérature, champ qui prend en charge la subjectivité humaine.[1]

Nos personnages/exilés semblent souffrir de leurs mémoires, leur souvenir d'une vie antérieure hante leur esprit et chaque élément de la vie quotidienne leur rappelle qu'ils sont étrangers à cette terre d'accueil

> instantanément, une grande peine m'envahit, m'écrase d'un poids tels que mes genoux fléchissent. Assis sur le bord du quai, je ferme les yeux et presse ma mémoire, l'essore comme on tord le linge pour lui faire rendre la dernière goutte. Là, sur ce quai, comme le fantôme d'un sanglot oublié, il m'attriste jusqu'à rendre ma peine tangible.[2]

Un rayon de soleil qui réussit à pénétrer les nuages provoque une véritable mélancolie chez notre personnage, qui s'est remémoré le soleil de son pays, le soleil de son enfance et celui de son indépendance. L'exil alimente la nostalgie, celle-ci s'articule en fonction de l'intensité du manque et du sentiment de perte ressenti par l'exilé. Elle aime se fixer sur les lieux, terres d'origine, maisons parentales, autant d'espace qui animent un grand sentiment de regret. Aussi, l'exilé modifie, en quelques sortes, ses souvenirs en les remplaçant par des images idéalisées, fantasmées, auxquelles il se rattache de plus en plus, au fur et mesure de son exil. Ainsi, les personnages marquent justement cet attachement prononcé à leur terre natale, et expriment un grand regret pour s'en être éloignés ; cette nostalgie s'exprime également sous forme de souvenirs d'enfance, de remémorations, etc.

> Je crois apercevoir une étoile, celle que je regardais durant les longues nuits de veille dans la maison de ma mère, allongé avec les enfants de notre voisin dans la cour, sous la treille où l'on disposait des matelas de mousse. Cette maison me donne l'impression aujourd'hui, d'avoir été vivante, tout autant que ma mère.[3]

[1] Kundera en se penchant sur l'étymologie du terme a établi le lien avec le rejet de l'autre et surtout son indifférence : « *La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. La majorité des européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (nostalgie, nostalgia), puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : anoranza, disent les espagnols ; saudade, disent les portugais […] anoranza vient du verbe anorar, avoir de la nostalgie, qui vient du catalan, enyorar, dérivé lui du latin ignorare (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparait comme la souffrance de l'ignorance*. ». KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Folio, 1984, P. 168.

[2] *La Cité du précipice,* P. 211.

[3] *L'année des chiens,* P. 140.

Des lieux, des maisons et des souvenirs, des objets de désir dont la perte constitue une véritable blessure. Les lieux, en effet, laissent une empreinte particulière dans la psyché de l'exilé, comme si ces lieux appelleraient au retour possible : une manière de localiser le désir. Dans un contexte d'exil, il se noue une relation affective particulière entre l'exilé et sa terre natale. Cette relation est stimulée par une longue séparation, et de ce fait, la nostalgie en est l'expression la plus forte. L'exilé revit en permanence son pays, sa patrie, et ce en mobilisant le souvenir, il se crée alors une image idéalisée d'un « paradis perdu ». C'est dire qu'elle s'articule sur deux volets, son inhérence à un objet perdu puis au cadre qui l'entourait.

> Cette maison était un être vivant pour moi. Je la connaissais pour être passé à proximité durant des années, pour en avoir rêvé. Souvent, à la tombée de la nuit, alors que je rentrais de la plage, fourbu, et la gorge en feu, j'ai volé des tomates qui poussaient et se laissaient croquer comme des pommes[1].

La nostalgie s'articule aussi autour des sens, ainsi, l'exilé se remémore des odeurs, des goûts qui lui étaient familiers dans son pays natal. Les personnages exilés, dont il est question ici, vivent cette nostalgie des sens. Il suffit d'un déclic, d'un élément anodin pour qu'un flot de souvenirs envahisse leurs esprits.

> L'été, au réveil, c'était l'odeur du café que l'on sentait le plus fortement, comme si la chaleur avait le pouvoir de la travestir et de lui conférer une densité particulière ou une légèreté plus subtile. Ma mère, ayant vidé sa petite cafetière et ajouté de l'eau, nous servait ce breuvage bouillant dans lequel nous trempions notre pain. Longtemps, tel fut notre petit déjeuner.[2]

La nostalgie d'un passé lointain, qui semble heureux pour l'exilé est étroitement liée à l'expérience exilique. Les personnages expriment, de ce fait, très souvent, un grand sentiment nostalgique vis-à-vis de toute chose qui les relirait à leur terre natale, leur enfance. Sentiment pénible, car il éveille les vieux démons et « *remue le couteau dans la plaie* », la nostalgie devient, pour nos personnages, porteuse de blessures et de souffrances psychiques.

---

[1] *L'Année des chiens,* P. 149.

[2] D'autres extraits évoquent aussi le même sentiment de nostalgie vis-à-vis des sens, prenons l'exemple suivant ; « *Certains jours, pour changer du ragout de pommes de terre, ma mère nous envoyait, munis d'un couscoussier, acheter un kilo de sardines chez le marchand qui passait tous les matins dans le quartier. Une odeur de farce emplissait alors la maison : piments rouges séchés et ail, écrasés dans un mortier au cuivre toujours rutilant. Ces odeurs ne quittèrent jamais mon esprit.» L'Année des chiens*, P. 31. /71.

I-3-2-2-La désolation

Concept développé par Hannah ARENDT dans *Origines du Totalitarisme*[1], la désolation est présentée par la philosophe comme étant cette « forme masse » qui se traduit à travers « la perte du monde commun » et à travers un sentiment très fort de perte d'appartenance au monde, pour reprendre les termes d'Arendt. La désolation est donc un sentiment humain déterminé par le vécu des hommes et leurs expériences.

C'est une sorte de déracinement radical qui s'accomplit dans l'inutilité ressentie de l'homme, de lui-même et de tout ce qui l'entoure. Il renvoie d'abord à l'isolement, qui se traduit par le repli sur soi et sur la sphère privée, ensuite par l'impossible coexistence du moi avec lui-même, une sorte d'étrangeté que ressent l'individu vis-à-vis de lui-même. Il existe, toutefois, une assez grande différence entre l'isolement ordinaire, généralement passager, où le dialogue avec soi-même est toujours possible, dans la mesure où l'un représente pour l'autre une figure d'altérité intérieure, et la désolation, situation dans laquelle le sujet est abandonné « *par le monde, au monde* ». Cette désolation survient, sur le plan individuel, après un deuil non accompli ; la perte d'êtres chers, la propre mort anticipée ou fantasmée ou encore les manifestations trop ostentatoires de l'hostilité des autres. La désolation n'étant pas une situation passagère s'articulant autour de la vie affective du sujet, elle touche plutôt à tout son vécu, en s'accaparant de tout ce qui peut en constituer l'essence.

La situation actuelle du monde est, en suivant le cheminement de la réflexion d'Hannah ARENDT, une situation de crise, à la fois politique, morale et économique. Et c'est justement, dans ce contexte de crise que s'éprouve l'expérience de la désolation. Celle-ci s'articule, selon Arendt, autour de deux dimensions : le déracinement et la superfluité. La superfluité étant le fait d'appartenir objectivement à une communauté, mais d'être complètement et radicalement dépourvu de tout sentiment d'appartenance. Le déracinement, quant à lui, est le fait de voir les autres nier cette appartenance : « Être déraciné, cela veut dire n'avoir pas de place dans le monde, reconnue et garantie par les autres ; être superflu signifie n'avoir aucune appartenance au monde[2]».

[1] ARENDT, Hannah, *Origines du totalitarisme,* 1951, trad. fr. en 3 t. (1972), Paris, rééd Gallimard, coll. « Quarto », 2002.
[2] *Idem.,*. P. 312.

La superfluité est directement liée à la crise économique, toutefois l'expérience du déracinement ; c'est-à-dire n'avoir aucune place dans le monde, et voir les autres la nier radicalement, est particulièrement éprouvante. Elle fut celle des juifs dénationalisés de l'Europe totalitaire, mais aussi des « sans-papiers » de l'Europe d'aujourd'hui. Effectivement, cette appellation même renvoie aux apatrides, adjectif à haut potentiel traumatogène : « Je ne savais pas alors qu'un jour je brûlerai mon vaisseau, ni que viendrait le temps où je serai un débris, une bribe si longuement baratée par la houle avant d'être rejetée sur une grève étrangère et froide[1]».

À travers cet extrait, nous saisissons l'ampleur de la blessure que ressent notre personnage ; se sentant de trop, sans utilité aucune ni place dans un monde où solidarité et compassion deviennent denrées rares. Il semblerait, donc, que ces deux dimensions soient comprises dans l'expérience de l'exil. Pour ainsi dire, l'exilé se sent abandonné par tout ce qui avait pu constituer pour lui une sorte d'attache, comme abandonné par son propre monde, et jeté dans un autre monde, bien plus cruel.

Les deux dimensions dont a parlé Arendt dans la désolation ne sont pas étrangères à l'expérience exilique, et ses manifestations, plutôt claires, apparaissent chez les personnages exilés de Sadek AISSAT. La superfluité est inhérente à une situation économique en crise, le sujet se sent superflu dans ce monde, il a est envahi par un grand sentiment d'inutilité. Il se sent superflu et vain. En fait, ce sentiment en détruit un autre, tout sentiment d'appartenance, l'exilé, étouffé par sa précarité, se sent radicalement seul, sans aucune attache ni repère. Un des personnages de Sadek AISSAT, Mohamed A. cinéaste exilé, sentait le poids de cette superfluité, et c'était sa dignité, son amour propre qui en ont été touchés, blessés ; « Il a envoyé sa femme chez ses parents, avec les enfants. Il a dormi au bureau et chez tous les amis qu'il connaissait, où il arrivait sans prévenir, provoquant souvent de lourds moments de silence gênés[2]».

Comme quasiment tous les intellectuels algériens, il fut contraint, pendant la décennie noire, à quitter le pays pour aller en France. La situation lui causait tellement de gêne, tellement d'embarras, que sa précarité socio-économique se transformait très

[1] *L'année des chiens*, P. 90.
[2] *La cité du précipice*, P. 209.

vite en situation de crise, un sentiment terrible de superfluité s'emparait de lui à chaque fois qu'il devait faire face aux regards des autres.

> Parfois à d'autres amis, l'ami le présente, Mohamed A. Algérien, exilé, cinéaste. Ça lui fait quelque chose d'être ainsi désigné, comme une épave, à la compassion des autres, quelques fois à leur pitié. Il sent des tonnes d'eau déferler dans sa tête, derrière l'écran de son regard[1].

Cet extrait nous montre bien, à quel point la précarité socio-économique, provoquant ce sentiment dévastateur d'être de trop. Le parcours de ce personnage démontre le supplice vécu par les exilés, à quel point leur précarité les blesse profondément, puisque Mohamed A. finit par s'immoler en plein Paris. L'attitude suicidaire de nombreux des personnages aissatiens est sans doute le résultat d'une désolation radicale.

La seconde dimension de la désolation est, selon Hannah Arendt, le déracinement, sentiment à travers lequel l'individu sent sa place au monde contestée par l'Autre. Ainsi, la relation d'altérité étant très compliquée, l'attitude de l'Autre à son égard est extrêmement hostile, mais pas uniquement. En effet, en contexte de guerre par exemple, les ennemis ont, évidemment, une relation très conflictuelle, mais le regard hostile de l'Autre ne constitue pas, dans ce sens, un élément traumatogène, en revanche, lorsqu'il s'agit de l'exil, l'image que se fait l'Autre du sujet constitue un élément plus qu'important, vu son statut d'hôte. Aussi, le sentiment de déracinement, c'est-à-dire le sentiment de perte totale des repères, se décline également dans la dévalorisation de soi, l'appréhension de l'Autre et de sa rencontre, et le trouble identitaire. Ces manifestations du sentiment de désolation sont clairement présentes chez les personnages exilés de Sadek AISSAT ; leurs discours vacillaient entre le mépris de soi et la peur de l'Autre.

> A cause du coup de gomme, je dus changer de monde, la tête en friche, parsemée de blanc- de noirs devrais-je dire ? N'importe- se liguaient contre moi les contraires. Je n'avais même plus d'ombre et, quand je marchais, je ne laissais plus de trace de mon passage. J'étais sans histoire[2].

Ce passage plus que marquant nous montre à quel point le personnage exilé se sent effacé, n'appartenant plus au monde, auquel il a été, pourtant, abandonné. Dans ce

[1] *La Cité du précipice,* P. 210.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 285.

contexte d'exil, très souvent, les sujets se sentent ignorés par les autres, passent inaperçus, comme transparents, ce qui est, en soi, une blessure narcissique très prononcée. Ceci a été décrit par Kundera, qui a rapproché très clairement l'expérience exilique et le sentiment très fort de nostalgie qu'elle provoque de l'indifférence des autres. L'exilé est aussi dans l'obligation de faire face à la peur, celle qu'il ressent puis celle qu'il suscite chez l'Autre, *l'hôte*. Ainsi, les personnages de Sadek AISSAT manifestent, lors de leurs monologues intérieurs autant que dans leurs réflexions, une grande perturbation quant aux autres, français en l'occurrence.

> Je me tiens sur mes gardes constamment. Je surveille en particulier les visages hostiles, si facilement repérables. Mon attitude vis-à-vis des gens se détermine en fonction de leur faciès. Tout étranger est suspect, c'est par lui que le danger peut venir. Me trouvant en terre étrangère, je dois me méfier de tout le monde[1].

Ce passage montre la situation fort critique à laquelle les exilés sont contraints de faire face. Nos personnages sont constamment inquiets, se sentant en danger, ne pouvant être rassurés par la présence de l'autre ou plutôt par leurs propres présences en terre « étrangère ». Les images que ces personnages croient renvoyer sont très négatives, ils ont une piètre estime d'eux-mêmes, et cette dévalorisation est très apparente dans les impressions que nous offrent ces personnages. Ainsi, ils pensent qu'ils suscitent la peur, mais aussi le dégoût chez l'Autre, cet Autre qui demeure pour eux une grille d'évaluation.

> S'il m'arrive de percevoir le regard des gens posé sur moi, toujours fuyant, glissant, vite effacé, ainsi que par inadvertance on passe la main sur un crachat glaireux accroché à une rampe d'escalier et que le bras se rétracte, ce qui me vient à l'esprit, c'est la répulsion instinctive, le frisson que l'on ressent à la vue d'un rat[2].

Nous sommes frappés, en lisant et analysant cet extrait, par l'intensité du mal ressenti par le personnage. Quelle blessure narcissique pourrait être à l'origine d'une telle comparaison ? Cette dévalorisation de soi, manifestée par plusieurs extraits dans les trois romans, renvoie incontestablement à la désolation la plus profonde, au

[1] *L'année des chiens,* P. 98.
[2] *Idem.,* P. 99.

sentiment de n'être plus qu'une présence sans sens, au milieu de foules qui nous rejettent.

Cette situation crée une sorte de souffrance identitaire : un sentiment de colère, de révolte envahit nos personnages, dressés contre leur propre pays. Ils se révoltent contre cette identité qui leur cause tant de blessures, tant d'humiliations. L'extrait suivant montre, dans quelle mesure les personnages développent une sorte de haine vis-à-vis de leurs identités.

> J'avais sorti le passeport vert de la poche intérieure de ma parka, et, patiemment, en avais déchiré toutes les pages et jeté en un même geste. (…). Le passeport vert était tout ce qui me liait à mon pays, j'avais depuis longtemps rompu avec ce qui m'y restait comme famille et amis. Le choix, encore informulé d'être un apatride- apatride est également un mot imprécis, car il n'est pas débarrassé de l'idée de patrie, c'était de l'idée même que je voulais me dépouiller- de même que celui de clandestinité[1].

Pour finir, il semblerait que l'exil ait été la plus grande source de souffrance psychique dans l'œuvre de Sadek AISSAT, souffrance qui se manifeste clairement chez les personnages de ses trois romans. Toutefois, on aimerait signaler que l'exil réel a très vite laissé place à l'exil intérieur, le plus douloureux des exils, mais aussi le plus persistant. Ce que montre justement cet extrait, lorsque DZ., dans Je fais comme fait dans la mer le nageur, affirme que la douleur de l'exil et de l'attachement devient pour lui insupportable : « J'aboutissais à une constatation d'ordre chirurgical : n'être lié à rien, n'avoir à se justifier de rien ni devant personne. Assumer l'errance. »

I-3-2-3-Altérité en contexte d'exil

Nous avons vu précédemment que la relation avec l'Autre est l'élément le plus troublant, le plus marquant dans un contexte d'exil. Les exilés se sentent étrangers dans le regard des autres, dépréciés et malvenus, ils développent alors une véritable pathologie du lien qui se fait sentir dans les moindres de leurs gestes. Les personnages manifestent leurs douleurs quant à leurs relations avec l'Autre, avec lequel il y a souvent *un malentendu.* Nous allons nous arrêter donc, sur ce malentendu, et tenterons de détecter le potentiel traumatique de cette altérité mal articulée.

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*. P. 284.

L'altérité est une notion d'actualité, notamment dans le monde contemporain dans lequel l'Un et l'Autre sont en contact permanent[1]. La question de l'altérité est inscrite dans une sphère intellectuelle très vaste, allant de la philosophie, la morale, le juridique jusqu'aux sciences sociales et psychologiques. Au sens philosophique, le concept d'altérité est utilisé pour désigner la découverte, la compréhension et la tolérance de cet « autre », dont la langue, les coutumes et les croyances diffèrent de celles du « moi ». Comme beaucoup de penseurs et de philosophes de l'ère contemporaine, Emanuel LEVINAS s'est beaucoup penché sur la question. Il définit l'altérité comme une « opposition radicale entre Alter et Ego[2] ». Afin de mieux appréhender cette définition, nous devons d'abord définir l'autre. LEVINAS affirme qu'« *Autrui en tant qu'autrui n'est pas seulement mon alter ego. Il est ce que je ne suis pas*.[3]». Notre imaginaire trace des frontières bien claires qui séparent l'Un de l'Autre. Ces frontières se situent dans des espaces différents ; ethnique, linguistique, religieux, géographique, culturel ou sociologique. De ce fait, l'altérité se positionne justement sur ces frontières, souvent immatérielles que l'on dresse entre l'Alter et l'Ego. HUSSERL, lui, définit l'autre dans sa différence corporelle, en dehors de l'espace géographique ou social ;

> Je n'appréhende pas l'autre tout simplement comme mon double. Je ne l'appréhende ni pourvu de ma sphère originale ou d'une sphère pareille à la mienne, ni pourvu de phénomènes spatiaux qui m'appartiennent en tant que liés à l'ici. Mais à considérer la chose de plus près, c'est son corps qui est constitué d'une manière originelle et est donné dans le mode du « hic absolu », centre fonctionnel de son action. [4]

L'Autre, envisagé individuellement ou collectivement, a toujours fait l'objet de questionnements. La comparaison et l'analogie sont de mise dès qu'il s'agit d'appréhender cet autre, différent, le plus souvent étranger. Approche que l'on retrouve souvent dans les récits de voyage, dont l'enjeu principal était de saisir les singularités des populations autochtones et de les transmettre aux concitoyens. L'Autre n'est pas

[1] Du latin, alterîtas, l'altérité est la condition d'être un « autre » vis-à-vis du « moi ». Le sens étymologique de ce mot nous renseigne sur sa portée philosophique ; Alter qui est le caractère de ce qui est « autre ». Cette notion a, depuis l'Antiquité déjà, intrigué les penseurs qui n'ont de cesse de l'interroger. Nous retrouvons par exemple ; Platon qui distingue entre le « même » et l' « autre », en se focalisant sur les différences qui séparent ces deux entités. Ce dernier utilisait cette notion pour identifier un étranger, diffèrent.
[2] LEVINAS, Emanuel, *Le Visage de l'Autre,* Paris, Seuil, 2001, P. 93.
[3] *Idem*., P. 102.
[4] HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*, Aix en Provence, Vrin, 2000.

aussi simple à appréhender. Il entoure son existence de mystères et d'incompréhensions pour un ego ancré dans son atmosphère habituelle. Il est à la fois semblable et différent, proche et lointain ; « Autrui est secret parce qu'il est autre[1]». Il est pourtant nécessaire pour la construction même de l'ego, puisqu'elle s'articule par opposition à l'autre. La reconnaissance de cet autre est une nécessité structurelle et éthique, comme l'explique Hegel :

> Puisqu'il est nécessaire que chacune des deux consciences de soi, qui s'oppose l'une à l'autre, s'efforce de se manifester et de s'affirmer, devant l'autre et pour l'autre, comme un être-pour-soi-, par là même celle qui a préféré la vie à la liberté et qui se révèle impuissante à faire, par elle-même et pour assurer son indépendance, abstraction de sa réalité sensible présente, entre ainsi dans le rapport de servitude[2]

Par ailleurs, l'altérité s'accentue lorsque la rencontre avec l'autre se fait dans un espace géographique autre, *un ailleurs.* Ainsi, notre appréhension de l'autre diffère lorsqu'il s'agit d'un visiteur de passage ou d'un exilé. Les relations entre l'un et l'autre en contexte d'exil sont si complexes qu'il serait difficile d'en rendre compte par une simple étude sociologique, comme l'estime Daniel SIBONY : « Ces études sont insuffisantes pour rendre compte de toutes ces effervescences[3]». Justement, on attribue à cet autre la figure de l'Étranger4, cet Autre proche et lointain, si familier et pourtant si différent. L'Étranger renvoie en négatif à un Je qui se construit dans la différence ; *« rêvée, recherchée, fantasmée, crainte, fuie ou haie, la figure de l'étranger peut condenser toutes les aspirations et toutes les peurs[5]».*

Quel contexte de rencontre avec l'Autre serait plus complexe que celui de l'exil ? L'expérience exilique étant, en soi, une situation fondée sur des états de déracinement, de rupture brutale, d'arrachement et de séparation. La rencontre avec l'Autre est donc toujours prédéfinie par les sentiments de dépossession, de désolation et de perte ;

---

[1] DERRIDA, Jacques, HABERMAS, Jürgen, *Le Concept du 11 Septembre*, Paris, Galilée, 2004, P. 56.
[2] HEGEL, Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit,* Paris, Ed. Montaigne, (trad.), 1941.
[3] SIBONY, Daniel, *Psychanalyse et Judaïsme*, Paris, Champs-Flammarion, 2001, p. 199.
[4] Le terme d'étranger est défini ici de manière assez large mais toujours mis en rapport avec l'altérité, face à un groupe social d'appartenance. Par « étranger », nous entendons toute personne considérée, dans un quelconque rapport, comme appartenant à un autre groupe, qu'il s'articule autour de la nation, de l'ethnie, de la langue, de la religion ou toute autre appartenance identitaire. Pour ainsi dire, le mot « étranger » renvoie autant à l'habitant d'un autre pays, le migrant de première, deuxième ou même troisième génération.
[5] FRAME, Alexandre. *Penser l'altérité : de l'expérience sensible à la figure sensible de l'étranger*. ISTE Editions, PP. 73-89, 2016. Hal -01429803.

héritage de l'exilé. Cet état conduit inévitablement à des fractures graves au niveau de la construction identitaire ; l'exilé subit la perte de ses repères culturels, sa défaillance symbolique vis-à-vis des codes sociaux de l'autre, mais aussi les sentiments contradictoires de nostalgie et de rejet de sa terre/culture natale. Il semble donc clair, que l'articulation de l'altérité sous le rapport de la problématique l'exil nécessite un cadrage particulier, qui prendrait en charge la situation de l'exilé, mais aussi celle de l'Autre-hôte.

Dans notre corpus, les complications liées à l'altérité se manifestent notamment dans le contexte d'exil dans lequel évolue la majorité des personnages. La rencontre avec l'Autre s'est faite de façon brutale. Nous remarquons de ce fait que l'Un et l'Autre évoluent chacun dans son univers, se côtoient peut-être, mais ne se rencontrent pas réellement : « Personne ne parle. J'ai envie de fermer les yeux et de rentrer en moi-même. Seul m'est supportable le bruit familier de la rame, qui finit par faire partie de cette ambiance. J'y entre comme dans un lit bien chaud un matin d'hiver[1] ».

Plusieurs autres passages des trois romans portent sur cette indifférence dont sont « victimes » les personnages exilés, « comme si nous n'existions pas [2]». Ce sentiment très fort apparait clairement dans le texte, c'est dire à quel point les personnages reçoivent cette indifférence comme un mépris, une agression masquée ; comme l'explique Michelle GIUDICELLI, « L'indifférence d'autrui apparaissant ici comme quelque chose de particulièrement insupportable- quoique la volonté de prise de conscience refuse d'en faire un désespoir[3]». Cette indifférence, ce sentiment de ne pas être vu par l'Autre, de ne pas exister à ses yeux constitue une blessure psychique pour l'exilé.

Une autre caractéristique de la relation qui lie l'Un à l'Autre dans un contexte d'exil : la peur. En nous penchant sur le corpus, nous avons pu relever deux figures de cette peur, celle ressentie par l'exilé et celle qu'il suscite. Ainsi, les deux parties de cette altérité ressentent une sorte de crainte vis-à-vis de l'Autre. L'extrait suivant nous montre justement ce sentiment exacerbé de crainte et d'appréhension ressenti dans ce contexte dans lequel l'altérité est difficile à cerner :

[1] *L'Année des chiens*, P. 106.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 367.
[3] GIUDICELLI, Michelle, « Jorge De Sena, sur les chemins de l'exil *»,* In *Littérature et cultures d'exil, terre perdue, langue sauvée,* (dir. Nadjib ZAKKA), Presse Universitaire de Lille, 1993. P. 24.

> Plus tard, bien après, on tenta de me fabriquer un visage. On apposa des traits généraux et génériques sur l'emplacement de ce qui avait été les miens, en fonction d'une logique que je mis un certain temps à pénétrer, avant de comprendre enfin, quand je croisais les regards qui, croisés, posaient sur moi l'ombre de leur crucifix, que cela correspondait à la stricte observance des nécessités d'identification[1].

À travers cet extrait, nous avons constaté que l'exilé ou plus largement l'Étranger, étaient une source de peur pour un bon nombre de personnes. Mais en lisant d'autres passages de l'œuvre de Sadek AISSAT, nous avons relevé que cette peur était réciproque. La relation entre l'Un et l'Autre dans un contexte d'exil était nourrie d'une peur de l'Autre, quel qu'il soit. Dans l'extrait qui va suivre, nous mettrons en exergue le rapport qu'entretient l'exilé avec ses hôtes.

> Je me surprends à lancer des regards furtifs pour tenter de capter ceux des autres lorsque j'entre dans leur champ de vision. Je veux lire ce qui s'y imprime. Cette image de moi qui s'allume dans leurs yeux, il me faut la saisir au vol, avant qu'ils n'aient eu le temps de la ranger dans le fouillis de meurs pensées et ne donnent l'impression de ne plus me voie, comme si ma vue réveillait en eux une mauvaise conscience, un remords ou un regret[2].

La peur ressentie par l'exilé vis-à-vis de ces hôtes aurait, à notre sens, des origines diverses. Sociologique d'abord, puisque ces exilés sont le plus souvent dans une situation précaire, identitaire ensuite dans la mesure où ce même exilé est mis face à un dilemme de taille, celui de s'adapter à la culture de l'Autre ou de sauvegarder la sienne. Dans notre corpus nous apparait une appréhension prononcée de l'administration française ou encore des forces de police. L'extrait suivant nous en dirait davantage.

> La pluie, la flûte traversière : je ne me rends pas à la préfecture. Il ne m'est d'ailleurs jamais difficile de rater mes rendez-vous. Tous les moyens sont bons pour éviter d'avoir à affronter la dame de l'accueil qui, sans visage, placide derrière son guichet, vous transperce du regard pour déceler si vous ne cherchez pas à frauder, à contourner les lois de la République pour obtenir un titre de séjour[3].

Cette séquence de la préfecture et notamment de la dame d'accueil revient de façon récurrente dans les trois romans de Sadek AISSAT, c'est dire le potentiel

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 286.
[2] D'autres extraits montrent le même aspect problématique de la relation avec l'Autre, prenons l'exemple suivant : «*Devant moi, une femme se retourne et, à ma vue, ramène brusquement devant elle le sac qui pend dans son dos. Je lui trouve subitement un visage simiesque. » L'Année des chiens*, P. 97.
[3] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 111.

traumatique de la situation.[1] Exilés, ayant fui la mort dans leur pays, les personnages vivent les procédures administratives de régularisation comme une véritable agression et se sentent méprisés, suspectés et mis à l'écart. L'extrait qui suit nous démontre la terreur ressentie par l'un des personnages :

> Cette femme a le visage rentré, effacé, laminé, comme enfoncé dans la tête. On n'en voit rien, seulement le verre de ses lunettes qui accroche parfois la lueur des néons et, lorsqu'elle parle, le trait de ses lèvres coupantes, comme une incision au rasoir : ses cheveux jaunes aussi. Elle a dû subir un entrainement intensif et pose des questions inattendues. Experte, elle possède l'art de vous imputer l'oubli d'un papier que, la fois précédente, elle avait négligé de vous demander, quand elle ne vous renvoie pas purement et simplement. Exercée à terroriser, elle use d'un cynisme naturel qui ne vous laisse même pas la possibilité de protester[2].

Le lexique utilisé dans cet extrait démontre que la relation qui existe entre l'exilé et l'Autre, ici représentée par la dame de l'accueil, est complexe, empreint de peurs, d'angoisses et d'appréhensions. Aussi, l'aspect identificatoire revient, très vite, au-devant de la scène psychique lorsque la rencontre avec l'Autre se fait dans un contexte délicat comme celui de l'exil. Le sujet sent que sa culture, son identité et sa singularité sont en péril. Le danger d'assimilation s'accroit dans ce type de situations puisque le sujet est mis devant le choix, très difficile de surcroit, de s'adapter à la culture du pays d'accueil, de se fondre dans le décor au risque de se perdre soi-même, ou encore de protéger son identité et sauvegarder sa culture et de demeurer un paria. Afin d'éclairer davantage le cheminement de notre réflexion, nous faisons appel à Mohammed ARKOUN ;

> Dans le regard arabe, tourné vers l'occident, se lit la fascination pour une civilisation marchant résolument sur la voie du progrès. Voisinant avec la fascination, s'y lit également la blessure – et le mot est faible- infligée par le colonialisme et constamment ravivée par les appétits de puissance qui s'affirment contre les civilisations du sud. Ainsi, le regard est double : l'Occident

[1] Le potentiel traumatique d'une situation fait référence à la capacité d'un événement ou d'une expérience de causer des traumatismes psychologiques durables chez une personne. Il englobe la possibilité qu'une situation spécifique ait un impact profond et négatif sur le bien-être mental et émotionnel d'un individu. Ce potentiel peut être influencé par la nature de l'événement, sa gravité, la vulnérabilité de la personne concernée, ainsi que par d'autres facteurs contextuels. Les situations potentiellement traumatiques sont souvent associées à des événements traumatisants tels que des accidents graves, des pertes importantes, des violences physiques ou psychologiques, et d'autres expériences déstabilisantes. La reconnaissance et la compréhension du potentiel traumatique d'une situation sont essentielles pour mettre en place des mesures de soutien et d'intervention appropriées afin d'aider les individus à surmonter les séquelles émotionnelles qui pourraient découler de ces expériences.

[2] *L'Année des chiens,* , P. 123.

> européen est perçu comme pourvoyeur et comme prédateur de civilisation[1].

Cette citation évoque de manière poignante la dualité complexe qui caractérise le regard arabe envers l'Occident. D'une part, il révèle une fascination palpable pour une civilisation qui incarne le progrès et l'avancement. Cette admiration peut être interprétée comme une reconnaissance des réalisations et des avancées technologiques et sociales de l'Occident, suscitant un sentiment de respect et d'envie. Cependant, cette fascination coexiste avec une blessure profonde infligée par le colonialisme, une blessure persistante constamment ravivée par des dynamiques de pouvoir qui s'affirment aux dépens des civilisations du sud.

L'image de l'Occident européen est ainsi ambivalente, étant à la fois perçu comme un bienfaiteur, fournisseur de progrès, et comme un prédateur, représentant les séquelles historiques du colonialisme. La dualité du regard arabe reflète les contradictions inhérentes aux interactions entre le monde occidental et le monde arabe, oscillant entre une aspiration aux bénéfices de la modernité et une mémoire douloureuse des injustices passées.

Cette citation met en lumière la complexité des relations entre les civilisations et souligne comment le regard peut être chargé de nuances émotionnelles. Elle invite à la réflexion sur la manière dont l'héritage colonial continue de façonner les perceptions contemporaines, posant des défis persistants dans la quête d'une coexistence équitable et respectueuse entre les cultures.

Le penseur algérien a résumé ce choix devant lequel se retrouve l'exilé algérien, et plus largement africain, vivant en Occident. Cette situation fort complexe se décline en plusieurs articulations que nous retrouvons dans notre corpus. Les différentes articulations de cette expérience émergent dans le corpus, mettant en lumière les facettes multiples et interconnectées de cette réalité complexe. Ces articulations pourraient inclure la confrontation à une culture étrangère, la perte des repères culturels, les défis liés à l'identité, les discriminations éventuelles, ainsi que d'autres éléments contribuant au caractère potentiellement traumatique de l'expérience exilique. En explorant ces

[1] ARKOUN, Mohamed, *De Manhattan à Bagdad, Au-delà du bien et du mal*, Tizi Ouzou, Ed. Franz fanon, 2017, P. 225.

différentes dimensions, nous cherchons à offrir une compréhension approfondie des complexités de l'exil et de ses répercussions, soulignant ainsi la nécessité de prendre en compte ces diverses articulations pour appréhender pleinement les conséquences psychologiques et émotionnelles de cette expérience.

Par ailleurs, la peur de l'Étranger, appelée également xénophobie, n'est propre à aucun peuple. L'Histoire de l'humanité est emplie d'exemples de xénophobie caractérisée. L'Étranger est défini par la négation, il est toujours le « non » ; non-national, non-citoyen[1]. Perçu dans la mesure où sa présence est un danger potentiel pour la nation, il est parfois assimilé à un ennemi de l'intérieur. Identifié par le négatif, une stratégie de démarcation et de distanciation est de mise dans l'articulation des rapports qui lie les hôtes à cet Étranger[2].

Le sociologue explique que cette peur de l'étranger a toujours existé ; il suffit qu'un sujet n'appartienne pas au groupe dominant, et qu'il soit porteur d'une culture différente, pour que le rapport entre l'Un et l'Autre soit problématique. Dès lors, le climat devient favorable à la suspicion, au mépris et à la haine de l'Autre. Dans le but d'illustrer cette *crainte millénaire,* citer Aristote serait un exemple pertinent. Dans *La politique*, le philosophe grec affirme que les querelles entre les habitants de *La Cité* sont dues essentiellement à la diversité de leurs origines*, et* « Que tous ceux qui ont admis des étrangers à demeurer parmi eux en ont presque toujours été dupes, dans la mesure où ils furent obligés de leur céder la place[3].». Il insiste en affirmant que la présence des étrangers causait « toujours le malheur des originels ». Cette crainte apparente de l'Autre/ Étranger pourrait s'expliquer en fonction de plusieurs éléments.

Julia Kristeva avance qu'il s'agit, en fait, d'une peur intrinsèque en nous, que notre peur de l'Étranger n'est que l'écho de notre peur de l'inconnu en nous, de ce qui est inconscient et insaisissable dans notre psyché. Puis, dans un effet de miroir, nous rejetons cette peur sur tout ce qui est différent ; *«* L'Étranger est en nous et lorsque nous fuyons ou combattons l'étranger, nous luttons contre notre inconscient- cet « impropre » de notre « propre »

[1] LOCHAK, Daniel, *Etrangers et citoyens au regard du droit*, Fribourg, Edilig, 1988, P. 75.
[2] « *L'ignorance ou la méconnaissance se situe à la base du rapport de soi à l'autre, l'étranger cristallise donc la part obscure de soi, il représente cette image, ce fardeau dont chacun souhaite se délester.* » RAGI, Tariq, *L'Etranger dans la ville ou le regard de l'Autre sur Soi*, Paris, Fayard, 1994, P. 18.
[3] Aristote, *La Politique,* Sept exposés et discussions. Van- d'œuvres-Genève, Fondation Hardt, 1964. 1 vol. 15 X 23 cm, vi-298 pp.

impossible[1]». D'un point de vue psychanalytique, cette peur/ et/ou angoisse de l'Autre a été l'objet de plusieurs études. Freud, le premier, avait appréhendé cette peur comme étant la crainte de « la mauvaiseté » qui est en nous-mêmes et que nous tentons de dissimuler en la rejetant à la face de l'Autre.

> Ce que je vois dans l'étranger et qui me fait peur est la chose qui m'est la plus familière. Dans cette topologie particulière, l'extérieur et l'intérieur, le plus étranger et le plus intime se rejoignent. La tache noire que je vois dans l'autre et qui me fait peur est en moi[2].

L'exil est, donc, une situation compliquée qui exacerbe les sensibilités. Il met l'humain face à lui-même, sans lui permettre un quelconque détournement. Le rapport entre l'Un et l'Autre est d'autant plus complexe puisque les deux parties de la relation sont habitées par une lutte identificatoire.

L'expérience exilique est l'une des expériences les plus marquantes dans l'histoire de l'humanité. Qu'il soit acculé par une guerre, une famine ou tenté par une vie meilleure, le déplacement de l'homme n'a jamais été sans conséquences.

Qu'il s'articule au niveau de la psyché et d'une nostalgie maladive ou plutôt au niveau d'une relation complexe avec l'Autre, l'exil est un événement doté d'un grand potentiel traumatique. Cette idée est fortement présente dans notre corpus, puisque les personnages souffrent de cet exil comme d'une maladie incurable. C'est justement dans cette optique que nous nous sommes arrêtés sur l'exil comme événement traumatogène dont les traces traversent le texte aissatien.

[1] KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Folio « Essais » n° 156, 1988, P. 74.
[2] FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, P. 257.

Dans cette partie de notre recherche nous avons interrogé le lien qui existe entre le trauma, qui est une notion quasiment médicale, et l'écriture et plus largement la littérature. Nous avons essayé de les joindre en conjuguant les éléments psychanalytiques que nous propose la théorie du trauma et des données de critique littéraire. Dans la section qui explore le trauma dans son acception psychanalytique et l'établit comme un pont vers le texte et l'écriture, nous avons engagé une réflexion approfondie en référence à des éminents théoriciens tels que Dori Laub, Shoshana Felman, et d'autres. Nous avons particulièrement sondé les tenants de la théorie du trauma, plongeant dans les travaux de Laub et Felman pour éclairer les mécanismes complexes qui sous-tendent l'expérience traumatique. Cette analyse a permis d'appréhender le trauma comme une entité psychique aux ramifications profondes, liées à la mémoire et à la construction du sens.

Par ailleurs, nous avons étendu notre recherche théorique en faisant appel à la perspective de Paul Ricoeur, mettant en lumière le pouvoir intrinsèque de la narration dans le processus de guérison et de compréhension du trauma. Ricoeur, en tant que penseur de la narrativité, a été mobilisé pour éclairer la manière dont l'écriture, en tant que forme narrative, peut servir de véhicule à l'expression et à la reconstruction des expériences traumatiques. En amalgamant ces diverses perspectives, notre analyse vise à jeter une lumière éclairante sur le lien intime entre le trauma, la théorie psychanalytique, et le potentiel de la narration littéraire comme moyen de navigation et de résilience face à ces profondeurs émotionnelles.

Dans un premier temps, nous avons rapproché la notion d'écriture à celle de trauma en émettant comme hypothèse que la personne blessée ressent un besoin incommensurable de partager sa blessure avec les autres. D'un côté, ça lui permettrait d'extérioriser son mal et d'un autre de se libérer des chaines d'un passé assassin. Dans cette optique, nous avons pu aboutir à des résultats assez poussés ; la personne ayant vécu un événement majeur, pourrait subir un trauma, plus communément appelé choc, ce qui est considéré comme moment de rupture, marquant une *misère psychique* conséquente. En outre, cette même personne perdrait le contrôle sur sa propre psyché et

les événements, ou plutôt leurs souvenirs lui échapperont de fait. L'action de mettre en récit ce genre d'épisodes douloureux de la vie de l'homme amène à une reprise de contrôle sur les événements, que la victime réalisera à travers les mots. Elle pourra ainsi redessiner les contours de l'histoire et prétendra alors à la résilience. C'est donc dans les deux aspects, cathartique et extériorisation, que le trauma rencontre l'écriture.

Dans un second temps, nous avons voulu relever dans différentes littératures : concentrationnaire, génocidaire et postcoloniale, les traces de traumas collectifs. Ainsi, nous avons interrogé les épisodes les plus marquants de l'histoire contemporaine et nous avons recherché les empreintes des blessures perpétrées. Nous nous sommes arrêtés d'abord sur la littérature concentrationnaire, qui a mis en récit l'un des événements les plus terribles de notre histoire ; nous avons pu trouver aisément des traces indélébiles des traumas perpétrés par l'horreur. Nous avons ensuite abordé la littérature génocidaire qui traduit la banalité du mal et la cruauté de l'Homme. Enfin, nous avons interrogé quelques textes de la littérature postcoloniale, qui portent en filigrane les traces des traumas historiques de la colonisation et des lendemains de fête désenchantés. Notre objectif principal était d'analyser quelques textes des littératures concentrationnaire, génocidaire et postcoloniale afin de détecter les traces profondes, voire indélébiles laissées par les traumas collectifs. Nous nous sommes arrêtés sur les épisodes les plus marquants de l'histoire contemporaine, cherchant à dévoiler les cicatrices laissées par des événements extrêmes et dévastateurs. Nous nous sommes concentrés d'abord sur la littérature concentrationnaire, une forme bouleversante de témoignage qui a immortalisé l'horreur d'un des chapitres les plus sombres de notre histoire. Nous avons ensuite abordé la littérature génocidaire, mettant en lumière la banalité du mal et la cruauté inhérente à la nature humaine. Enfin, nous nous sommes intéressés à la littérature postcoloniale, où les textes portent les marques des traumatismes historiques liés à la colonisation et au lendemain de festivités souvent empreints de désillusion. À travers cette exploration, nous avons cherché à comprendre comment ces écrits reflètent et transmettent les souffrances collectives, tout en offrant des perspectives profondes sur la résilience humaine face à l'indicible.

L'analyse de l'écriture de l'événement dans l'étude du trauma dans le texte littéraire a démontré des dimensions complexes et nuancées. En étudiant les œuvres liées

aux expériences concentrationnaires, nous avons constaté que l'écriture de ces événements traumatogènes servait souvent de mémoire vivante, fixant les détails les plus bouleversants et les plus intimes des souffrances subies. Les auteurs, par le biais de narrateurs souvent empreints de subjectivité, ont cherché à donner une voix aux victimes et à rendre compte de l'indicible. De même, dans la littérature génocidaire, l'écriture a joué un rôle crucial en mettant l'accent sur la banalité du mal, soulignant la nature déshumanisante des actes commis. L'utilisation de différents registres narratifs, tels que le point de vue multiple ou l'emploi de la première personne, a permis de rendre compte de la complexité des traumas collectifs. En ce qui concerne la littérature postcoloniale, l'écriture a été un moyen subtil de révéler les traces indélébiles du passé colonial, tout en explorant les conséquences psychologiques et culturelles qui perdurent dans le présent. En somme, l'analyse de l'écriture de l'événement dans le contexte du trauma littéraire a permis de mettre en lumière la manière dont les auteurs utilisent la fiction pour transcender l'histoire, permettant ainsi une réflexion profonde sur les cicatrices de l'humanité tout en offrant des perspectives sur la résilience et la compréhension.

Dans un dernier temps, nous avons essayé de mettre en contexte le récit aissatien en déterminant les différents événements qui constituent les expériences majeures subies par les personnages. Dans cette optique, nous nous sommes interrogés sur l'écriture de l'événement et sa portée dans l'œuvre de Sadek AISSAT. L'analyse de l'écriture de l'événement a révélé une utilisation méticuleuse de la narration pour illustrer les traumatismes collectifs. Les événements marquants de l'histoire contemporaine, tels que la guerre civile en Algérie, sont dépeints avec une intensité particulière. L'écriture aissatienne est caractérisée par des descriptions poignantes, des dialogues évocateurs et une utilisation astucieuse de la perspective narrative pour immerger les lecteurs dans l'expérience des personnages. Ces éléments pourraient influencer profondément la trajectoire du récit, en conférant une atmosphère immersive et émotionnelle. Les personnages, façonnés par ces événements traumatisants, pourraient être présentés de manière nuancée, reflétant les séquelles psychologiques et émotionnelles du passé. Ainsi, l'analyse de l'écriture de l'événement dans l'œuvre de Sadek Aissat pourrait avoir une portée significative sur la construction du récit en créant une connexion

émotionnelle entre les lecteurs et les personnages tout en explorant les conséquences profondes des traumatismes collectifs sur la psyché humaine.

Après que nous ayons identifié les points de rencontre entre le triptyque trauma/écriture/ littérature, nous nous questionnons désormais sur les manifestations du trauma dans le texte littéraire en général et dans l'œuvre de Sadek AISSAT en particulier.

Partie II

Les métaphores vives du trauma

II- **Les métaphores vives du trauma**

Après avoir mis en exergue le lien qui existe entre le trauma et la littérature, nous nous arrêtons désormais sur sa symbolisation. En effet, le trauma conduisant le plus souvent à l'indicible et le non-dit, il semble clair que le langage ordinaire serait incapable de le dire. Dans ce sens, nous pensons que la littérature, elle, est en mesure, de prendre en charge la réalité humaine, quelle que soit sa complexité. Ainsi, la littérature opère une sorte de symbolisation à travers le langage poétique pour tenter de parer au blanc du trauma. Nous essaierons dans cette seconde partie de montrer que le trauma, étant foncièrement opaque, ne pénètre le texte qu'à travers des images. Aussi, nous analyserons ces images en les mettant, à chaque fois, en relation avec le trauma.

Inspiré par l'ouvrage de Paul Ricœur intitulé *La métaphore vive*[1], cette partie renvoie à la symbolisation du trauma, considérée par la psychanalyse comme voie inéluctable de tout processus de résilience. En effet, Ricœur met en avant le pouvoir de la métaphore pour donner un sens au traumatisme, soulignant ainsi son rôle crucial dans la transformation de l'expérience douloureuse en une narration symbolique, favorisant ainsi la résilience psychologique. La symbolisation, dans ce contexte, fait référence à la capacité de donner un sens aux expériences traumatiques en les intégrant dans une structure symbolique compréhensible. C'est un mécanisme psychologique essentiel pour transcender les souffrances passées et amorcer le chemin de la résilience. La psychanalyse suggère que le travail de symbolisation permet de transformer les émotions brutes liées au trauma en symboles ou en représentations mentales, facilitant ainsi la digestion et la gestion émotionnelle des événements traumatiques. Ce processus favorise la construction d'une narration personnelle, permettant aux individus de réorganiser leur compréhension du monde et de soi-même après un trauma. Ainsi, la symbolisation émerge comme un élément incontournable du cheminement vers la résilience, offrant aux individus la possibilité de transcender les expériences douloureuses et de reconstruire leur identité psychique. En consacrant un volume complet à la métaphore comme phénomène sémiologique et sémantique très important

[1] RICOEUR, Paul, *La métaphore vive,* Paris, Editions du Seuil, 1975.

dans la langue, le philosophe français a étudié le cheminement sémantique, mais aussi rhétorique et poétique de la métaphore, depuis Aristote. Ricœur soulève une nouvelle problématique concernant la métaphore[1], il atteste dans ce sens que :

> Une nouvelle problématique émerge en liaison avec ce nouveau point de vue : elle ne concerne plus la forme de la métaphore en tant que figure du discours, focalisée sur le mot ; ni même seulement le sens de la métaphore en tant qu'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique ; mais la référence de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de « redécrire » la réalité. Cette transition de la sémantique à l'herméneutique trouve sa justification la plus fondamentale dans la connexion en tout discours entre le sens, qui est son organisation interne, et la référence, qui est son pouvoir de se référer à une réalité en dehors du langage. La métaphore se présente alors comme une stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction[2].

Ainsi, la métaphore est pour RICŒUR un signifiant qui renvoie à une réalité autre, représentée autrement. Et ce, dans le but de traduire ce que le langage dans sa sémantique ordinaire ne peut représenter. Cette réalité, le plus souvent subjective, est d'autant plus insaisissable par le langage, car elle tend vers un indicible que les mots, dans leur sens premier, ne peuvent appréhender. La métaphore agit, en effet, sur les sens, par *sauts* d'un registre à un autre en mobilisant simultanément la perception, l'émotion et l'intellect. Toutefois, le principe d'analogie ne se réduit pas à la ressemblance entre plusieurs éléments que la métaphore rapproche, elle est plutôt fondée sur « Une matrice de ressemblances potentielles[3]. », puisque les éléments de la métaphore sont réorganisés dans un nouvel espace et produisent de nouvelles implications, comme l'explique la psychologue française JOSSE. C'est dire que la métaphore est dotée d'un pouvoir « cognitif, heuristique et herméneutique[4] », qui permet au sujet d'en tirer de nouvelles descriptions qui l'aident à appréhender différemment les évènements et à résoudre, au moins partiellement, des problèmes complexes qui leur sont inhérents. Sans le détour de la métaphore, les systèmes conceptuels restent parfois- emprisonnés dans un engrenage

[1] C'est à Aristote que l'on doit la première définition de la métaphore, sa conception marquera longtemps la définition occidentale de cette figure fortement importante du langage. Ainsi, « *la métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie.* » in *Poétique, Op., Cit*., P. 351.
[2] *Idem.,* P. 10.
[3] JOSSE, Evelyne, *Métaphore et traumatisme psychique*, Paris, ESF éditeur, 2003, P. 35.
[4] JOSSE, Evelyne, *Métaphore et traumatisme psychique*, *Op., Cit.,* P. 93.

sans fin ; un langage impuissant et une réalité indicible ; les nouvelles métaphores créent, dans cette optique, de nouvelles réalités. Par ailleurs, JOSSE signale que la pertinence d'une métaphore n'est nullement déterminée par son adéquation à la logique, mais plutôt par son aptitude à créer de nouvelles implications, de nouvelles perceptions.1 Pourtant, la métaphore, ni même tout le langage métaphorique, ne sauraient rendre compte, de manière objective et fixe d'une réalité donnée. Jacques LACAN soutient justement que toute communication n'est qu'un accident du malentendu, c'est-à-dire que la lecture d'un évènement et de la réalité qu'il implique n'est jamais rien qu'une interprétation dont la méprise demeure une probabilité inévitable2, ce qui appuie le rôle de la subjectivité dans l'appréhension des réalités, mais aussi dans le langage que l'on choisit pour les représenter. Le psychanalyste français considère que l'inconscient lui-même se structure comme un langage et en obéit aux lois. Ainsi, dans le but de cerner l'inconscient, il est impératif de comprendre son langage, ce qui nous rapproche encore davantage de la métaphore et de la symbolisation d'une manière plus générale :

> Le mécanisme à double détente de la métaphore est celui-là même où se détermine le symptôme au sens analytique. Entre le signifiant énigmatique du traumatisme sexuel et le terme à quoi il vient se substituer, dans une chaîne signifiante actuelle, passe l'étincelle, qui fixe dans un symptôme- métaphore où la chair ou bien la fonction sont prises comme élément signifiant- la signification inaccessible au sujet conscient[3].

La symbolisation[4] est donc pour LACAN, le langage de l'inconscient qui constitue le matériau principal du psychanalyste. Le trauma étant une souffrance psychique qui touche directement à l'inconscient, nous comptons interroger le lien entre le trauma et la symbolisation. L'être humain représente le réel par le moyen du langage,

---

[1] « *Elle crée un réseau cohérent d'implications qui peuvent globalement coïncider ou non avec notre expérience. Elle est convaincante, éclairante ou juste d'après nos expériences ou ne l'est pas. Elle donne un sens à ce que nous vivons ou non. Elle est donc fonctionnelle ou inutile*. ». JOSSE, Evelyne, *Op., Cit*., P. 38.

[2] LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel. », conférence à l'hôpital Sainte Anne, Rome, 1947, cité par ROUDINESCO, Elisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France*, Paris, Le Seuil, 1986, p.266.

[3] LACAN, Jacques*, Le Séminaire Livre XX Encore* (1972-1973), Paris, Seuil, 1975, P. 518.

[4] Considérée par LACAN comme un ensemble de lois qui régit le langage de l'inconscient, il en définit le lieu comme suit : « *C'est uniquement à partir de l'entrée du sujet dans un ordre qui préexiste à tout ce qui lui arrive, événements, satisfactions, déceptions, que tout ce par quoi il aborde son expérience – à savoir ce qu'on appelle son vécu, cette chose confuse qui est là avant – s'ordonne, s'articule, prend son sens, et peut être analysé* », (*Séminaire* IV, 102). nous pouvons aisément faire le lien, à la lecture de cet extrait, entre le réel, faisant parfois, éruption dans la vie psychique de l'individu causant une paralysie, et la symbolisation nécessaire à toute représentation d'un réel différent, Autre.

il en traduit alors les perceptions, les émotions et les idées que ce réel implique, mais qu'en est-il lorsque ce réel est « *inatteignable*[1] » ? Comment le langage dit ordinaire pourrait aborder un réel qui ne l'est pas ? C'est exactement à ce niveau qu'intervient, pour le psychanalyste français, le rôle de la symbolisation. Dans un schéma traditionnel de communication linguistique, il y a d'un côté le signifiant et de l'autre le référent, et le processus langagier consiste à rapprocher les deux et les juxtaposer. Il existe, cependant, des cas où ces deux entités « Sont séparées par un espace infranchissable, béance, vide qui ne peut guère être supporté, accepté, que symboliquement. », comme l'explique le professeur R. SILHOL, dans son article portant sur l'ordre symbolique[2]. Cet espace qui sépare entre les deux entités du langage est, selon LACAN, l'espace du trauma, car la réalité traumatique n'est pas un référent ordinaire qui saurait être appréhendé et abordé par des signifiants ordinaires. Pourtant, l'être humain, en tant qu'être parlant pour reprendre les propos de Freud, éprouve un besoin irrésistible, naturel de juxtaposer le signifiant et le référant, afin de compléter la représentation du réel. Intervient alors l'ordre symbolique pour parer à cette inadéquation entre le signifiant et le référent, et aborde le réel dans son sens latent et non manifeste comme le signale SILHOL :

> Oui, nous avons ce pouvoir de représentation, mais cette faculté de placer un signifiant face à un signifié afin d'en faire du langage, afin de constituer un signe, entraîne, comme conséquence de la nature glissante de ce signifié – qui est la marque individuelle de chaque sujet – notre soumission à un ordre que nous pouvons donc appeler symbolique. C'est un ordre où ce qui est dit ne peut être réduit à un sens manifeste, à la valeur de surface du signe disons, écran, souvent, derrière lequel ce qui est porté par le signifiant se révèle riche d'un (autre) sens qu'à première vue nous ne sommes pas prêts à admettre. Aussi se peut-il qu'une signification dont nous n'étions pas tout d'abord conscients, une signification "refoulée", parvienne à notre être conscient par l'interprétation, comme lorsqu'un lapsus est enfin compris par exemple[3].

Le lien est donc facile à établir, le symbolique[4] est un ordre auquel l'être humain se soumet pour pouvoir représenter des réalités difficiles, voire impossibles à représenter

[1] Propos emprunté à LACAN

[2] SILHOL, Robert, *« Mais qu'est ce que l'Ordre Symbolique (Lacan)? »*, Gradiva (2008), 2 (XI): 139-15, SPA, Lisbonne et Université de Paris VII Denis Diderot, 2005.

[3] SILHOL, Robert, *« Mais qu'est-ce que l'Ordre Symbolique (Lacan)? »*, *Op., Cit.,* PP. 39-40.

[4] Pour définir le symbolique d'un point de vue psychanalytique, nous dirons que c'est l'accès aux mots, au langage. Dans un premier temps, le sujet ne fait qu'un avec la mère, puis cette unité fusionnelle va se fragmenter pour donner un puzzle avec une multitude de pièces qui tiennent ensemble pour conserver l'unité : mais à un moment

dans l'ordre langagier ordinaire. Ainsi donc, la symbolisation est inévitable pour dire, écrire le trauma dans ses diverses dimensions. Ce qui nous renvoie justement à la littérature ; le poète, le romancier, entre autres, étant des « *praticiens de la métaphore* » comme aimait à le répéter Roland BARTHES[1], nous estimons que la littérature est le lieu le plus approprié pour l'investissement du symbole[2], défini par REGNIER comme étant « Une comparaison et une identité de l'abstrait au concret, comparaison dont l'un des termes reste sous-entendu[3].», la symbolisation des réalités, tel qu'elle est préconisée en psychanalyse et en philosophie n'est aucunement étrangère à la littérature, dont le langage a, de tout temps, usé de truchement des métaphores, allégories et autres personnifications, pour pouvoir traduire la réalité de façon particulière.

Nous avons pu constater, à travers la lecture de divers documents portant sur le trauma et ses manifestations en littérature, mais aussi en comparant entre un nombre assez important de romans et textes littéraires qui traitent de la réalité traumatique, qu'il y a une sorte de symboles communs, inhérents à l'expression littéraire, voire artistique par extension, du trauma. Pour ainsi dire, le trauma pénètre le texte littéraire par plusieurs canaux, il emprunte plusieurs voies symboliques, et ce par le biais d'images récurrentes et répétitives, que nous retrouvons dans nombre de textes littéraires portant sur des événements majeurs.

C'est justement ce capital symbolique propre au trauma que nous nommons *Les métaphores vives du trauma* [4]. Ainsi, nous supposons que la présence de figures métaphoriques représentées par exemple par la mort, la folie ou encore le délire et la souffrance est inhérente à la présence du trauma dans le texte et à son écriture.

---

donné, une des pièces du puzzle va être symbolisée et disparaitre de ce fait du réel : ce peut être une odeur, une sensation corporelle, une impression visuelle ou acoustique, bref un élément de l'unité.

[1] BARTHES, Roland, *Essais critiques,* Paris, Seuil, 1991.

[2] Pendant longtemps, le mot symbole fut confondu avec métaphore, allégorie ou personnification, comme l'explique … « *Littré y voit, entre autres sens possibles, un terme de rhétorique ; il cite en exemple le fameux vers de Corneille : " À la fin, j'ai quitté la robe pour l'épée", et conclut : " c'est une espèce de métonymie. " C'est très exactement celle que Fontanier appelle " métonymie du signe" », Jean Louis BACKES, « la pratique du symbole* », In Littérature, 1980, PP. 3-17. Dans cet article, le professeur français soutient que le symbole est l'essence même des figures de style, telles que la métaphore ou la métonymie, et que tout se joue dans son interprétation, « *l'explication du pensée qui existe indépendamment des mots* ».

[3] De REGNIER, Henry, *Figures et caractères*, Paris, 1901, P. 327.

[4] Nous avons choisi la métaphore pour représenter l'ensemble des figures de style et des symboles présents dans le texte car celle-ci est plus représentative de la symbolisation de réalité irreprésentable dans le langage ordinaire, comme le souligne Ricœur. Toutefois, nous comptons, dans cette partie du travail, aborder le plus grand nombre possible de figures qui traduisent la réalité traumatique.

Ainsi, la préoccupation première consiste à élucider de manière théorique la notion de symbolisation du trauma dans le texte littéraire, avec une focalisation spécifique sur les mécanismes inhérents aux figures de style. Cette démarche se distingue par son caractère innovant, puisque la symbolisation du trauma à travers les figures de style n'a pas encore été solidement érigée en tant que théorie établie. L'exploration entreprise ici représente une contribution originale à la réflexion académique, nécessitant une démarche intellectuelle approfondie et systématique dans l'analyse et la corrélation méthodique des concepts. En lieu et place d'une simple réitération de préceptes théoriques préexistants, cette approche cherche à instaurer un cadre conceptuel inédit, exigeant ainsi une démonstration méthodique et rigoureuse de la validité de la proposition théorique avancée au sein du domaine académique. Notre attention est, effectivement, consacrée à l'éclairage conceptuel et théorique des métaphores, leur rôle sémantique, et leur potentiel à transcender le langage ordinaire. Nous établirons ainsi le socle conceptuel essentiel à la compréhension des métaphores en tant qu'outils narratifs puissants dans l'expression des traumas.

Dans cette partie du travail, nous comptons interroger les différents symboles qu'investit l'auteur, dans le but de traduire la réalité traumatique. La symbolisation étant, nous l'avons vu, la voie incontournable de l'expression du trauma, nous supposons que Sadek Aissat a choisi des métaphores intrinsèques à l'expérience traumatique pour arriver à en exprimer l'essence. De ce fait, nous nous posons les questions suivantes : Comment l'auteur symbolise-t-il le trauma à travers des métaphores, des allégories et des comparaisons ? Quelles sont les métaphores, dites vives du trauma présentes dans le texte ? Dans quelle mesure ces métaphores traduisent-elles la réalité traumatique ?

L'élaboration de cette partie de la thèse s'inscrit dans quête profonde visant à dévoiler les subtilités et les mécanismes langagiers qui transcendent la simple narration du trauma.

L'objectif fondamental de cette étude est de tenter de décrypter les métaphores vivantes du trauma. Ces images langagières ne semblent pas être de simples exercices de styles. Elles sont des portes d'accès à la compréhension profonde de l'expérience traumatique.

À travers chaque sous-chapitre, notre objectif est d'offrir une lecture riche et nuancée. Les métaphores élaborent le tissu narratif du trauma. Du labyrinthe de la folie à la symbolique de la mort, de la résurgence mémorielle à la mise à nu de l'intime, chaque volet contribue à une vision particulière. Nous cherchons à dévoiler non seulement ce que les métaphores révèlent, mais également comment elles se déploient pour générer des sens particuliers.

En somme, cette démarche s'ancre dans volonté d'enrichir la compréhension du lecteur. Elle vise à ouvrir des perspectives nouvelles nichées au cœur des récits traumatiques. Au seuil de cette partie, nous étudions des métaphores dynamiques qui ponctuent le discours narratif du trauma, en nous intéressant particulièrement à la représentation littéraire de l'expérience traumatique. Cette partie s'articulera autour de trois axes principaux :

Dans le premier chapitre, intitulé « Les profondeurs de l'esprit », nous nous introduirons dans le labyrinthe de la folie en tant que métaphore. L'analyse des métaphores liées à la folie démontrera les nuances subtiles de cet état mental. Le deuxième sous-chapitre « Échos d'une absence », explorera la mort en tant que métaphore. Cela révélera les représentations symboliques du vide traumatique.

Le deuxième chapitre : «L 'intime et ses traces », dévoilera une toile métaphorique saisissante. Dans la première section « Résurgence du passé », nous plongerons dans les détours de la mémoire traumatique. Nous analyserons alors les images mémorables qui ressurgissent du passé.

La seconde section « Mise à nu du trauma » dévoilera les métaphores révélant l'intime. Elle mettra en lumière le processus cathartique et la complexité émotionnelle qui émane de cette exposition.

Enfin « Ombres embrasées du trauma » explorera les métaphores entourant la honte et la culpabilité, soulignant leur impact profond sur la narration du trauma.

Le dernier chapitre « Entre songes et murailles », constituera un élément particulièrement important de cette recherche. Dans « Portails de l'inconscient traumatique », nous analyserons les métaphores oniriques. Nous considérerons les rêves

et les cauchemars comme des canaux conduisant vers l'inconscient. Enfin « Entre les murailles de l'âme », dernier sous-chapitre qui recherchera les métaphores évoquant un trauma cloisonné. Elles symboliseront la captivité intérieure. Cette conclusion introspective offrira un regard profond sur les murs invisibles entourant le trauma. Mettre ainsi un point final à cette étude méticuleuse des métaphores vivantes du trauma dans la littérature contemporaine.

Chapitre 1
Les profondeurs de l'esprit

II-1 Les profondeurs de l’esprit

Cette thèse s'engage dans une analyse méthodique des métaphores vives utilisées pour exprimer le trauma dans l’œuvre de Sadek Aissat. Le premier chapitre « Les profondeurs de l'esprit » se consacre à une exploration des métaphores liées à la folie en tant que voie d'expression du trauma. Cette investigation vise à dévoiler les subtilités de la représentation littéraire de l'état mental face à des expériences traumatiques.

Dans le sous-chapitre initial « La folie : le Labyrinthe de l'âme », l'objectif est d'analyser de manière objective les métaphores utilisées pour dépeindre la folie dans la littérature traumatique. Cette étude ambitionne à analyser la manière dont la folie est métaphoriquement construite. Cela contribue à une analyse plus précise de l'expérience humaine du trauma.

Le deuxième sous-chapitre « La mort : échos d'une absence », se concentre sur l’étude des métaphores entourant la mort. Il la considère comme voie de symbolisation du vide traumatique. L'analyse objective de ces représentations vise à éclairer les nuances complexes de la manière. La littérature aborde la mort en relation avec le trauma, ce qui contribue ainsi à une vision plus équilibrée de la manière dont ces thèmes sont abordés.

II-1-1 La folie : le labyrinthe de l'âme

« Un fou, c'est aussi léger qu'un papillon ».

Sadek Aissat

Ce sous-chapitre aborde une recherche plus en profondeur des métaphores de la folie en tant que motif de l'écriture littéraire du trauma. Le but est de conduire une analyse aussi objective que possible des métaphores de la folie. Il est important de noter que ce sous-chapitre s'intéresse directement aux nuances sémantiques sous-jacentes avec lesquelles le texte littéraire même dessine le portrait du trauma. Ce faisant, l'approche analytique propose de révéler le fondement même de la composition métaphorique de la folie. Bien qu'informative, une telle analyse pourra éclairer la manière dont notre écrivain utilise ce motif pour explorer les tréfonds de l'expérience humaine telle qu'elle est confrontée au trauma. Par une approche de ce type, nous décomposons les choix que les écrivains font reliant le jeu sur les mots et les modalités narratologiques de ces métaphores. Avec cette base en place, nous construisons une compréhension de la manière dont la folie devient un labyrinthe qui n'est jamais le même pour aucune âme. Notre corpus présente une multitude d'images, fortement présentes dans le texte, et qui sont à notre sens, des canaux symboliques à travers lesquels le trauma pénètre le texte.

Ainsi, la figure du fou, fortement présente dans les trois romans que nous analysons, semble être au cœur d'une symbolique particulière qui renvoie directement au trauma. C'est ce qui nous a conduits à concevoir la folie comme métaphore littéraire du trauma.

La folie ne semble pas être un thème inédit, ni même étranger à la culture maghrébine ou à sa littérature. Seule entité capable d'embrasser les errements des individus, elle a « redoublé de férocité » ces dernières années et se manifeste fermement dans la littérature algérienne et maghrébine par extension. Il faut dire aussi que la folie ressurgit toujours dans les moments de grande incertitude.

Définie comme étant un « *Trouble du comportement et/ou de l'esprit, considéré comme l'effet d'une maladie altérant les facultés mentales du sujet*[1].», la folie peut être appréhendée sous plusieurs angles. Notion plurivoque, elle est définie par la médecine comme étant une lésion, directement assimilée à une maladie du cerveau. Selon les neurologues, elle est caractérisée par un comportement hors du commun, « anormal », engendré par un déséquilibre biologique. Les psychanalystes eux, à leur tête Sigmund Freud, pensent que la folie est un état de trouble affectif en relation avec le sujet et son passé infantile, et qui se manifeste à travers un ensemble de symptômes inhérents aux problèmes émotionnels et affectifs. Une autre approche dite systémique considère la folie comme étant le résultat de relations sociales pathogènes, générant des troubles comportementaux. Aussi, une approche appelée sacrificielle, qui entend la folie comme étant une attitude asociale, va avoir pour but principal d'étiqueter le fou pour le mettre en quarantaine, une sorte de punition préconisée par le groupe. L'approche politique enfin, qui avance que la folie est une maladie sociale due principalement aux injustices économiques et à l'exploitation des sujets.

Certains auteurs considèrent la folie comme une maladie caractérisée par l'absence de raison. Alphonse de WAELHENS affirme que *«* La folie est l'autre de la raison, mais un autre dont le rapport à celle-ci varie selon les époques. La folie peut être un autre qui conteste la raison à l'intérieur d'elle-même [2].» Ainsi, le fou est une personne qui ne pense pas, ne raisonne pas conformément à la logique régissant le raisonnement du groupe. Des philosophes rationalistes tels Descartes ou encore Alain adhèrent à cette conception en affirmant solennellement que la folie est à l'opposé de la raison[3].

Le plus souvent, la folie est définie comme étant un écart, comportemental ou réflexionnel, qu'un individu opère vis-à-vis de la communauté à laquelle il appartient. Ainsi, ce sujet, pour le moins différent des autres, marque une distance conséquente quant à la norme sociale, aux usages collectifs, qui déterminent la logique appliquée dans le raisonnement. Considérées comme étant des malades mentaux par la

[1] Dictionnaire LAROUSSE
[2] WAELHENS, Alphonse, « la folie » in Encyclopédie Universalis, corpus 09, Etymologie Fungi, Paris, Encyclopédiae Universalis, 1996, P. 597.
[3] « *Le fou ne peut pas penser et la pensée ne peut être folle (…). La certitude de la pensée, qui repose entièrement sur son immédiate présence à elle-même est indubitable* ». DESCARTES cité par DE WAELHENS.

communauté psychiatrique, les fous sont surtout appréhendés comme des êtres hors-normes, qui opèrent une véritable transgression vis-à-vis de la norme sociale, et dont le raisonnement estimé illogique marque une opposition certaine par rapport à la collectivité et à sa logique.

La folie renvoie également à la notion de l'excès, de l'exagération. Ainsi, les expressions qui vont dans ce sens déferlent dans notre langage quotidien ; « aimer à la folie », « une histoire de fous », « être fou furieux » et bien d'autres prouvent que la folie est assimilée à une attitude exagérée, démesurée.

Le fou et ses représentations ont été hétérogènes à travers les siècles et les époques. Michel Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*[1], a relevé l'évolution de l'image du fou, depuis le Moyen-âge à nos jours, en s'appuyant notamment sur les archives et les textes littéraires, ayant constitué sa matière première pour sa recherche. Il avance que le regard porté sur la folie et le fou a considérablement évolué, car il dépend de la culture à laquelle on appartient. Foucault a comparé les fous aux lépreux, qui au Moyen âge, ont été mis à l'écart de la société et parqués dans des asiles desquels ils ne pouvaient sortir. En effet, la lèpre était perçue comme une malédiction divine, un châtiment à un péché. Ce rapprochement dit foucaldien n'est aucunement anodin.

À la fin du Moyen-Âge, le fou acquiert un statut particulier au sein de la société, il devient personnage incontournable, chose que nous retrouvons autant dans l'art que dans la littérature[2]. Si la Renaissance avait redonné au fou la parole et le pouvoir de s'exprimer librement, l'âge classique lui, avait, encore une fois, placé le fou dans le collimateur de la société en le désignant comme un être à part, extravaguant et hors de la société. Ainsi, la construction, en 1656, du premier hôpital psychiatrique à Paris marqua un tournant important dans les représentations sociales du fou. L'ère du « grand enfermement », pour paraphraser Foucault, avait pris les rênes de la relation entre le fou et la société. À partir de ce moment, le fou était devenu un individu à enfermer, à cacher et si possible à bannir. Le fou est désormais mis sur le même piédestal que le délinquant,

[1] FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1972.
[2] Ceci est présent par exemple dans le motif de *La Nef* des fous, *Eloge de la folie* de Didier Erasme, mais aussi dans les farces populaires, dans la littérature et l'iconographie de cette période.

le criminel ou le marginal. C'est dire que la politique dite de l'internement n'avait pas d'intérêt médical ou thérapeutique, mais servait plutôt la politique de l'époque, celle qui préconisait d'effacer de la société tout ce qui ne rentrait pas dans le moule rigide du classicisme. Toutefois, très vite, cette politique, pour le moins arbitraire, était tombée en désuétude ; la libération de tous les « internés » de l'hôpital Bicêtre en 1793 marque le début d'une autre politique sociale vis-à-vis des fous, et l'asile dit psychiatrique vit le jour. Le fou n'était plus enfermé avec les délinquants et les criminels, mais il demeurait toujours enfermé, seul cette fois. La folie est considérée comme maladie mentale qui nécessite l'isolement du sujet atteint. FOUCAULT, dans son livre fortement polémique avait remis en cause toute cette démarche, en considérant que la société, les psychiatres en premier, avait instauré une politique d'exclusion vis-à-vis des fous, car en en faisant une maladie mentale, on a cessé de communiquer avec elle.

Ce que nous pouvons retenir de ces différentes représentations et définitions du fou et de la folie, c'est que la folie est toujours considérée comme étant un comportement qui s'articule à l'opposé de la raison, de la norme sociale. Ainsi, la frontière qui existe entre folie et non-folie est déterminée par la société et ses échelles de valeurs, le comportement des sujets dits fous est jugé comme tel en fonction de ce que le groupe décide.

Outre la philosophie, la psychiatrie ou encore l'histoire, la littérature se trouve être un champ très fertile dans lequel la folie articule ses déclinaisons sémantiques. Depuis l'Antiquité gréco-latine, la création littéraire est investie de la figure du fou, au Moyen-âge ensuite, le fou devient un personnage incontournable, comme fut le cas par exemple de Tristan qui feint la folie pour atteindre sa bien-aimée la reine Iseult, sans être démasqué. Les humanistes de la Renaissance eurent une attitude plus ironique vis-à-vis de la folie elle-même, appréhendée par Érasme ou Rabelais comme étant la manifestation la plus fidèle du système sociétal de l'époque. Il n'était alors plus question de considérer la folie dans son articulation individuelle, mais plutôt dans son aspect collectif.[1]

[1] Dans cette perspective, Foucault établit un lien très étroit entre l'acte d'écrire et la folie en mettant en exergue l'historicité du discours de la folie. Ainsi, il affirme qu' «*Il est normal que les écrivains trouvent leur double dans le fou ou dans un fantôme. Derrière tout écrivain se tapit l'ombre du fou qui le soutient, le domine et le recouvre.*

La folie se manifeste dans la littérature sous différentes formes, se référant aux diverses acceptations communément admises : trouble du comportement, exagération et démesure, l'état psychologique temporaire, de grande agitation interne survenue après une expérience émotionnelle importante, ou encore le comportement qui s'écarte de la norme sociale considéré comme un trouble des capacités mentales.

Écrire à partir d'une faille, tel est le lieu, hors du commun, qu'investit la littérature.[1] Le fou, à son tour, investit ce même espace. Le récit de la folie est généré à partir d'une faille, le fou écrit sur les marges, il se positionne sur les frontières[2]. Le raisonnement social commun étant rigide et normatif, l'humain ne trouve d'autre moyen d'investir ces marges arbitrairement reléguées au second plan. Selon Foucault, la folie se tient « au-delà du partage », car elle n'offre pas le même regard, la même vision que la raison. Cette raison pétrie dans la logique sociale d'une communauté *:* « La folie n'existe que dans une société, elle n'existe pas en dehors des formes de la sensibilité qui l'isolent et des formes de répulsion qui l'excluent ou la capturent[3].». Nous comprenons ainsi que la folie est purement culturelle, car elle désigne l'écart articulé vis-à-vis des habitudes d'une société, et ses manifestations sont profondément artistiques et littéraires. Depuis toujours, la littérature et la folie exercent un pouvoir d'attraction mutuel. La folie étant une source d'inspiration intarissable à la littérature, et celle-ci étant un lieu d'investissement de la folie, leur relation ne saurait être niée. En effet, la création littéraire autant que le discours de la

---

On pourrait dire que, au moment où l'écrivain écrit, ce qu'il raconte, ce qu'il produit dans l'acte même d'écrire n'est sans doute rien d'autre que la folie. Ce risque qu'un sujet écrivant soit emporté par la folie, que ce double qu'est le fou s'appesantisse, c'est justement là, selon moi, la caractéristique de l'acte d'écriture. C'est alors que nous rencontrons le thème de la subversivité de l'écriture. » (Michel Foucault, « Folie, Littérature, Société » [1970], Dits et Écrits I, 1954-1975, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 981) Foucault cherche à démontrer dans ses travaux comment une théorie essentialiste de la littérature peut dériver du mythe structural l'associant à la folie, l'une et l'autre dépassant ou déplaçant les limites du langage. Foucault définit cette conjonction sur le terrain d'une certaine expérience du langage : « *Le langage n'est pas ici l'instrument d'une inscription du monde, ou de la révélation d'une transcendance, c'est-à-dire l'instrument d'une appropriation de la réalité, mais un "murmure", sans cesse répété. L'expérience commune de la folie et de la littérature est celle du "ressassement", non pas celle de la transcription d'une expérience extralinguistique, à l'aune de la vérité, mais une expérience réflexive, intralinguistique, où le langage est l'objet même de l'expérience.* » (Jean-Jacques Lecercle, « Folie et littérature. De Foucault à Janet Frame », La Licorne, n° 55, 2000, p. 296) Shoshana Felman participe d'une même réflexion en montrant dans son ouvrage *La folie et la chose littéraire* (Seuil, 1978) comment la folie de l'écriture et l'écriture de la folie permettent d'appréhender autrement la spécificité de la chose littéraire.

[1] M'BEMBE Achille, « écrire l'Afrique à partir d'une faille », In Politique africaine, 1993, N° 51, PP. 69-97, https://www.africabib.org/htp.php?RID=112203337, consulté le 05-03- 2018.

[2] Cet espace décrit par les surréalistes comme étant « *ce lieu de fureur et de cris, bombe placée au centre du bon sens, du bon goût, de la vraie Raison, dont les éclats valent moins que la vertu explosive même*.», Luc Vigier, « Les surréalistes contre la raison unique », Le Magazine littéraire, « Ce que la littérature sait de la folie », n° 524, octobre 2012, p. 55.

[3] FOUCAULT, *Michel, Histoire de la folie à l'âge classique*, *Op., Cit.,* P. 38.

folie s'insurgent contre les systèmes sociaux normatifs et s'inscrivent en marge de ses institutions.

Souvent assimilée au génie, l'inscription de la folie dans une œuvre artistique ou littéraire constitue une véritable interrogation, car elle ébranle toutes les certitudes et attribut au sens une autre facette. Pour certains, la folie est une capacité, hors du commun, de voir le monde et les choses, d'échapper à la réalité du commun des mortels et d'avoir accès à une autre réalité, beaucoup plus sensible. Comme l'affirme fermement Serge TRIBOLET : « La folie n'est ni un déficit intellectuel ni une tare, elle est au contraire une faculté supérieure à éprouver ce qui échappe au commun[1].». Ainsi, la folie est parfois perçue comme la capacité à accéder à d'autres niveaux de la réalité, différents de ceux que nos sens parviennent à cerner en obéissant à la logique de la raison. Ce serait justement dans ce sens que les philosophes grecs considéraient l'expérience hallucinatoire de la folie comme un véritable pouvoir de discernement[2].

L'inscription de la folie dans la création littéraire et artistique pourrait revêtir également un autre aspect, celui de la libération, car elle oblige presque l'artiste à dire, à écrire et à s'exprimer. Extérioriser ses sentiments et émotions devient alors une nécessité ; il est dans l'obligation de se libérer de l'autre qui est en lui, l'autre en soi.

La folie est pour beaucoup de psychanalystes une des séquelles des blessures psychiques. Pour FREUD par exemple, auquel se sont alignés CROCQ, FERENCZI et CYRULNUK, la folie est une représentation qui symbolise la maitrise de la pulsion de mort, une forme de séparation avec un réel traumatogène. Elle devient un jeu inconscient de représentations censé déjouer la répétition vicieuse dans laquelle le sujet, victime d'une expérience traumatique, est emprisonné. Ainsi, la folie permet de se créer un nouveau monde, constitué de nouveaux mots. Ce langage inédit dans la vie consciente et raisonnable du sujet permet une appréhension différente du trauma, une sorte d'apprentissage[3]. En d'autres termes, la folie offre au sujet un monde nouveau, que lui-même crée, lui permettant d'appréhender le trauma différemment, car l'état de folie

[1] TRIBOLET, Serge, *le privilège de la folie*, Paris, Ed. De La Santé, Coll. Humanités, 2013, P. 12.

[3] GILBERT, Jean, *Folie et création,* Seyssel, Ed. Champ Vallon, 1990, P. 139.

conduit souvent à une narration psychique qui dessine de nouveaux contours pour le même événement.

En effet, le trauma se manifeste souvent par une forme de rupture entre les différentes structures psychiques inconscientes. Les victimes présentent, alors, des épisodes dissociatifs ; états de conscience altérée. Notre corpus présente justement ces épisodes, dans lesquels les personnages, après avoir vécu une expérience de gravité élevée, qui engendre effectivement un trauma, sombrent dans des épisodes de folie, comme ce fut le cas de Boualem, Personnage principal de *La Cité du précipice*, ou encore celui de la mère du protagoniste de *L'Année des chiens.*

Sadek AISSAT introduit un des chapitres de son roman *L'année des chiens* par un exergue ; qui en dit long sur la folie de ses personnages ; « Il avait vu et n'avait plus voulu voir et est devenu fou[1].», nous comprendrons que la folie devient ici une sorte d'échappatoire, une issue que le sujet choisit inconsciemment afin d'échapper à une réalité trop amère, trop dure à supporter.

La présence de la figure du fou est constatée dans l'ensemble des trois romans de Sadek AISSAT. Néanmoins, la manière dont la folie est appréhendée varie en fonction du vécu subjectif du personnage ainsi que des conditions externes qui ont provoqué son glissement de la raison vers la folie.

Dans cette section, l'objectif principal est de démystifier la connexion complexe entre la folie et le trauma collectif. En explorant cette relation, nous cherchons à dévoiler les mécanismes psychologiques et sociologiques qui sous-tendent la manifestation de la folie dans le contexte d'un traumatisme partagé au sein d'une collectivité. L'analyse s'appuiera sur des concepts psychanalytiques et sociologiques pour dégager une compréhension plus approfondie des effets du trauma sur la santé mentale collective. En considérant le trauma comme un catalyseur potentiel de la folie collective, nous tenterons d'identifier les dynamiques subtiles qui influent sur les individus et les groupes, et ainsi contribuer à éclairer les perspectives thérapeutiques et sociétales face à ces phénomènes complexes.

[1] ARTAUD, Antonin, Van GOGH, *le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 2001 (1947).

II-1-1-1- L'hybris ou la folie des limites

La folie n'est pas toujours synonyme de perte de raison, elle est parfois bien plus profonde que la définition presque simpliste que lui attribue le sens commun. Symbole de remise en question d'un ordre établi, le fou n'est pas toujours celui qui perd « la tête » en perdant ses repères dits raisonnables. La folie est aussi présentée comme une révolte, le refus des normes sociales[1]. Le fou n'est pas cette personne en déséquilibre psychique, mais plutôt un individu qui se déclare, haut et fort, comme étant en dehors de la communauté, ne répondant plus à ses idéaux, ne respectant plus ses normes. La folie est ainsi perçue comme une sorte de démesure. Cette idée est fortement présente chez les personnages aissatiens, prenons par exemple le cas de Double-Tête, dont les dialogues avec le personnage principal du roman *L'Année des chiens,* nous renseigne clairement sur cette forme de folie de l'excès. L'extrait suivant en explique la portée : « *Moi, dès que je trouve dans une notice ou une ordonnance ''à ne pas dépasser'', je dépasse. C'est comme ça, je suis un fou*[2]». Le personnage de Double-Tête, dans son émergence littéraire, se révèle être un poignant exemple d'hybris. Sa caractérisation est façonnée par une démesure manifeste, illustrant une confiance excessive en ses propres capacités et une transgression audacieuse des normes établies. En s'engageant dans des actions qui dépassent les limites du raisonnable, Double Tête témoigne d'une arrogance dévorante et d'une quête insatiable de pouvoir. Cette quête, motivée par un excès de confiance en ses aptitudes, le conduit à défier les lois naturelles et à s'arroger un statut au-dessus de celles-ci. Ainsi, son comportement présente des traits caractéristiques d'hybris, révélant une perte de discernement rationnel et une dérive vers une démesure pathologique. Cette interprétation met en lumière la façon dont l'hybris devient une force narrative puissante, modelant les actions de Double Tête et contribuant à son destin tragique au sein du récit. En scrutant cette manifestation d'hybris chez le personnage de Double Tête, nous discernons la subtile frontière entre la grandeur et la folie, offrant une perspective fascinante sur la complexité psychologique des personnages littéraires.

[1] Ce « mythe » de la folie comme force de subversion et ferment fécond de réinvention culturelle, considéré par Marcel Gauchet comme une « *mystification qui escamote[e] le problème* » de la folie réelle, « "La folie est une énigme". Entretien avec Marcel Gauchet », Les Collections de l'Histoire, « Depuis quand a-ton peur des fous ? La folie, d'Érasme à Foucault », n° 51, avril-juin 2011, p. 14.
[2] *L'Année des chiens,op. cit.,* P. 71.

Un autre personnage, un autre roman, CK, personnage secondaire de *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* arbore le même comportement lié à l'excès et à la démesure en affichant sa non-adhésion absolue à toutes les normes sociales *; « mon passe-temps préféré : dépasser les limites, franchir le pas, bousculer toutes les normes et braver les interdits. Même la langue, j'aime la casser, les règles de grammaire, mon dernier souci.*[1] *»*

Cet extrait met en lumière la personnalité provocatrice et rebelle du personnage CK dans le roman *Je fais comme fait dans la mer le nageur.* L'expression « mon passe-temps préféré » nous laisse penser que le comportement non conformiste du personnage devient pour lui une véritable source de satisfaction, mettant l'accent sur un choix explicitement articulé pour la transgression. Les expressions « dépasser les limites », « franchir le pas » accumulées dans cet extrait renvoient l'idée de la désobéissance délibérée.

L'idée d'une transgression linguistique est aussi présente dans cet extrait fort éloquent, Ck aime « casser » la langue, en affirmant que les règles de grammaire et d'orthographe ne sont pas un de ses centres d'intérêts, ce qui met l'accent sur sa prédisposition à tout défier, y compris les règles de la langue, dans une sorte d'hybris linguistique.

En somme, ce paragraphe décrit un personnage qui tente, advienne que pourra, de s'affranchir de toutes les règles que lui impose la société, et dans un élan d'exagération, il plonge dans une autre forme de folie, l'hybris. Nous comprenons donc que le fou ici est non pas une personne subissant un désordre de l'esprit, mais plutôt un individu refusant toute norme sociale, rejetant toute règle susceptible de lui être imposée d'une manière ou d'une autre. Les protagonistes semblent s'enliser dans un désespoir profond, confrontés à une réalité qui semble diamétralement opposée à leurs aspirations les plus profondes. Une incompatibilité poignante entre leurs désirs et le monde qui les entoure se dessine, jetant une ombre sombre sur leur parcours et suscitant une profonde réflexion sur la nature complexe des aspirations humaines, comme le démontre cet

[1] Je fais comme fait dans la mer le nageur, P. 309.

extrait de *La Cité du précipice* : *« Notre vie est un vrai calvaire, ils ne vont pas encore me dire ce que je dois faire.* [1]».

Cette frustration les mène vers une folie qui se caractérise par l'excès et la démesure. Cette expression de la folie est considérée comme une forme de révolte contre les normes de la société, ou encore les us et coutumes, rigides le plus souvent. Ainsi ce comportement est assimilé à une forme d'extravagance, de différence caractérisée que le sujet manifeste vis-à-vis de la collectivité. En effet, ce comportement dit '''fou'', représente la façon dont dispose le personnage pour se démarquer des comportements sociaux qui « Étouffent, castrent les envies, les désirs, pire encore, les existences des gens[2]». C'est justement dans cette perspective, que le personnage « fou » semble être fier de sa folie, car symbole de sa non-soumission à la dictature sociale, « Nous les Algériens avons la réputation d'être des malades mentaux. Je crois que nous le sommes. Pour preuve, nous seuls y trouvons un motif de fierté[3].*»*.

Cette tendance vers la démesure est appelée en philosophie *l'Hybris*, notion héritée de la philosophie grecque antique, qui renvoie au refus individuel ou collectif de se soumettre à une quelconque norme qui baliserait les désirs.

> *L'hybris*[4] est tout à la fois folie des hommes pris individuellement, collectivement et éventuellement comme espèce. *L'hybris* est une pathologie de l'âme pour chacun en particulier s'il vit sous la seule logique de désirs sans limites[5].

Outre son aspect de la démesure, l'hybris devrait être perçue et analysée comme une autre forme de folie, dans la mesure où elle représente également un déséquilibre du jugement rationnel, et un éloignement de la réalité. Dans la tradition grecque, ce genre de comportements était souvent considéré comme un déclin de nature pathologique. Le personnage d'œdipe par exemple, dans l'œuvre de Sophocle en arborant une attitude arrogante et déraisonnable et en choisissant délibérément de briser les chaines des croyances divines ont causé inévitablement sa propre perte.

---

[1] *La Cité du précipice*, P. 187.
[2] *Idem.,* P. 79.
[3] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, *Op., Cit.,* P. 292.
[4] Origine étymologique.
[5] SAINT- IOL, Arnand, *qu'est-ce que la démesure* ?, Paris, M-Editions, 2013, P. 18.

De ce fait, analyser l'hybris au prisme de la folie s'articule autour de l'aspect démesuré, déraisonnable et insensé des comportements des personnages, les conduisant à des actions qui leur nuisent gravement.

Nous pourrions ainsi rapprocher cette notion, l'hybris, du comportement de certains des personnages de notre corpus. En effet, ces derniers rejettent « farouchement » toute sorte de limites et refusent d'adhérer aux préceptes normatifs du groupe auquel ils appartiennent. Toutefois nous aimerions interroger la nature de ce comportement pour le moins iconoclaste.

« Limites dans tout ce qu'il entreprenait pendant des années, « il avait horreur des règles, les limites l'agressaient littéralement [1]. » Sadek Aissat décrit ce personnage comme un véritable frondeur, prêt à sacrifier sa vie pour ne pas respecter une règle quelconque ; « il en fait une fixation, ne respecter aucune règle. C'est aux règles de me respecter, disait-il[2].»

En analysant la psychologie de ce personnage en la conjuguant avec son parcours, nous comprenons qu'il est avide de respect, car son passé de harki lui a valu beaucoup d'humiliations durant des années, ainsi, voir la vie lui imposer des règles et des limites était une humiliation de plus pour lui, il décide alors de « dépasser ces limites ».

> - Djelloul est venu me voir, trois bouteilles de whisky dans un sac en papier ; son médecin lui avait interdit de prendre une seule goutte d'alcool.
>
> -Tu es fou ? tu veux te tuer ?
>
> -Personne ne me dicte ce que je dois faire ! oui, je suis fou !

Cette attitude pour le moins singulière caractérise nombre de personnages aissatiens. L'auteur décrit cette volonté « farouche » à dépasser les limites comme une espèce de folie, causée principalement par une blessure ancienne, donc un trauma.

C'est ainsi que la folie peut se présenter sous forme de révolte contre un système social et culturel établi, considéré par le sujet comme trop restrictif. Ce dernier décide alors de se libérer des chaines prohibitives de la société pour vivre hors-norme.

En outre, le trauma collectif, en tant que séquelle psychique, psychologique et émotionnelle résultant d'événements extrêmes et violents, vécus par une seule

[1] Je fais comme fait dans la mer le nageur, P. 285
[2] Idem., P. 291.

communauté et qui partage, de ce fait, les mêmes blessures psychiques, pourrait être perçu du point de vue de l'hybris. En effet, lorsque l'événement vécu, souvent dévastateur, est perçu comme étant dépassant tout entendement, les limites perdent alors tout leur sens. Les sujets traumatisés choisissent alors de transgresser toute règle ou restriction. Prenons l'exemple des traumatismes collectifs génocidaires, où des groupes humains ont délibérément franchi les limites de l'humanité en commettant des atrocités massives.

Cette trace de l'hybris au niveau collectif laisse des cicatrices profondes et indélébiles qui s'articulent dans la mémoire collective. Ces blessures se transforment alors en trauma transgénérationnel, élargissant ainsi le cercle vide du trauma. L'hybris semble donc se dépeindre doublement, sous forme de folie individuelle, mais aussi sous forme de pathologie collective générée par un trauma de grande envergure.

II-1-1-2- Folie et dissociation : quand le réel s'écorche

Jeu psychique sensé déjouer la répétition dans laquelle est emprisonné le sujet ayant vécu une expérience subjective à fort potentiel traumatique, une autre forme de la folie permet la création d'un nouveau monde, fait de nouveaux mots qui permettront, à leur tour, de nommer les expériences nouvelles et les émotions inédites que le sujet a pu ressentir, voire subir. Ce nouveau langage est donc une adoption du trauma, une nouvelle vision du réel qui échapperait au réel lui-même, et qui serait en mesure de soulager l'individu. Dans notre corpus, quelques personnages, comme est le cas des trois mères des personnages principaux des trois romans qui constituent notre corpus, incarnent cette représentation de la folie, le réel étant insoutenable psychiquement, ils sombrent alors dans un état de non-conscience. Dans les deux premiers romans de Sadek AISSAT, les mères des personnages principaux subissent un lourd trauma, celui de la perte. En effet, ces mères perdent leurs enfants, assassinés arbitrairement par une tierce personne. La réaction de ces personnages se résume dans des accès de folie, des épisodes d'absence qui seraient en mesure d'alléger, un tant soit peu, leurs souffrances.

Les victimes ayant perdu un de leurs proches d'une manière brutale reçoivent la perte comme étant un élément fortement traumatogène, dont la cicatrice demeure, le

plus souvent, indélébile. Les personnages dont il est question ici subissent une grande violence psychique, et présentent les caractéristiques du trauma de la perte.

Le premier personnage[1] est une femme ayant perdu son fils, assassiné pendant les événements d'octobre 88.

> On rapporta le corps de mon frère, dans un véhicule trop grand, peint en vert-de-gris, l'une des couleurs les plus habituelles du deuil. Ma mère se figea. Elle se tint debout comme un soldat de plomb, son visage blanchissant puis virant vers le gris. Je la vis s'habiller d'une calme froideur qui me fit frémir. Le cercueil déposé à ses pieds, elle ne se cassa pas ainsi comme un soldat de plomb qui aurait fondu. Elle se jeta sur la dépouille et, sans un cri, se laboura les joues avec application. Le sang gicla, maculant le bois poli[2].

La réaction de cette mère manifeste sa grande douleur, elle fait preuve, dans un premier temps, de déni, elle refuse la réalité et la rejette. Cette attitude d'évacuation est un mécanisme de défense mobilisé par certaines personnes face à un événement trop fort, un choc ; « Le déni au sens strict est une réaction exceptionnelle. Il consiste en la suppression de la perception de la réalité douloureuse et en son remplacement par une pseudo réalité moins pénible[3].». Si perdre un parent ou un être cher ne conduit pas nécessairement à un trauma de la perte, la brutalité de l'événement et sa soudaineté dessine la frontière entre un réel supportable et un autre insupportable.

Le personnage dont il est question ici manifeste son deuil d'une façon différente de ce qui serait attendu, la perte du fils ayant provoqué chez lui un ébranlement émotionnel d'une force inouïe qui conduit le plus souvent au trauma. L'auteur décrit cette souffrance psychique de façon méticuleuse, nous permettant ainsi de rapprocher cette description du trauma et de son inscription. Le trauma de la perte empêche l'individu de faire son deuil, autrement dit d'accepter la réalité et tenter de la transcender. Il condamne la victime à un éternel recommencement, le sujet sombre alors dans des accès de colère, et progressivement dans la folie.

Sadek aissat, dans son œuvre, dessine les contours des fractions complexes du trauma de la perte, en plongeant dans les entrailles de ses personnages et en peignant les

[1] Mère du personnage principal de *l'Année des chiens*.
[2] *L'Année des chiens,* P. 54.
[3] MORMONT, Christian, « Deuil et traumatisme », in *Stress et trauma*, 2009, 218-223.

tableaux bouleversants de leurs souffrances. La perte, perçue comme une douleur unique et particulièrement intense, se manifeste de diverses façons chez ses personnages. Ces derniers, marqués par des départs définitifs et irrévocables, s'enfoncent dans un labyrinthe émotionnel dans lequel la perte, le deuil et l'absence deviennent des motifs littéraires récurrents. Les romans aissatiens constituent alors des lieux artistiques où le trauma la perte s'infiltre dans les moindres recoins de l'existence des personnages, altérant ainsi leur vision, leurs rapports au monde et leurs choix.

> Ses traits, d'ordinaire affaissés, durcirent en se raffermissant. Rien en elle ne trahissait la soumission craintive des victimes, ni cette expression terne que le deuil dessine dans les yeux de ceux qui sont frappés par le malheur. Il n'y avait rien dans les siens[1].

Le vide habitant désormais les yeux de cette mère, est justement le vide traumatique qui la conduira, quelques pages plus tard, à sombrer dans la folie. Un épisode où la mère ne supportant plus cette réalité décide de la travestir en discours ressassé, rabâché, à longueur de journée :

> Il surprend maintenant, régulièrement, ses sanglots dans la nuit, et souvent, elle parle, martèle les mêmes antiennes, d'une folie ressassée jusqu'à l'écœurement tandis que lui serre les dents, les paupières et les poings, et sent son corps se figer[2].

Cette forme de folie est représentée dans les romans de notre corpus ; la dissociation. Une sorte de trouble psychique qui mène le sujet à rompre avec son « moi » et à devenir témoin externe de ce qui lui arrive. Cette forme de folie survient également lorsque la personne est face à un événement trop brutal ou une expérience traumatisante. La vision du réel lui semble insoutenable, il opte alors pour la création d'une autre réalité, bien plus clémente. Le personnage principal – anonyme- de *l'Année des chiens* représente justement cet épisode de folie, il semble être témoin de son propre malheur, il perçoit sa vie de l'extérieur comme s'il n'en faisait pas partie, comme si elle ne le concernait pas. Ainsi, après un grand chagrin d'amour, un échec qui lui a causé une blessure narcissique importante, il sombre dans cet épisode de dissociation. L'auteur ne se contente pas de décrire le personnage et ses agissements, il le fait, au contraire, narrateur de sa propre expérience, la folie dans ce cas se traduit par le dévoilement de

[1] *L'Années des chiens,* P. 54.
[2] *Idem*., P. 168.

ce qui se produit *in petto*, autrement dit dans le secret de sa pensée. Le personnage « fou » nous décrit son univers avec une grande lucidité, sans avoir conscience de l'inobservation du comportement social, du hors-norme qu'il exhibe ; « Il y a toujours un sujet autonome qui assiste à son délire. Il ne faut pas dire seulement une partie saine qui est contigüe à une partie malade[1]».

Ce personnage justement, assiste à son délire, prend la posture du témoin de sa propre folie. Il y eut une dissociation dans sa psyché.

> Je pensais qu'il suffisait de le vouloir, de savoir l'implorer. C'était ; un jour d'été, trop lumineux. Comme pour me narguer, le soleil naguère ami, se fit plus brulant, et sa lumière plus intense. Narquois, mais sans pouvoir toutefois soutenir mon regard, il décochait des flèches qui embrasaient ma tête. Je perdis connaissance[2].

C'est par cette séquence que le personnage/ narrateur introduit son épisode de folie. Après avoir vécu une déception, il se laisse aller à une sorte de désirs hallucinatoires qui le conduisent à un véritable état de déséquilibre psychique. En effet, le personnage (dont nous ignorons le prénom), avait été « follement » amoureux d'une jeune fille qui ne partageait pas ce sentiment. Celle-ci s'étant mariée avec une tierce personne, le personnage en perd « littéralement » la raison. Ainsi, ne pouvant plus supporter le réel qui lui parait insurmontable, il décide alors de s'en créer un autre, « à son goût ».

> J'appris son mariage avec un colonel de l'armée. Tout ce que j'avais construit s'écroula piteusement. J'avais été fou de penser qu'elle pouvait s'attacher à moi. Je connus alors une période d'affaissement, mais mon abattement ne dura plus longtemps. Je décidai de la recréer, de la refaire à mes dimensions, patiemment, comme je la voulais[3].

Nous comprenons dans ce passage que la réalité est insupportable, le personnage prend alors « la décision » de se créer une autre réalité, plus en adéquation avec ses désirs.

> La folie naturelle est donc une réaction défensive de la nature contre le pouvoir dissolvant de l'intelligence, contre la représentation, par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort, ou

[1] GILBERT, Jean, *folie et création*, *Op., cit*., P. 148.
[2] *L'Année des chiens*, *Op., Cit.,* P. 130.
[3] *Idem.,* P. 132.

> d'une marge décourageante d'imprévu entre l'initiative prise et l'effet souhaité [1].

Le personnage/narrateur ne semble pas avoir conscience de son état ; il remarque les comportements des autres, on ne peut plus hostiles, mais ne leur accorde aucune importance ; « Dans la rue, elle à mes côtés, je me moquais bien des gens qui me regardaient et semblaient ne pas remarquer sa présence ; ce qu'ils pouvaient penser m'importait peu[2]. »

Aussi, cet état semble lui procurer un bonheur absolu, en raccommodant le monde selon ses propres désirs, il se sent heureux. Plus heureux que jamais. Cette béatitude n'est pas tout à fait étrangère à la folie. ERASME déjà, dans son *éloge de la folie*[3], avait établi un lien direct entre le bonheur absolu et la folie ; « elle [la folie] n'est donc pas simplement un fait, mais un bien, quelque chose qui ne doit pas être brimé, à quoi il faut se conformer, et qui par conséquent doit être[4]».

L'hyperintelligence superposée à la folie s'articulerait autour d'une lucidité vis-à-vis de la folie elle-même dans un premier temps, à son éclosion, à ses manifestations, mais aussi à son évolution. Le personnage se met alors à opérer une auto-analyse, c'est à ce niveau que la folie débouche sur un métadiscours[5]. C'est ce que nous constatons chez cet autre personnage/narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, qui décrit méticuleusement l'instant qui a vu naitre la frontière entre la folie et la raison ;

> Cette revue avait débusqué, avec une puissance insensée, les troubles qui sommeillaient en moi. Une activité débridée, forcenée se déroulait dans mon être, dont je percevais l'effet paradoxalement émollient, comme, j'imagine, ceux qui sombrent doucement dans la folie doivent avoir, de façon diffuse, conscience de la lente descente vers les ténèbres, pareille à une immersion progressive du corps dans de l'eau tiède. Je n'ai pas réussi à déterminer avec netteté le lieu, dans les limbes de mon esprit, d'où émanaient les ondes obscures que je percevais. À défaut d'une précision focale satisfaisante, je me contentais d'arc-bouter ma pensée sur ces sensations, et, les assimilais avec jubilation à une jouissance, comparable au bien-être que l'on éprouve après avoir vomi[6].

---

[1] BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF., 1932, P. 137.
[2] *L'Année des chiens, Op., Cit.,* P. 131.
[3] ERASME, *Éloge de la folie*, traduction par Pierre de NOLHAC, Paris, Flammarion, 1964.
[4] DURAND-FOLCO, Jonathan, « De la folie naturelle à la folie divine : le paradoxe de la folie chez Érasme », In *Phares*, université de Laval. P. 04.v
[5] BASTIEN, Sandra, *La folie à la scène, quelques tendances contemporaines*, Paris, ED. L'Harmattan, 2011, PP. 70-71.
[6] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, *Op., Cit.,* P. 305.

Ce passage porte autant sur la lucidité qu'offre la folie que sur la légèreté et le soulagement ressentis. Nombre d'autres passages, dans ce roman, mais aussi dans les deux autres, présentent la folie, non comme un trouble psychique ou un déséquilibre, mais comme un grand moment de clairvoyance. Cette approche de la folie n'est pas exclusive à Sadek AISSAT, Foucault lui-même a présenté l'état de folie comme un état de lucidité. Michel Foucault, étant une des références incontournables dans les réflexions sur la folie, considère celle-ci comme une forme éventuelle de lucidité, remettant ainsi en question la conception traditionnelle de la santé mentale. La vision foucaldienne, révolutionnaire de son état, stipule que le regard porté sur la folie, comme étant une altération de lucidité n'est autre qu'une construction sociale.

Considérer une personne comme folle est le résultat d'une non-conformité aux normes sociales préétablies. Le philosophe suggère donc qu'il est tout à fait possible de considérer la folie, comme une forme de résistance. De ce fait, ledit fou pourrait percevoir des réalités que les autres ne sauraient voir.

Cette nouvelle perception de la folie incite à repenser la folie, si elle est d'abord une pathologie individuelle, elle peut être également appréhendée comme une des manifestations des tensions existant entre l'individu et la société. Cette idée renvoie, également, à la nécessité de revoir les normes sociales qui déterminent la folie et la raison, ce qui engage des réflexions approfondies sur la nature de la lucidité et celle de la folie.

Dans La littérature et la folie, séminaire inédit de Michel Foucault, ce dernier présente la folie, non plus comme un état de déraison, mais plutôt comme un état de connaissance particulière, qui permettrait au sujet « fou » de « voir ce que les autres, censés être raisonnables ne peuvent voir [1] ».

Selon de nombreux penseurs et philosophes, à l'instar de Jacques Derrida et de Georges Bataille, la folie ne devrait pas être appréhendée sous l'angle de la déraison uniquement, car elle peut éventuellement traduire une condition permettant de comprendre d'autres niveaux, bien plus complexe du réel, qui est souvent inaccessible à la fameuse raison cartésienne. De ce fait, les réalités que lesdits fous perçoivent ne

[1] Foucault, Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Ed. Gallimard, 1972, P. 342.

sont pas nécessairement imaginaires ou inexistantes, mais simplement différentes de celles comprises par les sujets considérés comme normaux par la société. D'après Serge TRIBOLET ; « *La folie n'est ni un déficit intellectuel ni une tare, elle est au contraire une faculté supérieure à éprouver ce qui échappe au commun*[1]». Les personnages/ narrateur de l'œuvre romanesque étudiée expriment eux également cette idée, en la liant à la lucidité ; : « Alors la folie serait un état d'extrême lucidité, d'une conscience lancinante. Un état précieux[2]».

Cependant, nous retrouvons dans le texte une autre représentation de la folie, un « cache-misère ». Ainsi, la folie devient le lot de celui qui a trop souffert, et ayant atteint ses propres limites de tolérance, il opte alors pour la déraison. « Une insupportable blessure. Car lui, désormais, entend tout, voit tout[3]». Cette citation traduit, de façon poignante, le lien étroit existant entre la souffrance psychique et la recherche du soulagement par le biais d'un état de folie ; le protagoniste, vivant une souffrance insurmontable fait délibérément le choix de la folie, et incrimine ainsi symboliquement la raison qui a permis cette misère psychique.

L'expression « Car lui, désormais, entend tout, voit tout » renvoie, selon nous, à une sensibilité à fleur de peau, une conscience prononcée qui approfondit la perception en général. Cela confirme l'idée que la folie n'est pas nécessairement une fuite en avant devant les tourments de la vie, mais plutôt un recadrage des perceptions.

En définitive, cette citation démontre de façon pertinente l'impact de la souffrance psychique sur le choix des personnages, optant pour la folie comme une voie de soulagement, voire de résilience.

Nous avons tenté de démontrer que la folie, dans ses nombreuses et différentes manifestations, ne devrait pas être appréhendée comme simple implication logique d'une blessure psychique, mais est également un des canaux métaphoriques qui accompagne, de manière persistante, l'écriture du trauma. La figure du fou, fortement présente dans le texte semble être élément lié intimement à la poétique de la blessure.

Dans l'écriture du trauma, le réel peut sembler comme un élément pathogène qui génère des blessures psychiques profondes, l'utilisation métaphorique de la folie comme

[1] TRIBOLET, Serge, *Le privilège de la folie*, *Op., Cit.,* P. 198.
[2] *La cité du précipice, Op., Cit*., P. 257.
[3] *Idem., p. 275*

canal d'expression permet de créer un autre réel, plus supportable. À travers cet autre réel, fantasmé cette fois, l'auteur parvient à maitriser l'expérience traumatique traduite par ses personnages. En optant pour un autre mode d'expression, celui du fou, ses représentations et son discours, l'écrivain crée un autre lieu où le réel est moins écorché, et où il arrive à négocier avec l'indicible, ce qui lui permet de mettre l'expérience traumatique en récit.

Pour conclure, on pourrait donc dire que la folie dans notre corpus n'est pas représentée comme un simple déséquilibre, mais, comme une forme de résistance contre les lois excessivement rigides d'une société fermée : il est vrai que les normes sociales excessivement fortes, en imposant aux individus des attentes trop exigeantes et souvent irréalistes, peuvent être traumatogènes. Et ces normes, en règle générale produites par la culture, la société, ou toute autre instance, sont en mesure d'exercer sur les individus une pression non négligeable pour les conformer à des modèles très spécifiques qui sont autant des modèles de comportement, de réussite, que de ce que le corps doit être pour être désirable politiquement. Si ces normes sont trop strictes, elles dessinent un écosystème, où les individus ont de la peine à ne pas ressentir un manque d'adéquation constant, ou un manque permanent de jugement voire d'inclusion si ce n'est pas aux attentes qu'on leur a fixées qu'ils parviennent à répondre. Nous savons qu'une pression sociale aussi vive peut donner lieu à du traumatisme psychique et donc à des difficultés comme les troubles anxieux, les états mélancoliques, les dysfonctionnements liés à l'estime de soi. Autrement dit, cette contrainte sociale constitue un facteur traumatogène qui affecte la santé mentale des individus. Mais tantôt aussi, est interprétable comme une fuite d'un réel trop douloureux, trop brutal ou encore un état de grande clarté qui permet une transparence réelle entre le personnage et l'ensemble de la réalité. À cela il revient de souligner que la folie est polymorphe, elle est ce champ des possibles où « La variété n'est à aucun moment réductible à une synthèse immédiate, univoque et transparente. ». Certaines de ses facettes pourraient être discordantes, certaines manifestations contradictoires entretenant la "Complexité irréductible [la] résistance invincible" que revendique Shoshana FELMAN[1]. Vous découvrez que la folie est un langage symbolique qui tente de dire les blessures infligées aux communautés. En effet, les événements traumatiques tels que les guerres, les génocides ou d'autres crises sociales engendrent une souffrance collective qui requiert de comprendre au-delà des moyens de communication ordinaires. La folie, comme langage de l'indicible, se propose comme une voie pour les collectivités dans le but de symboliser leurs expériences douloureuses.

[1] FELMAN, Shoshana, *La « folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal,* José Corti, 1971, p. 145.

II-1-1-3-L'écriture du délire : une folie qui ne dit pas son nom

Dans cette partie de notre recherche, nous comptons interroger le délire et son discours dans sa complexité. Nous comptons en effet, analyser le délire et sa représentation dans son lien avec le trauma collectif et la folie. Déroutant, le délire est un état mental qui nous offre un terrain fertile pour l'écriture et la mise en récit de l'expérience traumatique.

Dans le cadre du trauma collectif, l'écriture du délire devient un moyen idoine qui permet aux individus de donner forme aux bouleversements collectifs. La folie, considérée dans sa dimension métaphorique agit comme un langage symbolique qui transcende les balises de la raison pour traduire la douleur insondable du trauma collectif. Nous nous efforcerons donc de démontrer que le délire, par le biais de différents mécanismes qui lui permettent de s'inscrire dans le texte littéraire, reflète et révèle le trauma collectif. Nous avançons que la folie et son discours servent de trait d'union entre l'indicible et la tentative de mise en récit des expériences traumatiques majeures.

Plusieurs passages dans l'œuvre aissatienne présentent un langage déliré, ainsi, les personnages sont sujets à des accès de délire.

Considérée le plus souvent comme une manifestation crue de la folie, dès qu'une personne prononce un discours intelligible et jugé socialement comme incohérent, elle est perçue comme déraisonnable, voire tout simplement folle. Le délire est fortement présent dans les textes littéraires, il fait, de ce fait, l'objet d'un bon nombre de recherches et d'études, autant en psychiatrie, en sciences du langage qu'en critique littéraire.

À ce niveau de l'analyse, nous nous interrogeons sur le délire dans l'œuvre de Sadek AISSAT, sur son rôle et son importance. Nous nous pencherons également sur l'écriture du délire comme manifestation d'une blessure psychique traduite par une œuvre littéraire.

Le délire est défini par le dictionnaire Larousse comme « Une perte du sens de la réalité se traduisant par un ensemble de convictions fausses, irrationnelles, auxquelles

le sujet adhère de façon inébranlable » le délire est perçu en psychiatrie comme un trouble mental caractérisé par un ensemble d'éléments : les hallucinations, une incohérence du discours prononcé et une excitation importante. Les personnes ayant été victimes d'événements majeurs et extrêmes souffrent souvent d'épisodes de délire, pendant lesquels ils perdent totalement ou partiellement, les notions de temps et d'espace.

La psychiatrie a toujours interrogé le langage, avec lequel elle entretient un rapport étroit. Lors de leurs recherches, les scientifiques collectent les discours des personnes observées, leurs écrits et s'en servent comme matière première pour leurs interrogations, autant dire leur corpus. Point de départ des recherches sur le délire, le langage est le lieu où se rencontrent la médecine, la psychanalyse et la littérature, ce qu'explique le critique français Juan RIGOLI, « *La fin du siècle verra se redéfinir, avec Freud, à la fois la clinique du langage et le rapport de celle-ci à la littérature. Non sans une continuité, par-delà ce qui s'est imposé comme une révolution ou un commencement absolu, avec le champ psychiatrique*[1] ». Pour ainsi dire, le délire demeure un hyperthème en psychiatrie, psychologie cognitive et autres disciplines portant sur la folie et ses comportements, toutefois, la littérature n'est pas étrangère à cette composante d'un discours visant à appréhender la folie de l'intérieur[2].

La littérature est, en partie, une expérience personnelle de l'auteur, une aventure linguistique et poétique que l'écrivain vit et partage virtuellement avec ses lecteurs. L'écriture est, dans ce sens, un outil dont se sert l'écrivain, le poète pour apprivoiser les mondes, extérieur et intérieur. Mais l'écriture n'est pas une, Lacan insiste dans cette perspective, sur l'écriture trace, *« L'écrit comme marque, comme trait isolé, comme trait unaire*[3]*»*. Loin de l'écriture alphabétique, le psychanalyste français appréhende l'écrit comme étant une inscription qui matérialise le lien entre les effets de signifiance et les effets de jouissance. En d'autres termes, Jacques LACAN considère que l'écrit est, entre autres,

[1] RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001, P. 263.

[2] Dans ce sens, Jean STAROBINSKI définit, dans la préface qu'il a réalisée pour le livre de RIGOLI, les différents liens que l'auteur a pu déceler entre psychiatrie, psychanalyse et littérature à travers son étude de textes littéraires français du XIX éme siècle ; « *Il saisit la manière dont la science psychiatrique a pris possession de son domaine, le style dans lequel elle a élaboré sa problématique et son discours. Il la montre à l'ouvrage dans la production de ses concepts. Mais il la montre aussi dans ses effets, c'est à dire la manière dont on l'a reçue* ».

[3] MILLER, Jacques-Alain, « L'orientation lacanienne. Pièces détachées », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 12 janvier 2005, inédit.

un trait d'union qui permet de rapprocher le sens matériel des mots de l'inconscient, comme il l'affirme lors d'un de ses séminaires ; « Quand la lettre n'est plus une fonction sémantique, mais qu'elle apparaît comme moment d'illisibilité. Qu'elle se présente toujours identique à elle-même, à l'opposé de la polysémie du signifiant, témoigne de ses affinités avec le réel[1] ». L'écrit est donc, selon lui, une autre fenêtre ouverte sur le Moi profond, et permet d'appréhender les différentes réalités intérieures de l'homme.

L'homme est, souvent asphyxié par des sentiments pénibles : l'angoisse, la peur, l'incompréhension et le désaccord avec le monde extérieur. Ces ressentiments laissent souvent des traces dans la psyché des individus et plus largement des collectivités. La littérature est, dans ce sens, un lieu dans lequel s'inscrivent ses bouleversements et ses souffrances ; des écrivains, aussi grands les uns que les autres, ont inscrit leurs états d'âme dans leurs textes, témoignant ainsi que le trauma se trouve notamment dans la langue et que les mots, paralysés par la souffrance sont incapables de dire l'innommable.

Le but central de cette recherche réside dans l'interrogation sur la manière dont l'écriture du délire chemine en tant que manifestation du trauma dans le cadre du texte littéraire. En étudiant cette forme particulière d'expression, nous voudrions déchiffrer les mécanismes par lesquels les écrivains s'appuient sur le délire comme une des représentations métaphoriques des expériences traumatiques. Nous ambitionnons à comprendre comment le délire devient un langage particulier, un canal par lequel les auteurs parviennent à articuler l'indicible,

[1] LACAN, Jacques*, Le Séminaire*, livre III, *Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 90.

Il sera question dans cette partie du travail d'interroger le récit littéraire comme lieu où le délire devient une sorte de force créatrice. En analysons cette imbrication narrative, nous aborderons également les concepts de « dilution identitaire » et le « délire de grandeur » comme des éléments clés de notre étude. Ces thèmes seront divisés en fonction de leur influence sur la construction du récit, mettant en exergue comment l'identité se dilue au fil du texte et comment le délire de grandeur, tel un miroir déformant, corrompt la perception de la réalité. À travers cette analyse, nous chercherons à mettre en exergue les processus par lesquels ces éléments se combinent pour constituer une trame narrative singulière où le récit lui-même devient une peinture empreinte de folie, donnant ainsi forme à une histoire où la frontière entre la raison et le délire s'estompe volontairement.

II-1-1-3-1- récit et délire, une histoire de fous

Dans ce sous-chapitre intitulé « Récit et délire : une histoire de fous », il sera question d'interroger la frontière, pourtant poreuse, entre la narration et la démence. Cette analyse consistera à examiner comment le délire et le récit s'entrelacent, générant une mélodie narrative où la rationalité conserve une harmonie affranchie avec l'irrationnel. La démarche adoptée vise à analyser dans quelle mesure le délire devient comme un outil narratif que les auteurs adoptent transcendant les normes classiques du récit traditionnel pour offrir une représentation plus adéquate des troubles psychiques.

Dans l'œuvre de Sadek AISSAT, nous avons relevé plusieurs récits de délire, à travers lesquels les personnages se laissent aller à leurs *petites* folies et expriment ce qui les ronge de l'intérieur. Prenons un exemple *:*

> Fuir.
>
> Oublier les précipices, l'appel des falaises abruptes, des gouffres sombres, des abîmes sans fond, des trous et des cratères aveugles, leur supplication, viens, viens, viens...être léger, inconsistant, vaporeux, pareil aux volutes de l'herbe brûlée exhalées par la bouche et par les narines, monter haut dans le ciel et s'éparpiller, aller avec le vent. Échapper à l'épouvante du vide, se réfugier dans un vertige différent, dans l'ivresse des grands espaces, ouvrir les fenêtres, forcer les portes. Fermer les yeux pour passer au travers des murs. Ferme les yeux Boualem, ferme les yeux. Ferme les yeux.

> Boualem galope dans la nuit, entrainant dans son sillage tous les gamins de la cité lancés dans une course débridée. […] Le cœur de Boualem bat très fort.
>
> Il a peur des chiens.
>
> Mais il continue à courir.
>
> Il le doit.
>
> Il le faut.
>
> Il est Moncef.
>
> Qui est Moncef ?
>
> C'est insensé. Mais ça lui plait. […]
>
> Puis le dernier verger à traverser.
>
> Moncef voit au-delà des ténèbres.
>
> Moncef l'Indien s'arrête.
>
> Il hume l'air. […]
>
> Puis ils ont traversé la mer avec leurs grands vaisseaux et ont capturé Moncef le nègre dans la savane africaine. […]
>
> Et le vieux Moncef lui a dit un jour, tu rencontreras un frère, il te dira une chanson.
>
> *Salam Malcolm salam*
>
> Salam aleikoum salam.[…]
>
> Son père parait enfin, c'était lui qu'il attendait, c'était vers lui qu'il courait. Moncef fixe le visage de Moncef, puis les mains de Moncef, ces mains qu'il aimait tant parce qu'elles étaient honnêtes et bonnes. Moncef sourit à Moncef[1].

Cet extrait décrit une expérience subjective marquée par une sorte de fuite, laissant penser à une évasion aussi physique que psychique. Les falaises et les gouffres, évoquent un une situation complexe et délicate. La répétition à plusieurs reprises de l'expression « ferme les yeux » met l'accent sur le besoin du protagoniste, Boualem, de fuir le monde et les hommes, suggérant une envie de s'échapper d'une réalité épuisante.

Le personnage de Moncef rend la narration plus complexe. Les références à Moncef l'Indien, à sa capture dans la savane africaine, et à la traversée de la mer renvoient à des éléments dont les dimensions mythiques et historiques sont compréhensibles. Cette surimpression de strates temporelles et culturelles donne

[1] *La cité du précipice,* pp.219-222.

forme à un récit délirant, dans lequel des éléments fantastiques se mêlent à des traumas collectifs comme la colonisation ou l'esclavage.

Ainsi, cet extrait démontre l'emploi de l'écriture du délire comme une manifestation du trauma. Les couches complexes de l'identité, de la mémoire, et de l'histoire collective s'entremêlent dans une narration qui remet en question les limites d'une réalité traditionnellement linéaire, mettant ainsi l'accent sur la profondeur psychique des personnages.

Cette analyse permet de déduire que le délire apparaît dans l'interprétation, mais il est aussi fortement présent dans l'énonciation. D'abord, le personnage, Boualem, semble s'être abandonné mentalement à l'attitude délirante momentanée, le narrateur le dépeint dans une situation totalement en désaccord avec le réalisme du reste du texte. En outre, les événements qui se sont déroulés dans cet extrait, la rapidité du rythme et le désordre flagrant dans l'ordre chronologique de l'histoire nous renseignent sur la nature de ce récit. L'extrait présenté s'avère être une expérience poétique de l'écriture du délire, invitant le lecteur au centre d'une narration fragmentée et onirique. L'emploi de métaphores puissantes, telles que les "précipices" et les "falaises abruptes", engendre une atmosphère fantasmatique, alors que l'appel répété à "fermer les yeux" renvoie à un désir d'échapper à une réalité trop blessante.

Ce récit de délire s'étale sur quatre pages, un chapitre entier du second roman, *La Cité du précipice*. Le texte a été inséré spontanément sans introduction ni transition ; le lecteur n'en a pas été prévenu, il sombre immédiatement dans les profondeurs abyssales de ce récit, pour le moins incohérent et surréaliste. Le personnage principal du roman, Boualem, plonge dans un délire dont le narrateur rapporte les péripéties. Ce qui nous a interpellés particulièrement c'est l'injonction faite au personnage par le narrateur ; « Ferme les yeux Boualem, ferme les yeux. Ferme les yeux. », le verbe « fermer » conjugué à l'impératif et répété à quatre reprises indique que le narrateur, incite le personnage à s'abandonner à son délire, et à travers cette action, il invite le lecteur à en faire de même, ou au moins à s'aventurer dans le récit « délirant » du personnage.

Pour conclure, l'examen du délire dans ce passage dépasse les limites du récit traditionnel pour inaugurer un espace d'expression dans lequel la réalité s'enchevêtre

avec l'imaginaire de manière particulièrement déconcertante. La course folle de Boualem à travers des images fantasmagoriques, mais aussi les différentes références historiques et culturelles, participent à tisser une trame narrative délirante.

II-1-1-3-2- Dilution identitaire

D'abord, cet épisode est présenté comme une fuite, d'où le premier mot du chapitre « fuir. », le personnage Boualem, semble vouloir échapper à une réalité rude qu'il vit au quotidien. « *Perdre la tête* » momentanément signifie perdre ses liens avec le monde réel dans lequel il évolue, dans lequel il est emprisonné. Le narrateur décrit cette situation « délirante » comme une trêve, un voyage qui permettrait à Boualem de se reposer, de partir loin et de couper tous les liens avec la réalité « *Trop horrible pour la regarder dans les yeux*.[1]».

Le délire et son récit sont souvent empreints d'une identité problématique ; le personnage dit « délirant », voire fou, ne se reconnait plus lui-même et souffre psychiquement de cette dissociation, comme l'explique Anaëlle BOUTOUL : « L'expérience éprouvante de l'inquiétude identitaire annonce ou accompagne bien souvent le naufrage intérieur de la folie. L'identité des personnages est vacillante et sans cesse menacée d'effacement, quand elle ne s'est pas dès l'origine construite sur des fondations instables[2].». Cet effacement de l'identité du personnage est présent dans le récit, se nommant initialement Boualem, le personnage devient dans le récit Moncef ; cette double, voire multiple, identification cause une inquiétude au personnage : « Il est Moncef. Qui est Moncef. C'est insensé. ». Boualem, tout au long du récit change d'identité une multitude de fois, il est Moncef l'indien, Moncef le nègre, Moncef le fils, Moncef le père…nous assistons à une sorte de duplication de l'identité du personnage qui renvoie à une mise en péril de l'identité d'origine du personnage, une sorte de dilution dans les différentes autres identités que l'auteur a inventées pour son personnage. Dans Les embarras de l'identité, Vincent DESCOMBES souligne ainsi que « La question "Qui suis-je ? "est, sauf situations rocambolesques, une question qui à proprement parler ne se pose pas ». Parmi ces situations rares, le philosophe évoque précisément celle de

[1] *La cité du précipice,* P. 234.
[2] BOUTOUL, Anaëlle, "Histoires de fous". Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français.

quelqu'un « devenu comme un étranger pour lui-même […] parce que frappé d'amnésie ou de délire[1]. » Boualem, dans ce récit, abandonne son identité, presque volontairement, comme il avait formulé le désir d'abandonner sa réalité ; « Qui est Moncef ? C'est insensé. Mais ça lui plait. », Boualem adopte donc ces nouvelles identités et les vit comme étant réelles, effectives : « Ça lui plait d'être quelqu'un d'autre, d'entrer dans le nom, l'âge d'un autre[2].», énoncé qui confirme justement cette volonté d'échapper à la réalité pour le moins douloureuse qu'impose l'identité à travers un récit « délirant ».

II-1-1-3-3- Délire de grandeur

Tout au long du deuxième roman de Sadek AISSAT, *La cité du précipice*, le personnage principal, Boualem, émet des jugements à forte connotation négative à l'égard de sa propre personne. Il ne cesse d'exprimer son sentiment d'infériorité qui tend à devenir, au fil des pages et des confessions, un complexe tétanisant d'infériorité, causé certainement par un vécu difficile à intégrer psychiquement comme par exemple les extraits suivants « *je suis un fétu, je suis une poussière… »,* ou encore *« Le rêve d'invincibilité de l'abeille, je suis un malentendu, une dérision. Coupable »* [3]. À l'antipode de cette attitude, dans son délire, le personnage développe une sorte de délire de grandeur, qui lui conférant des pouvoirs extraordinaires et qui génèrent des jugements à connotation positive à l'égard de sa propre personne, ou encore de la personne qu'il est devenu. Boualem arrive d'abord à surmonter sa peur des chiens, une peur qu'il n'a cessé d'exprimer tout au long du roman ; « *Dès l'enfance, les chiens m'ont terrorisé. Face à ces bêtes, je perds tous mes moyens. »* [4] ; dans la vie réelle, il aurait été terrorisé par les aboiements de chiens, leur vouant une peur viscérale, mais dans son délire, il parvient à dominer sa propre peur et continuer son chemin : « *Le cœur de Boualem bat très fort. Il a peur des chiens. Mais il continue à courir. Il le doit. Il le faut. Il est Moncef.* ». Cette attitude, véritablement insolite pour une personne ayant une phobie de ces animaux, n'a été possible que parce que Boualem est devenu Moncef. Il sentait le devoir l'appeler, comme investi d'une mission plus grande que lui et ses peurs. Ce sentiment que lui procure ce nouveau statut semble lui conférer aussi d'autres

[1] DESCOMBES, Vincent, *Les Embarras de l'identité,* Gallimard, coll. « NRF Essais », 2013, p. 88.
[2] *La cité du précipice* p. 220.
[3] Extraits qui évoquent le sentiment d'infériorité de Boualem, prenons par exemple, *La Cité du précipice,* P. 220.
[4] « *Dès l'enfance, les chiens m'ont terrorisé. Face à ces bêtes, je perds tous mes moyens. » L'Année des chiens,* P. 128.

pouvoirs, celui d'être, par exemple, « l'impartial »[1], synonyme de juste, qualité d'une personne n'ayant aucun parti pris et ne faisant preuve d'aucun favoritisme. Boualem s'était approprié cette qualité en s'appropriant le prénom Moncef. Cette valeur morale n'est pas anodine, car elle renferme des qualités intrinsèques ; en effet, n'est qualifié de juste et d'impartial que celui qui a le pouvoir, physique, moral, intellectuel, de prendre parti, d'être partial, mais s'en défend par humilité. Le désir de puissance de Boualem apparait dès le choix du prénom et continue à se manifester dans le reste de son délire. C'est à travers cet autre énoncé ; « *Moncef voit au-delà des ténèbres*[2] » on dénote une appréciation positive du personnage de Moncef en soulignant sa capacité exceptionnelle à percevoir au-delà des aspects obscurs de la réalité. Cette expression sert de métaphore *in absentia,* c'est-à-dire une métaphore qui n'est pas explicitement formulée, mais qui s'exprime à travers l'implication contextuelle. Ici, voir au-delà des ténèbres est métaphoriquement associé à une lucidité et un discernement hors-norme, soulignant la clairvoyance et la profondeur de compréhension de Moncef. L'utilisation du terme "ténèbres" évoque les aspects troubles ou difficiles de la vie, et la capacité de Moncef à voir au-delà suggère une perspective qui transcende les obstacles et offre une compréhension approfondie de la réalité. Cette métaphore peut également être interprétée comme une allusion à la sagesse ou à l'illumination, renforçant ainsi la caractérisation positive de Moncef dans le contexte du délire narratif. Inscrit dans le même sillage, une autre phrase évoque les attributs très appréciables du personnage *en délire* : « *Moncef est un guerrier. Il était un guerrier et un chasseur. Il savait lire les signes dans les étoiles*.[3]». Par le biais d'une description avantageuse, l'expression du délire de grandeur est flagrante. On y retrouve une dimension épiphanique révélée par une destinée soudaine, qui ne s'articule que par élection d'être extraordinaire : « *Moncef-Le-Vivant est là. Il est revenu* », comme pour sauver tous ces damnés de l'histoire qu'injustice et barbarie

[1] Le prénom Moncef signifie littéralement en arabe l'impartial, l'homme juste, qui ne tolère aucunement les injustices.

[2] *Au-delà des ténèbres* et un film italien réalisé par Claudio FRAGASSO, sorti en 1990. L'histoire se déroule en Nouvelle Angleterre. Un couple et leurs deux enfants emménagent dans une maison du 18 éme siècle. Ils vont s'apercevoir que la maison est en fait bâtie sur un sol où furent sacrifiées 20 personnes, accusées de sorcellerie. Depuis leurs esprits sont avides de vengeance. En faisant le lien avec le récit de délire, l'intertexte n'est pas à écarter, car l'auteur évoque métaphoriquement les injustices commises tout au long de l'histoire de l'humanité, et insiste sur le poids d'un passé qui ne s'est pas encore réconcilié avec le présent.

[3] *La cité du précipice,* p.221.

ont ensevelis. Ce désir ardent de puissance quasiment surnaturelle pousse l'interrogation à revenir sur le sentiment accru d'infériorité du personnage ; tout au long du roman, Boualem exprime de manière persistante son mépris envers lui-même, accompagné d'un profond sentiment de honte et de petitesse. Cette constante dépréciation personnelle se reflète dans le choix métaphorique des images lors du récit du délire de Boualem. Ces images ne sont pas choisies au hasard ; elles opèrent métaphoriquement un déplacement signifiant du Boualem fragilisé par l'autodénigrement à une figure extrêmement puissante incarnée par Moncef. La métamorphose du personnage de Boualem à travers ces métaphores sert à symboliser un changement psychologique et émotionnel profond. En évoquant Moncef, la narration explore une forme de transcendance, où Boualem aspire à dépasser ses propres limitations et à se libérer des chaînes de la honte et de l'autodévalorisation. Ainsi, ce récit délirant devient une voie métaphorique à travers laquelle Boualem tente de réinventer son identité, passant de la faiblesse à une manifestation de puissance symbolique incarnée par le personnage de Moncef.

Un autre extrait de l'œuvre aissatienne nous permet de relever les autres aspects du récit de délire, dans ses dimensions narrative et psychopathologique. L'auteur a, dans son troisième et dernier roman, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, inséré une nouvelle technique qu'il n'avait pas utilisée dans les deux premiers récits, celle qu'il a nommée *Post it* et *Cahier*. Au milieu d'un chapitre dans lequel AISSAT développe une trame narrative, il insère un écrit ; parfois long de deux pages, parfois aussi bref qu'une petite phrase, sous l'appellation de *Post it* ou *Cahier*. Il présente alors des réflexions ou des impressions diverses. Dans l'extrait qui va suivre, le petit texte semble être un récit de délire, car le narrateur passe d'une idée à une autre sans qu'elles soient liées d'aucune manière, aussi, l'aspect interprétatif nous permet de classer ce texte dans le récit de délire :

Cahier

> Le croassement du corbeau est détestable, sa démarche empesée et suffisante de canard franchement grossière. Ma mère racontait que le corbeau, jaloux de la jolie perdrix aux pieds teints de henné avait, jadis, tenté d'imiter sa démarche. Il s'est lamentablement emmêlé les pattes et, n'ayant pu retrouver la sienne, il est demeuré à vie, affublé de cette façon grotesque, pédante et démonstrative de se mouvoir.

> À la réflexion, je ne trouve rien de commun entre un peuplier et un corbeau. De l'un et de l'autre on peut simplement dire qu'ils sont chirurgicaux, mais là s'arrête la comparaison. Le premier dégage un sentiment fort de vie, le second les miasmes mortifères du charognard. De même que le peuplier et le saule pleureur ne partagent que la caractéristique d'être tous deux des arbres à croissance vigoureuse.
>
> Je me souviens de la dernière image du film Emiliano Zapata – Marlon Brando je crois- trahi, attiré dans un traquenard, était criblé de balles. Son corps tressautait dans la poussière blanche, rassemblant ses membres, le rebelle avait retrouvé la position du fœtus, la tête dans les mains, pour se protéger du feu des mitrailleuses. Ça avait duré longtemps. Bien après qu'il fut mort, l'impact des balles le faisait tressaillir encore. Sur les remparts du fortin, les soldats de l'armée gouvernementale mexicaine habillés de treillis blanc sale, avec leurs fusils et leurs mitrailleuses, m'avaient fait songer à une nuée de corbeaux chenus.[1]

Ce type d'adjonction n'est pas unique dans le dernier roman de Sadek AISSAT, mais il présente la particularité très prononcée d'une logique, pour le moins, singulière. Sans avertir aucunement le lecteur de ce changement brusque de sujet, puisque l'auteur évoquait dans le chapitre précédant, une matinée ordinaire que le personnage passait chez lui, dans sa petite chambre du foyer Saracosta, espace dans lequel se déroule tout le récit.

Ce récit délirant se distingue par son absence apparente de frénésie, écartant ainsi toute manifestation traditionnelle d'accès délirant aux confins de la folie. Le personnage-narrateur semble plutôt se laisser emporter par les divagations de sa pensée, s'abandonnant presque à leurs caprices. La cohérence inhérente à ce récit est intrinsèque, accessible uniquement à la compréhension du personnage lui-même, conférant ainsi une dimension interne à sa logique narrative.

Dans le premier passage, il s'agit du corbeau et de sa démarche : une légende véhiculée en Afrique du nord[2], dans le second, d'arbres (peuplier et saule pleureur) et de leurs caractéristiques, dans le troisième il est question d'un film portant sur Emiliano Zapata et surtout de la dernière scène, celle de l'assassinat du héros.

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 298. Nous avons préféré inclure tout l'extrait malgré sa longueur dans le but de présenter au lecteur la logique de ce récit dans son intégralité, ce dernier point étant un des éléments les plus importants de notre analyse.

Dans cet extrait, une problématique narrative attire l'attention, contrairement aux autres extraits de délire relevés dans notre corpus, les verbes sont ici conjugués au présent de l'indicatif, défiant ainsi le mode traditionnel de la narration. Cette modalité narrative investit le mode de la narration simultanée ; cette écriture, au rythme saccadé, suit le déroulement de la pensée et donne au lecteur l'impression d'immerger dans un monologue intérieur et de se mettre dans la peau du personnage délirant. Cette écriture saisit à la lettre la pensée dans laquelle le texte s'inscrit. L'immédiateté de la narration, quoiqu'elle paraisse artificielle, relève d'un principe d'imitation immédiate, de sorte que le texte restitue la pensée du personnage, sans passer par la réflexion narratologique.

Ce principe fait penser au « monologue intérieur habituel » selon BUTOR dans lequel *«Le problème de l'écriture est purement et simplement mis entre parenthèses, oblitéré.*[1]».

Le narrateur a établi dans cet extrait, une logique qui lui est propre, qu'il serait difficile de cerner en dehors de l'appréhension de l'élément pathologique qui régit cet extrait : le délire. Toutefois, il y a un point qui arrive à mettre de l'ordre dans ce magma d'idées et d'images, à travers lesquelles le narrateur voyage. En effet, dans le texte, les corbeaux ont constitué une cadre limitant les pensées du narrateur ; il les a évoqués en premier et en dernier lieu, considérés comme le fil conducteur de sa réflexion. Cette idée du corbeau, notamment de son caractère charognard, fortement déprécié en l'occurrence, revient très souvent dans le texte. À plusieurs reprises, et dans les trois romans de l'auteur algérien, nous avons pu relever cette métaphore qui tend à devenir obsédante ou encore une idée fixe. Dans les autres extraits, il ne s'agit que d'une comparaison qui rapproche les corbeaux charognards des hommes sans états d'âme et des criminels, ou d'images prémonitoires qui assimilent son apparition à un signe de mauvais augure, dont la vue annonce de terribles présages. Dans l'extrait analysé, le corbeau et sa métaphore deviennent le cœur d'un délire. Cet extrait qui pourrait être placé « *Sous le signe de l'idée fixe et de l'errance spéculative.*[2]», ne pourrait être réduit à une pensée singulière du personnage, une logique empreinte de désordre et de confusion, mais investit une certaine « esthétique de l'intranquillité[3]», puisque l'inquiétude du

[1] BUTOR, Michel, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Répertoire II,* Minuit, 1964, p. 65.
[2] BARBERGER, Nathalie, *Penser pour rien. Littérature et monomanie*, *op. cit.,* p. 22
[3] RABATE, Dominique « Introduction », *Écritures du ressassement, Modernités,* textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Presses Universitaires de

personnage puisque l'inquiétude du personnage dépeint sur le texte, en mode de surimpression, une volonté mimétique d'une pensée confuse.

Un troisième extrait, relevé cette fois du premier roman de Sadek AISSAT, *L'Année des chiens,* peut renseigner sur d'autres caractéristiques du récit de délire. Cet extrait est bien plus court que les deux premiers, mais dont le poids sémantique et symbolique n'est en rien moindre :

> Ai-je couru ? Je suis tout essoufflé. Oui, j'ai dû courir pour échapper aux policiers venus m'arrêter dans le métro.
>
> J'ai égaré le fil.
>
> Il est peu héroïque, le siècle. Il est faussé, le calendrier.
>
> N'importe ! De toute façon, j'en ai terminé avec la course. Fatigué. Pourquoi est-ce que je continue de trainer ce corps décharné ?
>
> En ces moments où je sens le vacarme et le désordre prendre possession de mon esprit, il me semble atteindre à l'harmonie, être en phase avec le monde. Je me tais pour mieux écouter le tumulte[1].

Le personnage principal du roman entamant ce monologue intérieur se détache du reste du récit et évoque des événements qui ne se sont pas déroulés dans la réalité – fictive- du roman. En imaginant qu'il ait couru pour échapper à l'arrestation des policiers, il développe un délire de persécution, très courant chez les personnes subissant des désordres psychiques. Ainsi, l'extrait met en lumière la capacité du délire à transcender les frontières fictionnelles, créant un espace narratif distinct au sein du récit. En détachant le monologue intérieur du personnage principal du reste du roman, l'auteur ouvre la porte à une réalité alternative, où les événements imaginaires peuvent se déployer. L'introduction du délire de persécution offre une dimension psychologique complexe, dépeignant la fragilité mentale du personnage. Cependant, plutôt que de le réduire à une manifestation de désordre, le délire devient un instrument narratif sophistiqué.

Le personnage semble être conscient de ses égarements et est traversé par des moments de lucidité ; « *J'ai égaré le fil* », mais le cercle vicieux de l'hallucination reprend

---

Bordeaux, n° 15, 2001, p. 11. Nous avons emprunté cette notion à D. RABATÉ qui avance que l'incertitude et l'inquiétude des personnages créent une atmosphère d'interrogation permanente et vaine car les personnages ne trouvent aucune réponse à leurs questionnements ce qui est dépeint ensuite dans tout le texte romanesque.

[1] *L'Année des chiens*, p. 135.

immédiatement le commandement sur sa raison. Très vite, il est rattrapé par son délire et ses certitudes. La personnification suivante explicite l'ampleur du délire de ce personnage, « *Il est peu héroïque, le siècle* ». Cette image le conforte dans son raisonnement, en qualifiant le siècle dans sa globalité (le temps, mais aussi le monde qui y vit) de vicieux et de poltron, le personnage est persuadé que le monde entier lui en veut et éprouve à son égard des sentiments négatifs. Le personnage se sent persécuté et imagine qu'il est le point focal contre lequel les autres se liguent, c'est ce qui est appelé « délire de persécution »[1]. Ce qui nous interpelle particulièrement, c'est que le personnage est paradoxalement lucide dans son délire et évoque justement le désordre dont il est victime ; « *En ces moments où je sens le vacarme et le désordre prendre possession de mon esprit* ». La peur des autres et le sentiment d'être traqué, suivi, objet d'enquêtes et de complots n'est pas étrangère au personnage, qui, à maintes reprises avait évoqué cette crainte qu'il ressentait au plus profond de son être. L'exemple qui suit en illustre parfaitement l'idée ; « *La peur de n'être pas suffisamment sur mes gardes fait gagner à la panique tapie dans mon ventre des proportions monstrueuses.*[2]». Cette phrase, mais aussi beaucoup d'autres signalent cette peur, ce sentiment, voire ce délire de persécution[3] que l'on retrouve plus tard, dans les extraits délirants. Les images que l'auteur a élaborées par le biais de cette phrase sont d'une extrême éloquence ; « *la panique tapie dans mon ventre* » est une métaphore qui met en scène une panique, sous une forme humaine ou animale puisqu'elle se blottit, a élu résidence dans le ventre du personnage, ce qui renvoie à la permanence de cette panique qui n'attend que le moment pour être actualisée.[4]

---

[1] Comme le mentionne Bernard, BRISSET et Ey dans leur *Manuel de psychiatrie* ; « *le délire de persécution « exprimant tout à la fois que le sujet est »menacé et qu'il est un point de mire combine en effet le sens de la rétraction et de l'expansion délirante du Moi. »* (Paul Bernard, Charles Brisset et Henry Ey, , op. cit., p. 129)

[2] *L'Année des chiens*, p. 125. Beaucoup d'autres extrait du roman expriment cette peur de l'Autre que le personnage croit pertinemment qu'il le surveille, l'épie et surtout, n'attend que le bon moment pour passer à l'acte et lui causer tous les torts dont il a une peur bleue.

[3] Dans ce sens Adolphe Brisson affirme que *« Le propre de la folie, comme vous savez, est d'être inconscient. Les vrais fous ne supposent pas qu'ils soient fous et se prétendent victimes d'une inexorable persécution* ». BRISSON, Adolphe « Revue des livres : Force ennemie, par John-Antoine Nau », Annales politiques et littéraires, 3 janvier 1904, p. 12.

[4] La panique étant définie par le dictionnaire comme « une terreur subite et incontrôlable, de caractère souvent collectif », elle en psychiatrie « une crise aigue d'angoisse, sans raison apparente mais d'une intensité extrême. Le caractère fondamental de la panique est qu'elle soit une réaction temporaire, l'image que nous retrouvons dans cette phrase avance tout à fait le contraire, nous pensons donc à une tendance hyperbolique de la description de cette peur.

Ce délire illustre exemplairement donc l'idée de Pierre BAYARD qui affirme que le délire « *Consiste à apporter une solution raisonnée, sinon raisonnable, à un problème insoluble* »[1]. Ainsi, le délire du personnage intervient à des moments de désordre psychique, pendant lesquels le personnage ne parvient, en aucun cas, à trouver une solution aux problèmes, parfois d'ordre existentiel, qui assaillissent son esprit ; le délire lui offre un certain ordre dans le désordre ; « *Il me semble atteindre à l'harmonie, être en phase avec le monde. Je me tais pour mieux écouter le tumulte*. ». Le tumulte, métaphore de la confusion qui règne sur son esprit semble avoir une certaine harmonie qui permet au personnage d'équilibrer sa relation avec le monde. Le personnage en question, dans un état d'apparente lucidité, évoque cette sérénité que lui procure parfois ce désordre, ce déséquilibre ; « *Peut-être est-ce l'un des artifices par lesquels la logique schizophrène arrive à produire en nous ces effets qui à la longue paraissent rassurants, sinon rassurés ?* [2]». Ainsi donc, ce moment d'errance psychique octroie au personnage une sorte de trêve, une rupture-souhaitée- avec la réalité et lui procure un sentiment de repos.[3]

Le délire est donc un lieu dans lequel se manifeste la confusion dans les différentes catégories qui structurent le rapport de l'individu au monde extérieur. Ainsi, cette confusion règne dans la conception même du passé et du présent, de la réalité et de l'imagination, de la perception et de l'illusion, ce qui engendre le basculement vers le monde insensé, illogique et désordonné du délire. Le délire émerge parfois comme un reflet de traumas collectifs, témoignant de la manière dont les sociétés peuvent être. Au terme de notre analyse, il semble clair désormais que le délire transcende les frontières de l'individuel pour devenir le miroir déformé d'un trauma collectif. Sadek Aissat, par le biais de l' écriture du délire, ouvre une fenêtre sur les points les plus enfouis de la psyché, mettant ainsi l'accent sur les déformations et les implications du trauma.

---

[1] Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud, Op. Cit.* p. 209.
[2] *L'Année des chiens,* p. 113.
[3] Cette idée de la sérénité que procure le délire ou encore la folie n'est pas insolite, longtemps, « le fou » a été considéré comme heureux car protégé des tourmentes de la vie et de la conscience, ainsi, Erasme par exemple interrogeait : « *Par les dieux immortels, y a-t-il plus heureux que cette espèce d'hommes qu'on appelle vulgairement bouffons, fous, sots, innocents, les plus beaux des noms à mon avis* », quatre siècle plus tard, André Breton dans Le Manifeste du Surréalisme affirmait que « *les hallucinations, les illusions etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable* », et que « *Les fous puisent un grand réconfort dans leur imagination.».* Ainsi, cette tranquillité que le personnage exprime vis-à-vis et lors de son délire ne semble pas être une attitude exclusive à notre romancier.

Pour conclure ce chapitre, il s'avère que la folie en tant que métaphore, et son expression à travers le personnage du fou, mais aussi le discours du délire, occupe une place centrale et génératrice de sens dans l'univers narratif de Sadek Aissat. Qu'elle soit perçue comme une échappatoire, une hyperlucidité ou la séquelle d'une blessure antérieure, la folie demeure un canal métaphorique omniprésent, intrinsèquement lié à l'écriture du trauma.

Nous avons interrogé d'abord, la présence du thème de la folie dans la littérature universelle, insistant sur son rôle central dans les récits. En accolant la figure du fou et son discours à l'écriture du trauma, nous avons avancé l'idée que la folie est une métaphore vive du trauma.

Ensuite, nous avons relevé les différentes acceptations de la folie présentes dans notre corpus. Elle se manifeste tantôt comme une résistance aux normes sociales, caractérisée par un refus du système établi, que nous avons appelé de folie de l'hybris. Tantôt, elle prend la forme d'une dissociation, d'un détachement volontaire du réel trop lourd à supporter, subis après des expériences extrêmes.

Enfin, nous avons tâché d'analyser le délire et son écriture comme une forme discursive de la folie. Cette approche a permis de confirmer que la folie est avant tout un canal métaphorique du trauma.

« La mort est une chose douce. Le silence d'une mort naturelle. Fermer les yeux et se taire. »

Sadek Aissat

« Mourir, c'est briser le monde. »

Maurice Blanchot

II-1-2- La Mort : échos d'une Absence

Le trauma est intimement lié à la mort puisque la rencontre inopinée avec celle-ci peut souvent être considérée comme l'instant fatidique de la naissance d'un trauma. Dans *L'Instant de ma mort,* Maurice Blanchot, reproduit la scène qu'il nomme d'initiale pendant laquelle il a vu sa propre mort, et c'est à cet instant précisément qu'une défaillance psychique s'est déclarée dans la psyché de l'auteur / narrateur. Dans *L'Instant de ma mort demeure,* Jacques Derrida, en commentant le texte de Blanchot explique que le trauma n'est que la conjugaison d'une rencontre inopinée avec la mort, physique soit elle ou symbolique, et d'une impuissance psychique à se la représenter. Ainsi, le spectre de la mort est fortement présent dans les textes littéraires qui reproduisent les expériences traumatiques. Ainsi, nous comptons interroger les différentes représentations de la mort dans les trois romans de Sadek Aissat, en tentant de cerner les relations des personnages tels que Boualem, Dz ou encore le personnage anonyme de l'Année des chiens à la mort, et le rapport avec le trauma.

Dans ce chapitre, nous tenterons d'interroger la mort et sa présence comme étant une métaphore vive du trauma. Autrement dit, nous considérons que la mort est des éléments symboliques qui sont intrinsèquement liés à l'expérience traumatique, ce qui fait de lui un canal d'expression approprié, qui permet de rapprocher l'expérience traumatique de sa mise en récit. Par ailleurs, nous tâcherons de déterminer les différentes représentations de la mort dans le récit, en mettant l'accent sur ses représentations.

La mort est un mystère qui occupe les esprits des hommes depuis que le monde est monde. Philosophes, artistes et écrivains en ont fait un sujet focal dans leurs écrits, réflexions et créations. Les histoires, les images et les symboles qui s'y rattachent

alimentent nos représentations de la mort. Ainsi, les idées que nous nous faisons de la mort, les images qui l'accompagnent nous permettent de lui octroyer un sens, bien ancré dans nos cultures distinctes. Ces idées se positionnent à la frontière du connu et de l'inconnu. C'est justement ce dernier qui dote la mort de son aura[1].

Anthropologues, sociologues et autres historiens ont prouvé que les différentes représentations que l'on se fait de la mort sont inhérentes aux cultures et systèmes sociaux.

> L'histoire des attitudes devant la mort est devenue l'une des pistes de l'histoire actuelle des mentalités […], le thème, pour être l'un des plus signifiants, sans doute, et riche d'implications multiples, n'en impose pas moins un difficile décryptage : car la mort est un sujet tabou qu'il est difficile de l'aborder de front[2].

Cependant, aussi tabou que la mort puisse être, elle demeure incontournable, inévitable. La mort, naturelle ou causée, nous accompagne tout au long de notre vie.

II-1-2-1- la mort ou la rupture radicale

Si l'être humain appréhende tant la mort, autant la sienne que celle des autres, c'est qu'elle est seule à lui imposer, de façon définitive, un changement radical, une métamorphose absolue. Elle le fait sans devoir rendre des comptes à qui que ce soit, elle seule « *Transforme le corps en cadavre et l'être en souvenir*[3]. » Elle est, pour ainsi dire, source de peurs diverses, de regrets amers, comme toute fin d'ailleurs. Un extrait de notre corpus décrit cette peur permanente, quoique dissimulée le plus souvent, du dernier voyage de la vie.

> J'ai la berlue, c'est la pensée qui me soit venue- je me suis aperçu plus tard que je venais de songer à la mort, mais pas de la façon somme toute ordinaire, que l'on a de penser presque tous les jours à la peur du néant, de ne plus exister, de ne plus être. La mort venait un bref instant, d'habiller mon corps du linceul de sa terreur. Peut-être était-ce la peur de mourir avant d'avoir eu le temps d'accomplir ce pour quoi on a voulu vivre. [4]

Le dictionnaire[5] définit la mort comme un phénomène qui marque la fin de toute vie. Antonyme de la naissance, la mort est pour tout organisme vivant un événement

[1] CLIFFORD, Albert, *Le livre de la mort et de l'au-delà*, Paris, Dunod, 2009.
[2] VOYELLE, Michel, *la mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Ed. Gallimard, 2000, P. 192.
[3] GRIDEL, Jean-Pierre, *L'individu juridiquement mort*, Paris, Ed. Dalloz, 2000, P. 266.
[4] *Je fais comme fait dans la mer le nageur, Op., Cit*., P. 293.
[5] LAROUSSE 2016.

individuel inévitable. Perçue aussi comme le contraire de la vie- tant glorifiée-, la mort est vécue comme une menace permanente qui guette l'homme, l'animal ou la plante, tout au long de son existence.

La mort habite toutes les poésies, elle apparait comme la grande maîtresse de l'éloquence pour reprendre les termes de BOSSUET, elle demeure néanmoins, un mystère que nulle expérience humaine n'a pu élucider. Elle oscille entre le voyage ultime et la quiétude absolue, les lumières et les ténèbres. Pour tenter de l'appréhender, ou encore de l'apprivoiser, chaque génération, chaque âge adopte son propre langage, ses propres représentations de la mort. Ainsi, l'écrivain russe JANKELIVITCH se montre radical dans ce sens :

> De quelque sujet qu'on traite, en un sens on traite de la mort ; parler de quoi que ce soit, par exemple de l'espérance, c'est obligatoirement parler de la mort ; parler de la douleur, c'est parler de la mort ; philosopher sur le temps, par le biais de la temporalité et sans appeler la mort par son nom ; philosopher sur la mort ; méditer sur l'apparence qui est mélange d'être et de non-être, c'est implicitement méditer sur la mort. La mort est l'élément résiduel de tout problème- que ce soit le problème de la douleur ou le problème de la maladie, ou celui du temps, quand on se décide enfin à appeler les choses par leurs noms, sans euphémisme[1].

Nous comprenons, à travers les propos du critique russe, que la mort est un thème fortement présent, notamment dans la création littéraire. En effet, considérée comme la fin de notre vie, mais aussi probablement le début d'une autre, ce secret que l'homme n'a jamais pu découvrir, génère une sorte de curiosité, d'obsession. Par ailleurs, la mort suscite une grande angoisse, puisqu'elle remet en cause, de façon irrévocable, le cours de la vie.

II-1-2-2- la *Liberia* : une mort tranquille

Le visage de la mort a changé à travers les siècles. Si les contemporains n'en ont pas vraiment conscience, c'est que la distance temporelle qui les sépare de leurs aînés est trop grande pour pouvoir en garder des traces dans la mémoire collective. Ainsi, l'attitude devant la mort pourrait sembler immobile, en dehors du temps, anachronique. Pourtant, l'Homme n'a pas toujours réagi de la même façon, mis face à la mort.

[1] JANKELIVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Ed. Flammarion, 2008, P. 52.

Considéré depuis toujours comme la fin inévitable, imposée à tous les êtres vivants, l'humain considérait qu'il avait un droit sur celle-ci, celui d'être prévenu. En effet, l'homme savait, ou encore, ressentait, de quelque façon que ce soit, qu'il se rapprochait de la mort, d'où la tradition solidement conservée du testament. Ainsi, les rois, les chevaliers et autres notables, se préparaient à leurs morts en prenant des dispositions. Maladie persistante, vieillesse avérée, guerres et combats, l'Homme savait, en son for intérieur, le moment où le glas sonnera pour lui.[1] L'autre mort, celle qui ne prévenait pas avant d'arriver, était considérée comme terrible, innommable, un tabou dont on n'osait jamais parler.

Loin donc de la mort soudaine qui est le plus souvent à l'origine du trauma, il est intéressant de décrire cette mort sereine afin de mettre en exergue le contraste avec la mort inopinée. Nous retrouvons dans notre corpus, une description de cette mort ordinaire, qui représente une fin « normale » de toute vie, accueillie avec sérénité et quiétude par le personnage.

> Le vieux maquisard mourut sans n'avoir jamais cessé de boire du vin, fumé de l'herbe, de parler de Dieu et d'El Anka. Lorsque l'ange de la mort vint mettre sa main sur sa gorge et doucement appuya là où palpite l'âme, il n'eut pas une seule plainte. Seule une larme roula sur sa joue au moment où ses lèvres s'ouvrirent pour laisser son dernier souffle s'élever dans le ciel. [2]

Le lexique utilisé par l'auteur dénote une certaine fluidité de ce passage de la vie à la mort ; « l'ange », « doucement ». À travers cette description, le personnage avait accueilli sa propre mort sereinement sans éprouver le moindre regret. La mort n'a donc, aucunement causé de choc.

La mort a très souvent été perçue comme une libération, sortie salvatrice d'un monde cruel. Dans la tradition chrétienne, par exemple, le prêtre accompagne l'agonisant en lui récitant des psaumes intitulés *le Liberia* ; la libération. Dans la tradition musulmane, le mourant est entouré de toute sa famille et entourage, des personnes lisant des versets du

[1] Afin d'illustrer nos propos, nous proposons quelques extraits de textes littéraires, poétiques et épiques pour la plus part, qui prouvent que les hommes, pendant de très longues périodes, considéraient comme tout à fait ordinaire d'être prévenu du moment de la mort : « '' *Sachez, dit Gauvin, que je ne vivrai pas deux jours''. Le roi Ban a fait une mauvaise chute. Quand il revint à lui, il s'aperçut que le sang vermeil lui sortait de la bouche, du nez, des oreilles, il regarda le ciel et prononça comme il put…'' Ha sire Dieu, secourez-moi, car je vois et je sais que ma fin est arrivée''* ». ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, P. 17.

[2] *L'Année des chiens, Op., Cit.,* P. 45.

coran, et prononçant des prières pour accélérer la fin de l'agonie, considérée comme étape très douloureuse. Nous comprenons que la mort, aussi cruelle puisse-t-elle paraître parfois, a toujours été perçue comme étant une fin « ordinaire » de toute vie. Sadek AISSAT évoque parfois la mort comme source de quiétude, une continuité de la vie qui s'articule dans une autre dimension ; « *Je me serais laissé aller à la tranquille assurance annonçant la mort. La mort est sereine si elle est expurgée de l'horreur. Elle est la continuité du silence, l'état absolu de la paix*[1].». Cet extrait nous montre clairement que la mort, lorsqu'elle survient de façon ordinaire, dépourvue d'horreur, de férocité ou de sauvagerie est reçue et appréhendée comme une autre étape inévitable de l'existence de l'être vivant. Elle est même considérée comme une échappatoire aux méandres de la vie, une source de repos. Comme l'explique Claude VIGEE, c'est une mort qui permet d'échapper à la vie, vécue comme un poids :

> Cette mort désirée est l'exact inverse du choix éthique de la vie, qui permet à l'individu d'échapper à l'ennui esthétique et à sa complaisance au mal, dont l'exemple, pour le philosophe danois, est donné par le personnage de Néron.[2]

L'idée de rechercher la mort comme une échappatoire à l'ennui esthétique et à la complaisance au mal, présentée dans cette citation, incarne un paradoxe moral. Choisir la mort pour éviter les aspects perturbants de l'existence s'oppose directement à l'éthique de la vie.

II-1-2-3- Cette mort inopinée ; la naissance du trauma

L'ère contemporaine, elle, marque une attitude nouvelle vis-à-vis de la mort. Celle-ci, familiarisée par le cinéma notamment, devient un élément privé de toute trace de sacralité. Aussi, une sorte d'anonymat frappe la mort en tant que terme de la vie, les gens n'en parlent que très peu, les traditionnelles funérailles sont de moins en moins investies. La mort devient une étape naturelle de la vie de l'homme, dont il faut, à tout prix en réduire la visibilité.

Nous retrouvons dans l'œuvre que nous étudions des passages qui décrivent cette banalisation de la mort, une sorte de familiarité qui se crée entre le personnage et la mort, la sienne ou celle des autres. Cette attitude vis-à-vis du phénomène le plus

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 198.
[2] VIGEE, Claude, *Rêver d'écrire le temps, de la forme à l'informe*, Paris, Orizons, 2011, P.17.

mystérieux de l'existence humaine ne saurait être fortuite. En effet, le personnage dont il s'agit ici a très tôt côtoyé la mort, celle de son père d'abord, puis celle des membres de sa famille, lors de la catastrophe naturelle ou de la guerre qu'il a vécues, ce qui a, en quelque sorte, conduit à la banalisation de la mort, ou encore à la dissimulation de la peur et de l'angoisse qu'elle continue à susciter.

> Enfants, quand nous jouions à *''esprit es-tu là* ?'', la mort était toujours présente et musardait, son oriflamme déployée au-dessus de nos têtes. En irruptions saccadées, elle ressurgit depuis le lointain passé. […] Mes esprits n'ont rien de ludique, ils sont graves et dans leurs yeux il n'y a pas de peurs, seulement un étonnement sans fin, pareil à celui qu'on peut lire dans le regard d'un gamin interrogeant une douleur.[1]

Cette attitude ne semble pas étrangère aux grands événements historiques qu'a connu le monde ces deux derniers siècles ; entre guerres mondiales, guerres civiles, famines, bombes atomiques et autres fléaux, la mort est devenue le spectre de l'échec de l'humain et de sa civilisation. Ainsi, la mort « *ayant été vécue paisiblement* » est devenue un événement brutal, un choc. Par ailleurs, la mort que rencontre l'humain lors d'événements majeurs ne ressemble en rien à cette mort paisible, que l'on imagine libératrice. Appelée familièrement « faucheuse », cette mort ne prévient pas, le testament est désormais un luxe que l'homme ne peut plus se permettre. Cette rencontre trop brutale, inopinée avec une mort trop violente constitue une fissure dans l'inconscient de l'individu, ce qui nous renvoie au trauma. La mort, dans toutes ses représentations se situe au centre de l'expérience traumatique, comme nous l'avons dit précédemment, le trauma est le résultat d'une rencontre inopinée avec la mort ; le sujet se retrouve soudain, en face de sa propre mort ou celle de ses proches, physique ou symbolique, sans en avoir été préparé ou avertit. L'homme qui est incapable de se représenter sa propre mort voit son système psychique altéré, fissuré par le choc ; « *Dans le trauma, une image du réel de la mort va faire effraction dans le psychisme et s'y incruster, comme un corps étranger.*[2]». Alors que nous n'avons dans notre inconscient aucune représentation structurée de notre propre mort, nous tentons, à chaque rencontre avec celle-ci, de nous la représenter à travers la mort des autres. En l'absence de représentation, l'image de la mort réelle surgit dans l'évènement traumatique, en causant ainsi le choc, la blessure.

[1] *L'Année des chiens, Op., Cit*., P. 87.
[2] LEBIGOT, François, *Le traumatisme psychique, Op., Cit.,* P. 165.

Nous comprenons donc que la mort, ses représentations, son image et sa rencontre sont intimement liées à l'expérience traumatique. Il n'est, dès lors, pas étonnant de la retrouver au cœur des œuvres littéraires et artistiques, ou encore des témoignages.

La mort est quelques fois perçue comme une frontière ; entre l'être et le non-être, entre la mémoire et l'oubli, entre la vie et l'après-vie. Ce passage entre deux instances très importantes de l'existence suggère, en effet, une peur de l'inconnu. L'extrait qui suit est révélateur sur cette peur et cette angoisse :

> Fermer les yeux et serrer mes paupières très fortes. Comment quitter les ornières que la vie a tracées. Il ne me reste plus qu'un fil tendu, sur lequel je dois parcourir le chemin qui mène de la vie à la mort. La mort n'est pas un trépas, c'est le passage de la mémoire à l'oubli. Le fil est aussi mince qu'un cheveu et, par un bout, rattaché, enroulé à mon cœur ; à chaque battement il se serra un peu plus. Mon cœur a la chair de poule[1].

Le personnage/narrateur de *L'Année des chiens* manifeste, à travers ce passage, une véritable peur déclarée de la mort. Il faudrait préciser aussi qu'il ne s'agit pas de la mort ordinaire dont le personnage a peur, mais de la mort horrible et terrifiante qui avait envahi les rues algériennes, les maisons et les têtes pendant la décennie noire. Le personnage, qui ne porte ni nom ni appellation, a été témoin effaré de la mort de ses amis, des membres de sa famille, morts assassinés ou victime d'attentats à la bombe. Cette mort pour le moins effrayante a donné naissance à de nouvelles représentations de la mort. Celles-ci terrorisent et plongent le personnage dans une véritable peur pathologique de la mort ; *« La brûlure d'une balle ou celle du couteau. Mes amis aux têtes tranchées*[2] ».

Bien des psychanalystes se sont intéressés particulièrement à la relation qui lie la mort au trauma. Si ce dernier est causé principalement par la fameuse rencontre inopinée avec la mort, celle du sujet notamment, il parait évident que les représentations de « la faucheuse » seraient au cœur de l'expérience traumatique. Nous avons pu dégager quelques éléments liés à cette représentation dans notre corpus. En l'absence de représentations structurées de la mort de soi dans notre inconscient, l'image de la mort réelle qui surgit dans l'événement traumatique subira plusieurs sortes de destins. L'être

[1] *La Cité du précipice, Op., Cit.,* P. 188.
[2] *Idem.,* p.189.

humain de par sa nature, craint la mort et ressent une grande inquiétude quant au grand départ. Entité entourée de mystères que personne ne peut élucider, elle est aussi point de non-retour, irrévocablement définitif. Jacques DERRIDA la décrit dans ces propos :

> La mort, la mort elle-même, s'il y en a, ne laisse aucune place, pas la moindre chance, ni au remplacement, ni à la survie du seul et unique monde, du « seul et unique » qui fait que chaque vivant (anima, humain ou divin), un vivant seul et unique.[1]

Nous comprenons que l'aspect irrémédiable de la mort suscite chez l'homme une inquiétude conséquente. Aussi, l'être humain a un fantasme, celui de l'immortalité. Ce dernier correspond au déni de la mort. Celle-ci étant ce qu'elle est, l'être humain la réfute inconsciemment et fantasme sur son immortalité, sa toute-puissance qui le protégerait de cette mort, qui semble être absolument plus forte que tout.

> Le fantasme d'éternité consiste à considérer la mort comme une menace qui ne nous toucherait pas directement. Bien évidemment, nous sommes mis à l'épreuve de la mort par le décès des personnes qui nous entourent et que nous aimons tout au long de notre vie. Mais qu'en advient-il de nous ? Nous continuons pourtant à vivre lorsque les autres disparaissent comme si nous étions en position de force ; «si nous sommes encore vivants, c'est qu'aux yeux de notre inconscient, nous aurions su mieux faire que ceux qui ont déjà cessé de l'être »[2] voici donc ici la preuve d'une certaine mégalomanie infantile.[3]

Ainsi, ce fantasme d'immortalité ou d'éternité qui distingue l'être humain des autres êtres vivants consiste à se croire immortel et réfuter inconsciemment la mort et son avènement. L'humain refuse d'accepter la réalité de la mort, car il ne se représente pas, son propre soi en tant qu'entité périssable[4].

Toutefois, il se trouve que ce fantasme est anéanti chez les personnes ayant vécu un événement traumatique, car elles ont côtoyé la mort de près, et sont désormais conscientes que celle-ci est inévitable et bel et bien imposante. Louis Crocq insiste, de

---

[1] DERRIDA, Jacques, *La vie, la mort*, *Séminaire (1975-1975),* Paris, Seuil, 1976, P. 43.
[2] LEGOUES, Gustave, *l'Age et le principe de plaisir*, Paris, Dunod, 2000, P. 08
[3] PALAZZALO, Jérôme et QUADERI, André, *Réflexions psychologiques autour du vieillissement normal et pathologique*, Paris, Mon Petit Editeur, 2015, P. 28.
[4] Nous voudrions, à titre d'exemple, illustrer cette idée par les propos de Camus, qui, nous semble-t-il, montrent de façon pertinente que ce fantasme d'immortalité, développé chez l'être humain depuis son adolescence trouve fin dès que la personne subit une douleur profonde : « *Il y a Dieu ou le temps, cette croix ou cette épée. Ce monde a un sens plus haut qui surpasse ses agitations ou rien n'est vrai que ces agitations. Il faut vivre avec le temps et mourir avec lui ou s'y soustraire pour une plus grande vie. Je sais qu'on peut transiger et qu'on peut vivre dans le siècle et croire à l'éternel. Ça s'appelle accepter. Mais je répugne à ce terme et je veux tout ou rien. Si je choisis l'action, ne croyez pas que la contemplation me soit comme une terre inconnue. Mais elle ne peut me donner, et privé de l'éternel, je veux m'allier au temps* ». *Le Mythe de Sisyphe,* PP.278-279.

ce fait, que le trauma conduit inévitablement à la perte du fantasme d'immortalité, la mort devient alors, pour les sujets traumatisés, un élément complexe autour duquel s'articule plusieurs points, que nous retrouvons dans notre corpus :

> Vanité que de vouloir être immortel. Gilgamesh aurait-il supporté d'être encore vivant trente-cinq siècles après ? Quelle horreur ! Il aurait fini par se suicider. Mais croyant cela possible, quels moments de folie lumineuse il a dû vivre ! [1]

Après avoir fait face à la mort à plusieurs reprises, le personnage/narrateur de *l'Année des chiens* considère, ce que nous constatons à travers cet extrait et beaucoup d'autres également, que la mort est une continuité de la vie, inévitablement présente dans toute existence. Nous pourrions expliquer cette attitude par ce désir de la vie éternelle qu'a abandonné notre personnage, suite aux expériences mortifères vécues au fil du récit, « *Ainsi cette descente aux profondeurs de soi vise à affranchir l'être de ce qui n'est pas lui-même cette forme apprise qui se sclérose dans le temps quand l'énergie de vivre l'a désertée*.[2]».

La même attitude vis-à-vis de la mort a été remarquée chez les autres personnages, Boualem dans *La cité du précipice* et DZ de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* ont eu également été confrontés à des morts soudaines, inopinées de leurs proches, leurs amis morts ou disparus, pendant la décennie noire en Algérie, ou encore dans d'autres circonstances tout aussi douloureuses, ont appréhendé la mort comme une entité dominatrice, inévitable, parfois cruelle.

Pour finir, à ce niveau de notre analyse, nous avons tâché de démontrer que la mort et sa symbolisation, bien présente dans notre corpus, est une métaphore vive du trauma. En effet, après avoir précisé les différentes représentations ; anthropologiques, sociologiques psychiques et philosophique, de la mort, nous avons voulu démontrer son importance notamment dans la création littéraire. Aussi, nous avons abordé la mort et ses représentations comme étant une rupture radicale, un changement inéluctable qui suscite autant de curiosité que de peur. Par ailleurs, nous avons relevé un nombre important d'extraits de notre corpus qui présente la mort comme un départ tranquille, le début de la quiétude absolue. Cette représentation se limite à la mort ordinaire, dépourvue d'horreur et de violence, ce qui n'est nullement le cas quand il s'agit d'une

[1] *L'Année des chiens, Op., Cit*., P. 139.
[2] VIGEE, Claude, *Rêver d'écrire le temps, de la forme à l'informe*, *Op., Cit.,* P. 20.

mort soudaine, inexpliquée. L'idée centrale qui émerge de l'analyse des textes de Sadek Aissat est que la rencontre inattendue et brutale avec la mort constitue le point d'origine du trauma.

Chapitre 2
L'intime et ses traces

II-2- L’intime et ses traces

Dans ce chapitre, nous ambitionnons à interroger les différents aspects intimes, foncièrement profonds, liés à l’expérience traumatique, subjectivement vécue et subie par les personnages ayant été contraints à faire face à des événements majeurs.

De ce fait, notre but est d’identifier puis d'analyser les métaphores liées à l'intime dans la littérature portant sur l’expérience traumatique, en nous arrêtant particulièrement sur la résurgence du passé, la mise à nu du trauma, et les implications symboliques de la honte et à la culpabilité.

Le premier sous-chapitre, intitulé « La mémoire traumatique : résurgence du passé, », se focalise à l’analyse des métaphores qui refont surface lors de la remémoration traumatique. L'analyse de ces images semble nous offrir perspective intéressante sur la manière dont le passé ressurgit et intègre le présent.

Le deuxième sous-chapitre, La trace de l’intime : mise à nu du trauma s’intéresse particulièrement aux représentations du corps et de l’intime dans l’écriture du trauma. En effet, dans ce contexte précis, l’intime n’est pas simplement mis à nu, il est aussi dévoilé, et le corps est représenté comme martyr, miroir charnel de la souffrance psychique.

La troisième sous-chapitre, « Honte et culpabilité : ombres embrasées du trauma », portera sur les expressions de la honte et de la culpabilité, manifestées par les personnages devant surmonter les événements dévastateurs. Ceux-ci semblent, en effet, développer une sorte de pathologie de l’estime de soi.

En somme, l’approche analytique adoptée dans ce chapitre permet d’étudier les métaphores liées aux aspects intimes de la psyché humaine et d’interroger leur lien avec l’expérience collective du trauma.

II-2-1 La mémoire traumatique : résurgence du passé

« Il existe le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur »
Augustin d'Hippone

L'œuvre de Sadek Aissat semble se différencier de celles de ses contemporains. Bon nombre de caractéristiques distinguent ses textes des autres auteurs, en mettant l'accent sur des éléments qui pourraient paraître anodins. Ainsi, la quasi-omniprésence des souvenirs qui ressurgissent parfois d'un passé lointain, et un perpétuel aller-retour entre le passé et le présent constituent l'un des traits distinctifs de son écriture. Ce qui nous pousse à interroger la place et le rôle que joue le passé dans la construction narrative du récit. En effet, la mémoire émerge le plus souvent comme un élément central dans la trame.

Nous avons constaté que la résurgence du passé n'est pas un simple recours aux souvenirs, mais plutôt une présence contraignante des souvenirs d'anciennes blessures. La mémoire devient alors le lieu dans lequel se réactualisent, douloureusement, ces blessures. C'est ce qui nous a poussés à nous interroger sur le lien intrinsèque entre la mémoire et le trauma.

II-2-1-1-Le poids du passé

La mémoire est la capacité d'emmagasiner les souvenirs ; données de notre passé individuel ou collectif. Son importance est telle que les philosophes, psychanalystes et hommes de lettres ne cessent de s'interroger sur son essence, en la mettant au cœur de leurs questionnements. Quelle serait notre existence si nous perdions progressivement les traces de notre vécu ? Si les souvenirs de notre vie passée qu'il s'agisse de nos anniversaires, de nos vacances, de nos sorties, mais aussi des événements effrayants, marquants et blessants, s'effaçaient de notre mémoire ? Que serait notre vie si nous oubliions les visages de nos parents ? De nos enfants ? Privés de ses informations spatio-temporelles et événementielles, comment pourrions-nous savoir qui nous sommes en réalité ? Ces questions soulignent précisément l'importance de la mémoire dans la vie

d'un être humain. Sans la mémoire, les événements disparaitraient au moment où ils se déroulent, dévorés par une instantanéité irréversible, comme s'ils n'avaient jamais existé. En plus de sauvegarder les données du passé, notre mémoire nous permet d'accumuler les expériences et de mobiliser cette accumulation pour les réutiliser dans de nouvelles situations. La mémoire est aussi un des vecteurs les plus importants de l'identité et de l'altérité, l'exemple le plus éloquent est l'absence du sentiment d'identité chez les personnes atteintes d'amnésie ou de troubles graves de la mémoire, ceux-ci perdent la conscience de leur mêmeté en même temps que les données de leur passé, comme l'explique la critique française NIZZI : « *Un être reste identique à lui-même dans la mesure où recueillant perpétuellement son passé dans son présent, et résumant ses propres changements, il demeure solidaire de sa tradition entière et constitue son fieri multiple et hétérogène en une esse*.[1] ».

Nous pouvons aisément, donc, cerner la grande importance de la mémoire, individuelle ou collective, dans la détermination de la conscience humaine, de l'identité du sujet et de ses rapports à l'Autre. Il n'est plus question aujourd'hui, effectivement, de mettre en doute le statut de la mémoire, après que la société humaine ait compris que celle-ci, son rapport au passé, était la seule garantie de sauvegarde de son identité et de sa conscience. Il suffirait pour cela de s'attarder un peu sur les commémorations multiples qu'organisent les associations, fondations et autres organismes pour raviver les souvenirs, rendre hommage au passé, le redécouvrir sous un angle nouveau, articulé désormais par la contemporanéité.

Dans le sillage de notre travail, ce qui nous intéresse particulièrement est le lien qui existe entre la mémoire et la blessure psychique. Pour commencer, rappelons que la blessure psychique est une souffrance intérieure que l'homme vit après une expérience extrême, et dont les traces et empreintes demeurent bien après l'avènement de cette expérience. Cette définition, pourtant basique, rapproche les deux notions de trauma et de mémoire ; le passé. Le trauma est une blessure vécue dans un passé, proche ou lointain, et dont les répercussions se font sentir à court et à longs terme, la mémoire est le lieu de l'articulation de ce passé, quelle que soit sa nature. Il est donc aisé d'établir la

[1] NIZZI, Marie-Christine, « Le Propre et l'Etranger : le concept d'identité vécue en première personne. » Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2011. Français. fftel-00598343f. [Consulté le 22-06-2019]

corrélation entre ces deux notions. Le trauma ne se manifeste-t-il pas lorsque le passé est douloureux ? Lorsque le passé a été mal vécu et que le présent ne parvient pas à prendre le dessus sur l'ombre de ces blessures anciennes ? La mémoire est donc partie intégrante du trauma, sans que ce soit aussi simple de l'énoncer, car la mémoire du trauma s'articule en deux temps, comme l'a expliqué la psychanalyste espagnole CRUZ ESTADA, une mémoire douloureuse, mais refoulée, celle-ci pourra refaire surface un jour avec l'avènement d'un élément mnésique, ou demeurera à jamais enfouie dans l'inconscient en souffrance du sujet, et une mémoire active, qui regroupe la somme des événements et souvenirs blessants, qui, elle aussi, s'articule en deux temps ; une mémoire verbalisable, c'est-à-dire qui a acquis le langage métaphorique lui permettant d'extérioriser le mal passé, et une mémoire muette, incapable de symboliser la blessure.[1] La mémoire traumatique est donc une somme de souvenirs d'un passé révolu dans le temps, mais qui demeure toujours présente dans la vie psychique de l'individu, et ayant évidemment des effets négatifs sur le long terme, et est à l'origine de troubles et de malaises qui s'articulent dans le présent.

La narration, seule voie/voix qui s'accommode de la mémoire traumatique dans sa fragmentation, son atemporalité et ses ambigüités, tente de rendre compte des blancs, silences et trous de cette mémoire douloureuse. Jacques DERRIDA considère que la narration est frayée de traces mnémoniques qui constituent les empreintes de cette blessure que la mémoire veut taire ; « *Le mouvement de la trace est décrit comme un effort de la vie se protégeant elle-même en différant l'investissement dangereux, en constituant une réserve.*[2]», le philosophe français considère le jeu de renvois entre le texte conscient et le texte inconscient comme la marque d'une écriture de la trace.

II-2-1-2-Histoire, mémoire et trauma

Le récit aissatien est organisé autour de va-et-vient entre le présent et le passé ; les souvenirs foisonnent dans le texte et les personnages appréhendent souvent le présent à la lumière du passé. La mémoire joue un rôle très important dans le texte, celui de

[1] CRUZ ESTADA, María, *Du trauma à la mémoire*, ERES | « Analyse Freudienne Presse » 2009/1 n° 16 | pages 11 à 21. https://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2009-1-page-11.htm, consulté le 12/12/2017.
[2] DERRIDA, Jacques, « *Freud ou la scène de l'écriture.* », *L'écriture et la différence,* Paris, Le Seuil, 1967, p. 318-328.

nommer les douleurs, malaises et étourdissements du présent. Le narrateur remonte parfois à un passé lointain, oublié de tous, mais dont les effets demeurent ancrés dans chacun des personnages. Arrêtons-nous par exemple sur un épisode, répété à plusieurs reprises dans les trois romans qui constituent notre corpus : les narrateurs-personnages évoquent le temps précolonial, en rapportant les souvenirs que la mère leur a légués dès leur enfance : « *Elle évoquait à satiété ses aïeux, aimait procéder à haute voix au recensement de ses ascendants, tous chorfas, noblesse dont le pouvoir, fondé sur la propriété et la religion, fut ruiné par la colonisation.*[1]», ce souvenir redondant, d'où la métaphore « *à satiété* » qui renvoie à une abondance, une répétition à volonté, retrace l'histoire de toute une famille, a été répété trois fois dans le premier roman, deux fois dans le second et deux dans le dernier, c'est dire son importance et le rôle qu'il joue dans le récit. La mère, en effet, se remémore l'origine noble de sa famille à chaque fois qu'elle souffrait de son présent, dans lequel pauvreté, solitude et impuissance se conjuguaient ; ce passé qui fut rayonnant a laissé place à un présent terne et sans vie, insipide.

Par ailleurs, nous nous arrêtons sur la question délicate de la transmission du trauma d'une génération à une autre. Différents psychanalystes ont abordé ce sujet en affirmant, comme l'a fait Frédéric Davoine [2] par exemple, que la blessure psychique ne se limite pas au sujet directement touché, mais dans certains cas, s'élargir à ses descendants.

Le psychanalyste français avance que les traumas, notamment collectifs, peuvent se transmettre par le biais de différents canaux comme les récits oraux ou les témoignages écrits. De ce fait, lorsqu'un trauma n'a pas pu être intégré dans la psyché d'une personne, le cercle s'élargit et le trauma peut imprégner la psyché familiale, voire communautaire, et affecter ainsi les réactions et les émotions des descendants.

Dans le contexte du récit aissatien, la colonisation a eu des répercussions, à long terme, aussi bien au niveau culturel social que psychique, causant une véritable déstructuration sociale des populations autochtones, et une dépersonnalisation aux niveaux culturel et identitaire, comme l'explique clairement Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre*[3]. Toutefois, ce qui nous intéresse le plus, ce sont ses effets

[1] *L'Année des chiens,* P. 56.
[2] Frédéric, DAVOINE, *Histoire et trauma : La folie des guerres.* Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
[3] FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre,* Paris, François Maspero, 1961.

psychiques, inconscients et traumatiques. La colonisation a été une entreprise de dépossession qui a sévi dans le monde, et qui a atteint son apogée au 19e siècle, l'Algérie, comme la quasi-totalité des pays africains a été l'objet de cette entreprise. Outre son aspect physique, économique et géographique, la colonisation a perpétré un trauma historique indéniable qui se transmet de génération en génération sans pouvoir être intégré dans la conscience et la mémoire collectives du pays. La blessure narcissique qu'avait infligée le colonisateur à l'Algérien ne s'est jamais refermée et les stigmates de cette dernière demeurent palpables, indélébiles. Cette question fut traitée par un nombre considérable d'experts ; sociologues, anthropologues, psychologues et ethno-psychanalystes n'ont de cesse d'examiner les effets néfastes de l'entreprise coloniale à long terme sur les populations des ex-colonies.

La colonisation a ainsi généré un stress traumatique intolérable et cumulatif en plus d'un deuil symbolique non accompli qui se transmet à travers une mémoire blessée. Cette expérience collective d'un bouleversement extrême qui s'articulait à tous les niveaux de la vie sociale constitue désormais un héritage commun d'un souvenir d'impuissance et de défaite. La suite de la narration porte la trace de cette blessure mémorielle ; « *La défaite et le sénatus-consulte ruinèrent la tribu et ses membres s'éparpillèrent sur les chemins de l'exil*[1]*.».* Le lexique choisi nous renseigne parfaitement sur la pénibilité de ce souvenir ; défaite, ruine, éparpillement et exil pourraient être considérés comme le champ sémantique de la déchéance. Cette partie meurtrière de l'histoire du pays a beau faire partie d'un passé lointain, ses blessures demeurent encore vives dans la mémoire collective, ainsi ; « *La pathologie tient au fait que le passé envahit le présent sous la forme d'expériences et d'agissements vécus à nouveau, et aux efforts que fait la personne pour se défendre contre les conséquences*[2].».

La citation renvoie à l'idée que le trauma engendré par l'entreprise coloniale est une blessure narcissique persistante et profonde, et que par sa puissance, elle traverse les générations. Ainsi, cette même blessure génère chez les descendants un malaise, voire un sentiment d'injustice et de colère, semblable à celui ressenti par leurs ancêtres. L'idée

[1] *L'Année des chiens*, P. 56.
[2] ANTZE, Paul, LAMBEK, Michael*, Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, P. 97

que ce trauma colonial devienne un legs, s'inscrivant dans la trame des expériences familiales et nationales, révèle une complexité psychologique et émotionnelle.

Cette relation au passé, qui semble avoir un aspect pathologique, ne se restreint pas à l'Algérie et à son histoire tourmentée, mais transcende les frontières et les pays pour toucher, selon Aissat, toutes les nations ayant subi la colonisation ou l'esclavage. Les blessures émotionnelles engendrées par la domination persistent encore aujourd'hui, et empreignent le regard collectif porté sur le passé et la mémoire :

> Il est un vieil indien, pendu il y a des siècles par les hommes blancs, là, au pied de cette palissade, à l'orée du verger. […] puis ils ont traversé la mer avec leurs grands vaisseaux et ont capturé Moncef le nègre dans la savane africaine. […] et Moncef a trimé, a bramé de peur et hurlé de haine et de rage contenue. Longtemps, tellement longtemps.[1]

Cet extrait rapporte cette douleur ancestrale héritée des aïeuls, que tous les hommes opprimés, blessés dans leur amour propre et leur dignité peuvent ressentir. Le prénom accordé à ce personnage est symbolique ; en arabe, il signifie l'impartial, l'homme juste. Le choix de ce prénom serait, à notre sens, dans une logique d'opposition dans le but de créer un contraste flagrant entre l'impartialité de ces personnages et l'injustice de ces entreprises coloniales qui n'ont de cesse de déposséder l'homme de son humanité. Ici, l'auteur rapproche les destins des deux hommes, en leur attribuant le même nom, mais aussi la même fin, celle d'être pendu par l'homme blanc. Cette pendaison, mort douloureuse et lente, ferait référence, selon nous, à l'étouffement des cultures et identités autochtones. À travers ce paragraphe également, nous retrouvons le lexique de la douleur et de la déchéance, ressemblant à celui que nous avons retrouvé dans l'extrait qui portait sur les ancêtres de la mère ; trimer et bramer renvoient à cette errance symbolique, mais peut-être aussi psychique que vécurent ces hommes opprimés à travers les siècles. La haine, la rage et la peur évoquées ici sont les traces de la blessure narcissique provoquée par l'entreprise coloniale. Cette blessure a été expliquée par le sociopsychanalyste canadien Alain Young :

> Ces études contribuent à expliquer comment les peuples des Premières Nations ont été traumatisés dans un contexte global et que ce contexte global de traumatisme et de souffrance produit les mêmes réactions psychologiques et sociales sur les victimes

[1] *La Cité du précipice,* P. 221.

> de traumatisme, sans égard à leur origine culturelle ou à leur expérience directe avec la source initiale du traumatisme.[1]

Le trauma historique, introduit par l'entreprise coloniale s'est transformé en héritage collectif, que se partage les peuples des anciennes colonies. Cet héritage cristallise la somme de souffrances et de douleurs, mais aussi les sentiments de révoltes et d'indignation que des ancêtres avaient ressentis et subis, le léguant ainsi à leurs descendants.

Il est intéressant de nous arrêter sur un autre point, celui de la culture orale. Sadek AISSAT a mis justement le lien entre la mémoire ancestrale de sa mère et la culture orale à laquelle celle-ci appartenait. Représentée par la figure du poète, arrière-grand-père du personnage, qui a été dépossédé de ses terres et de tous ses biens, la culture orale a été condamnée à l'errance et même à l'exil. Cet extrait et la symbolique qu'il véhicule ont retenu notre attention : « *Mon arrière-grand-père était un poète. Je l'imaginais, assis entre des sacs en toile de jute face à la mer, le soir, à la tombée du jour, en cet instant fuyant du crépuscule où le soleil abdique, lui, les os douloureux, tissait des vers dans sa tête, que plus jamais personne n'appréciera, il erra d'exil en exil, sans terre ni poésie.*[2] *».*

Évoquer le crépuscule, dans cette optique, est une métaphore qui renvoie à l'échec et la décrépitude, comparant la vie du personnage (arrière-grand-père) à une fin de jour et concrétisant son déclin et celui de sa poésie. Une autre image rejoint la symbolique de la chute dont fut victime ces personnages ressuscités d'un passé lointain, « *le soleil abdique* », personnification qui a présenté le soleil abandonnant son combat et décidant d'abdiquer. Nous pensons que le soleil dont il est question ici renvoie à la culture orale, autochtone qui a été quasiment réduite en cendres par la colonisation. Ce déclin n'est pas celui des ancêtres uniquement, mais plutôt celui de la culture et de l'identité à laquelle elle se rapporte. Dans ce sens, il est avéré que la mémoire est une des plus importantes constituantes de la culture orale, ce qui expliquerait ce retour inopiné de l'auteur à ces épisodes lointains de l'histoire familiale. Comme l'explique Michel DE CERTEAU dans *L'Écriture de l'histoire,* les cultures à traditions orales accordent une importance plus qu'essentielle à la mémoire qui est considérée comme le substrat même

[1] YOUNG, Alan, « The self-traumatized perpetrator as a "transient mental illness ». *Évolution Psychiatrique, 67*(4), 630-650.
[2] *L'Année des chiens,* p. 57.

de cette culture, en lui accordant le rôle double de vecteur et de lien/lieu de sauvegarde ; « *On insiste beaucoup sur la mémoire, non seulement sur la mémoire privée […] Mais aussi sur la mémoire collective de l'auditoire […]. Ce genre de mémoire est contenue, non pas à l'extérieur de celui qui se souvient, mais dans les mots, les rythmes, les gestes et les performances des souvenirs réinterprétés.*[1]». La mémoire est donc pour les cultures à tradition orale un des piliers les plus importants, d'où le rôle qu'elle joue dans la sauvegarde de celle-ci. Ainsi, son rôle psychique est tout aussi important, car elle relève évidemment du passé, mais elle est inhérente également au présent et à l'avenir.

Cette mémoire traumatique de la colonisation s'est manifestée dans notre corpus de façon inattendue, insérée dans des discours de folie ou de délire, ce qui nous fait penser justement au refoulement d'une mémoire blessée qui refait surface au conscient du sujet à un moment donné. Nous pensons également que cette période de l'histoire de l'Algérie peut être considérée comme le noyau de la mémoire traumatique qui se manifeste dans notre texte de façon explicite et implicite, et que l'enchainement des événements douloureux et traumatogènes a constitué une continuité fortement traumatique. En effet, ce noyau est chargé d'une telle perte, imprégné d'une telle tristesse et de deuil que son poids constitue un fardeau mnésique, qui oscille entre le désir d'oublier et la nécessité de s'en rappeler. Ce qui constitue le cœur de la question de la mémoire traumatique.

II-2-1-3-La mémoire et la question du temps

NIETZSCHE, face à la linéarité du temps, écrivait dans *Considérations inactuelles*, que le temps était comme une feuille qui se détachait et tombait, éternellement, sur les genoux de l'être humain en constituant ainsi un souvenir. Il ajoutait qu'il existe des cas dans lesquels l'Homme envierait l'animal qui vit l'instantanéité du temps sans pour autant se soucier du souvenir que celle-ci lui lèguerait un de ses effets ; « *Sans arrêt, une feuille après l'autre se détache du rouleau du temps, voltige un moment, puis retombe sur les genoux de l'homme. L'homme dit alors : Je me souviens ; et il envie l'animal qui oublie aussitôt et qui voit vraiment mourir l'instant dès qu'il retombe dans la brume et la nuit et s'éteint à jamais.*[2] » La mémoire a pourtant le pouvoir fabuleux de ressusciter un passé dépassé et de lui redonner vie et forme, pourquoi alors l'homme envierait l'animal d'être une créature amnésique ?

[1] DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard, 1975.
[2] *Considérations inactuelles*, 1873-1876, Aubier-Montaigne, II, p. 203.

Capacité de conserver les traces des expériences passées et d'en faire des souvenirs permettant de les revivre, d'une certaine manière, la mémoire est la fonction qui permet à l'homme d'établir son rapport au temps. La mémoire est effectivement ce qui permet d'établir l'intervalle temporel entre le passé, vécu comme une représentation et le présent, c'est alors que l'Homme s'interroge autour du temps et de la temporalité.[1]

La question du temps est l'une des plus complexes à aborder d'un point de vue philosophique, d'autant plus que les nouvelles technologies ont, en ce XXIe siècle contribué à la complexifier. Il nous importe ici d'interroger la relation qui existerait entre le temps, la mémoire et le trauma, car, à la lecture de l'œuvre de Sadek AISSAT, nous avons pu relever une appréhension particulière du temps par les personnages aissatiens et une relation complexe entre le temps et la mémoire. Si dans l'expérience traumatique, le temps semble s'arrêter, se figer au moment de l'événement, il est également intéressant d'interroger ses liens multiples avec le trauma et la mémoire et de cerner les manifestations de ces relations dans le texte littéraire.[2]

La psychanalyse, comme la majorité des disciplines de recherche et de réflexion, a accordé au temps une importance primordiale, Freud de son côté, a insisté sur l'atemporalité de l'inconscient en affirmant que la pulsion de mort est directement liée à la temporalité du conscient. La psychanalyse atteste donc que le temps est au cœur des angoisses primaires et secondaires de l'être humain, car celui-ci lui échappe d'un côté et est ancré dans son inconscient à travers la mémoire du passé d'un autre.[3] Nous avons donc constaté que les différentes représentations du temps sont liées à la fois à la mémoire, au trauma et à la mort, ce qui engendre une attitude angoissée et craintive vis-à-vis d'un temps qui semble être surpuissant.

[1] LAVELLE, Louis, *Du Temps et de l'éternité,* Paris, Ed. Montaigne, 1945, p. 318.
[2] Beaucoup d'auteurs avaient exprimé, eux aussi, une relation complexe avec le temps, qui prend l'allure du bourreau de la mort. Prenons Camus pour exemple : « *la sensation de la mort qui désormais m'est familière : elle est privée du secours de la douleur. La douleur accroche au présent, elle demande une lutte qui occupe. Mais pressentir la mort à la simple vue d'un mouchoir rempli de sang, sans effort, c'est être replongé dans le temps de façon vertigineuse : c'est l'effroi du devenir*. », *Le mythe de Sisyphe,* P. 228.
[3] LAGET, Annette, *Freud et le temps*, Lyon, PUL, 2006, P. 67

Dans l'œuvre de Sadek AISSAT, les représentations du temps n'ont pas été monolithiques, car elles oscillaient entre le temps-refuge et le temps-ennemi qui ne cesse d'assaillir les personnages par ses angoisses multiples.

Analysons ces deux extraits, énoncés à quelques pages d'intervalle, qui montrent la contradiction certaine entre deux représentations d'une même entité : *« Le temps était alors de notre côté. Il ne nous expulsait pas. Il était le nôtre. Nous vivions dans notre temps*[1]*.* ». À travers cette phrase, le personnage passe en revue une certaine période de sa vie, moment de son enfance heureuse, pendant laquelle il ne ressentait pas le poids du temps peser sur ses épaules. Allégorique, cette image renvoie à un caractère concret de la notion de temps et la présente comme étant une chose que l'on pouvait posséder ; « *Il était le nôtre. Il ne nous expulsait pas* ». La personnification du temps se présente aussi comme une tentative de l'humaniser ; le doter des caractéristiques humaines, telles l'empathie et la sympathie. Cette représentation du temps est positive, mais nous comprenons vite qu'elle émane d'un passé assez lointain, et qu'elle a changé. L'usage de l'imparfait est selon nous, élégiaque, et renvoie à un sentiment de nostalgie et de mélancolie. Nous comprenons que ce *temps* dont parle le personnage ici est révolu, laissant sa place à un autre, bien moins jovial.

> Il nous semblait que le temps était notre complice. Innocents, mais comme les enfants sauvages et cruels par instinct, ne connaissant encore de l'hypocrisie que les registres puérils, nous le pensions ami. Rompu depuis toujours aux yeux de la duplicité, lui s'amusait de nos étonnements, nous accordait un sursis en ricanant dans notre dos. Car le temps n'a pas d'états d'âme. [2]

Le personnage, évoquant un souvenir d'enfance, s'était mis dans un monologue intérieur, à livrer ses réflexions sur le temps. Il opère une distinction claire entre le temps de son enfance et celui de l'âge adulte. Enfant, le personnage se représentait le temps comme un ami, compagnon de route et de jeu, mais une fois devenu adulte, il a compris que le temps était hypocrite avec lui et ses petits camarades. Dans cet extrait, il y a une personnification évidente du temps, à travers laquelle l'auteur peint un portrait humain de cette entité pourtant abstraite au plus haut degré. Dans la phrase « *Il nous semblait qu'il était notre complice* », l'auteur, usant de l'ironie comme stratégie qui permet de mettre en

[1] *L'Année des chiens*, p. 28.
[2] *L'Année des chiens*, P. 35

évidence le contraire de ce que l'on énonce, présente le temps comme étant un imposteur, adoptant un rôle qui n'est pas le sien, et jouissant de l'innocence trompée de ses petites victimes. En analysant ces deux extraits en parallèle, il ressort que les représentations du temps ont évolué d'une période à un autre. Ce changement de cap ne saurait être fortuit, car le changement de représentation s'est articulé également sur la mémoire, le passé dans son intégrité. Nous estimons qu'il y eut un événement qui consacra le changement, quasi radical. Entre les deux extraits, il y eut un élément redondant, la répétition étant une stratégie littéraire d'insistance, il est intéressant de l'analyser : « *Quand la lame du couteau de Salim brilla devant mes yeux, je pris conscience de l'horreur.*[1]». Cette phrase par laquelle commence le premier roman de Sadek AISSAT et qui se répète plusieurs fois renvoie à une rupture essentielle dans la temporalité du récit ; les souvenirs du personnage se divisent effectivement en deux catégories, avant et après l'événement. C'est le moment où, Salim, ami de la famille, nouvellement converti à l'Islam politique et extrémiste, menace de mort le personnage principal, qu'il considérait comme impie.

L'événement décrit, marqué par une violence symbolique d'une intensité exceptionnelle, ne se limite pas à un simple conflit ponctuel, mais signifie bien plus. Il représente l'amorce d'une guerre dénuée de toute dénomination, une confrontation aux contours indéfinis qui semble s'étirer dans une temporalité sans limites. Au-delà de cette dimension insaisissable, cet épisode est surtout le point de départ d'une séparation particulièrement poignante entre le protagoniste et son frère jumeau, une séparation qui rompt avec une proximité jusqu'alors inaltérable.

Beaucoup d'autres extraits évoquent cette attitude de rejet vis-à-vis du temps. Citons encore un autre exemple : « *Alors nous commençâmes à détester le temps, car il nous infligeait la nuit et l'obligation de le regarder dans les yeux, celle aussi d'avoir besoin de l'avenir. Nous, nous voulions seulement rêver.*[2]». Cette image, énième personnification du temps, montre à quel point les personnages ont une attitude hostile envers le temps, ils le considèrent comme le miroir d'une vie qui passe et d'une mort qui approche, il les met aussi devant leurs

[1] *L'Année des chiens*, cette phrase a été répété à maintes reprises, dans une structure quasi identique, les pages : 29/30/32/73.
[2] *L'Année des chiens*, P. 36.

responsabilités d'adultes, après avoir vécu l'insouciance de l'enfance. Ce passage implique évidemment le temps, ce qui le rend coupable de sortir les enfants innocents de leur univers puéril et de les jeter dans le monde complexe des adultes ; « *Nous entrâmes dans l'âge adulte, le temps nous joua un bien sale tour. Tandis que nos mains étaient ouvertes, il en profita pour filer entre nos doigts.*[1] ».

Nous comprenons clairement que la relation au temps devient compliquée, car elle est la concrétisation de la marche vers la mort, fût-elle symbolique. Si, dans un contexte ordinaire, le temps ne nous semble pas ennemi, dans le cercle du trauma, le temps devient véritable tortionnaire[2]. Il existe bel et bien un lien subtil entre le temps et le trauma. La trame temporelle agit, effectivement, comme un révélateur des séquelles silencieuses et profondes du trauma. Les souvenirs traumatiques jouent le rôle de catalyseur, qui s'accentuent avec le temps au lieu de s'estomper. Cette résurgence des souvenirs douloureux et leur insistance donnent l'impression que le temps s'est arrêté au moment même de l'évènement.

Sans être un témoin passif de la blessure, le temps a ce pouvoir de rapprocher la résilience comme il peut l'éloigner ou même l'empêcher. Autant il peut approfondir le trauma en figeant les souvenirs, il peut également, en prenant des distances avec l'expérience traumatique, offrir des moyens de compréhension et d'acceptation. Cependant, la guérison temporelle n'est pas uniforme, et le temps ne peut pas toujours effacer les cicatrices émotionnelles de manière linéaire. Parfois, le trauma s'inscrit dans une temporalité non conventionnelle, résistant aux tentatives de le reléguer au passé.

De plus, le temps devient également un élément structurant dans la manière dont la société aborde et reconnaît le trauma. Les récits collectifs de traumatismes historiques, tels que les conflits, les génocides, ou les injustices systémiques, évoluent avec le temps, influençant la mémoire collective et les identités culturelles. Les blessures du passé

[1] *L'Année des chiens,* P. 132.

[2] Un extrait de André Malraux exprime profondément ce poids qu'exerce le temps sur les sujets affaiblis par une expérience éprouvante ; « *La mort est là…comme l'irréfutable preuve de l'absurdité de la vie…ce qui pèse sur moi c'est – comment dire ?- ma condition d'homme ; que je vieillisse, que cette chose atroce : le temps, se développe en moi comme un cancer, irrévocablement*. ». MALRAUX, André, *la voie royale*, Paris, Grasset, 1930, P. 34.

peuvent transcender les générations, perpétuant une temporalité traumatique qui continue à marquer le présent.

Le rapport entre le temps et le trauma souligne ainsi la complexité du processus de résilience et de reconstruction. C'est un équilibre délicat entre la persistance des souvenirs douloureux et la possibilité de transcender ces expériences par le biais d'une temporalité qui permet la réparation. Comprendre ce lien entre le temps et le trauma offre des perspectives cruciales pour la psychologie, la sociologie et d'autres disciplines liées à l'étude de la résilience humaine face aux épreuves de la vie.

Outre le rejet, les personnages de Sadek AISSAT semblent éprouver une angoisse permanente vis-à-vis du temps, une peur du temps qui passe, probablement sans laisser de traces, le sentiment d'être impuissants vis-à-vis de cette entité invisible, mais omniprésente. Sentiment qui se fait sentir à travers les nombreuses images, métaphores et autres allégories qui traduisent cette crainte quasi obsessionnelle. Prenons comme exemple la métaphore du fleuve, qui revient deux fois dans le deuxième roman de Sadek Aissat, ainsi le temps comparé à un fleuve impétueux évoque l'idée que l'on ne peut pas retenir ou contrôler son flux, suscitant une anxiété face à l'impossibilité de stopper son cours. Ou encore la métaphore de la toile d'araignée présente dans les trois romans de notre corpus, pourrait représenter le temps comme une structure complexe et insidieuse, où l'on peut se sentir pris au piège.

Fardeau très lourd tantôt, arme aux mains de la faucheuse tantôt, le temps est une entité qui dérange, qui fait peur ; « *Il pèse alors, sur les nuques et les épaules des vivants, un poids lourd, séculaire, qui fait ployer les unes et s'affaisser les autres : le temps.*[1] » Comparé à une véritable charge, une contrainte, le temps est présenté comme un legs ancien qui fait courber les nuques et parfois les plie. Cette image, riche en symboles, traduit tout le malaise que ressentent les personnages vis-à-vis de ce temps qu'ils jugent ennemi. Ceci nous fait penser à la mémoire, au passé et à l'histoire de chacun de ses personnages en souffrance, mais aussi à leur mémoire et histoire commune, qui ne cesse de les torturer. Cette angoisse n'est pas étrangère à l'angoisse obsédante de la mort. Dans un contexte traumatique, les sujets, ayant vécu une expérience extrême, se trouvent dans une

[1] *La Cité du Précipice, Op., Cit.,* P. 162.

situation paradoxale, entre la nécessité de se représenter le temps et l'impossibilité de le faire. La mémoire semble être vectrice de douleur et de blessures pour les personnages aissatiens, et cela s'explique par l'atmosphère endeuillée, emplie de perte et de faiblesse qui l'habite.[1]

Dans l'œuvre de Sadek Aissat, le temps se révèle être un territoire complexe et paradoxal, particulièrement dans le contexte traumatique qui façonne l'expérience des personnages. Ces individus, ayant traversé des expériences extrêmes, se trouvent dans une situation équivoque, oscillant entre la nécessité impérative de se représenter le temps et l'implacable impossibilité de le faire. Au cœur de cette tension, la mémoire émerge comme une entité à la fois salvatrice et oppressive, vectrice de douleur et de blessures profondes.

Le paradoxe temporel dans l'univers aissatien prend forme à travers une dualité entre le besoin de compréhension chronologique et la résistance de la mémoire traumatique à se conformer à une séquence linéaire. Les personnages, souvent pris au piège de leurs souvenirs douloureux, se voient confrontés à un présent perpétuel où le passé se mêle de manière indissociable aux instants présents. Cette fusion temporelle crée un continuum de souffrance, où chaque instant semble chargé du poids des traumatismes antérieurs.

La mémoire, loin d'être un simple outil de rappel, se transforme en un lieu où résident la douleur et la vulnérabilité. L'atmosphère endeuillée qui caractérise ces récits est imprégnée de pertes irrémédiables, de cicatrices émotionnelles, et d'une faiblesse inhérente résultant de la confrontation avec des événements traumatisants. Les personnages, porteurs de mémoires douloureuses, se trouvent dans une quête constante de sens dans un continuum temporel marqué par la détresse.

[1] Cette idée fut confirmée par le critique français « *Nous faisons pourtant, paradoxalement, à chaque moment qui passe, l'expérience du temps et de l'histoire, de la nôtre et de celle des autres, des proches aux plus éloignés. De là notre malaise, notre peur consciente-inconsciente de ce quelque chose, le temps, qui semble nous habiter ou nous pénétrer, qui est la condition de possibilité du possible, qui se donne, certes, mais pour immédiatement se reprendre. Le temps est en somme, métaphoriquement, le monstre ou la chimère, oserais-je dire l' « alien », l' « alienus », autre et nôtre à la fois, cette créature-dimension sans laquelle nous ne serions pas et dont le devenir nous fera cesser d'être*. » WEYEMBERGH, Maurice, « L'énigme du temps et le mystère de l'Histoire », In *Albert Camus, le temps, la peur et l'histoire,* Avignon, Ed. A. BARTHELEMY, 2011, P.14.

La difficulté, voire parfois l'incapacité à distinguer le passé du présent et à la séparer crée un cercle vicieux. Chaque renvoi au passé ravive la blessure traumatique. La temporalité devient donc un lieu hanté par les souvenirs, qui ressurgissent de façon perpétuelle.

Dans l'univers narratif de Sadek Aissat, le temps est représenté, dans le cadre du trauma collectif, comme un véritable champ de bataille affectif, au cœur duquel tous les souvenirs traumatiques, les douleurs, les souffrances psychiques se livrent aux plus grands combats avec la psyché du personnage. Le temps semble devenir une entité à part entière, échappant totalement à l'emprise des sujets.

Ce sentiment d'étrangeté vis-à-vis de leur propre temps renvoie à l'étrangeté qu'ils ressentent quant à leurs vies. Comme nous pouvons le comprendre à travers cet extrait :

> J'ai dit quand l'avion a achevé son décollage, lorsqu'il a pris sa hauteur maximale dans le ciel je veux dire, quand il atteint sa vitesse de croisière et qu'il s'est mis à l'horizontale, j'ai senti le trou qu'il creusait dans le néant en même temps que le trou se creusait dans mon ventre. Le néant c'est le temps. Je venais de quitter le mien, je le perdais parce que je venais de le quitter, et j'allais dans un autre temps que je ne pouvais pas atteindre, j'avais beau lui courir après…aucun avion ne pourra jamais aller aussi vite que le temps…[1]

Ainsi, cet extrait nous montre clairement que le temps devient une entité étrangère, mais aussi contraignante pour nos personnages. Comme les autres extraits que nous avons choisi d'analyser, celui-ci traduit la frustration des personnages vis-à-vis d'un temps auquel ils accordent de mauvaises intentions : celle de vouloir les faucher à leurs vies, celle de les expulser de son cercle, et bien d'autres tares encore. Le temps ici est comparé au néant, au vide et à la mort ; il traduit le malaise des personnages face à leur destin, face à leur histoire également. Nous comprenons que ce temps est lié directement au passé et donc à la mémoire. Lorsque celle-ci est traumatique, entourée de l'ombre d'un deuil non accompli, d'une blessure non reconnue, d'une cicatrice qui ne veut ni ne peut disparaitre, le temps le sera également, ce qui explique le malaise qu'expriment les personnages de Sadek Aissat vis-à-vis de lui.

Ce qui est reproché au temps est, principalement, de « *Glisser entre les doigts* », d'avoir un rythme effréné, incontrôlable ; « *Aucun avion ne pourra jamais aller aussi vite que*

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 339.

le temps », la critique du temps dans cet extrait réside dans sa nature insaisissable et incontrôlable, soulignant la perception du temps qui semble échapper à toute prise humaine.

La référence à l'impossibilité pour un avion d'aller aussi vite que le temps met en lumière le contraste entre la technologie humaine, qui peut atteindre des vitesses considérables, et la fugacité implacable du temps. Cette observation pointe vers une expérience partagée d'impuissance face à la marche inéluctable du temps, en particulier dans des moments d'événements extrêmes potentiellement traumatiques.

Le passage souligne également le lien entre cette impuissance ressentie et l'acte d'écrire sur la blessure, introduisant ainsi la dimension narrative dans la compréhension du temps et du traumatisme. L'écriture devient un moyen de confronter cette impuissance, une tentative de fixer dans les mots des instants éphémères, de créer une sorte de résistance face à la fuite inexorable du temps.

L'interrogation sur l'écriture de la fiction et sa relation avec le temps suggère une exploration plus approfondie du rôle du récit dans la représentation et la compréhension des expériences traumatiques. Les récits peuvent servir de moyens de recréer et de donner une forme à des moments qui semblent échapper au contrôle temporel, offrant ainsi une sorte de pouvoir sur la narration de l'inexprimable.

Pour approfondir cette réflexion, des références telles que *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust, où le temps et la mémoire sont des thèmes centraux, ou *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprún, qui explore le rapport entre l'écriture et la survie après une expérience traumatique, pourraient être pertinentes. Ces œuvres fournissent des perspectives littéraires sur la complexité du temps et du trauma, alimentant ainsi la réflexion sur la relation entre l'écriture, le temps, et la manifestation de l'impuissance face à des événements difficiles.

Ce temps comme nous l'avons écrit précédemment semble étranger à ces personnages, il semble leur échapper d'un côté et les emprisonner d'un autre. Le

psychanalyste allemand SCHLETTE[1] affirme que l'écriture est une sorte d'emprise sur le temps, et que la fiction est une tentative de l'apprivoiser. Dans ce sens, un mythe grec fait appel, lorsqu'il s'agit du temps, à l'image du tissage, pris en charge par les figures des Erinyes et Euménides, qui tissent sans répit le fil du temps, et qui coupent le fil de chaque mortel au moment voulu. Ainsi les récits, les histoires qu'on raconte, les mythes et les légendes ne sont qu'une tentative d'entrelacer ces fils du temps : « *Elles tentent de reconstruire fidèlement les événements ou les imaginent et en donnent un récit fictif, plus ou moins cohérent et donc lisible.*[2]».

Le texte devient une sorte de trace qui tente de lutter contre le temps et son emprise, de conserver une pensée, un sentiment ou une émotion, qui sans lui seraient évanouis dans les méandres du passé. En effet, « *L'écrit conserve le discours et en fait une archive disponible pour la mémoire individuelle et collective*.[3]». Paul RICŒUR met en relation directe le texte, celui du récit en l'occurrence, et le temps. Le texte est, pour lui, une mémoire, celle qui préserve un discours, une pensée sur un support.

II-2-2-La mémoire malheureuse[4]

Sadek AISSAT dans toute son œuvre organise son récit en va-et-vient entre le passé et le présent, les personnages-narrateurs passent d'une description actuelle à un souvenir marquant tout au long de leurs interventions dans le récit. C'est dire le rôle joué par le passé, et donc la mémoire dans son écriture. Ses souvenirs sont parfois bien heureux, ils sont souvent présentés comme refuge, face à un présent trop cruel, comme c'est le cas par exemple lorsque le personnage-narrateur de *L'Année des chiens* sort une vieille photo de classe jaunie par le temps à chaque fois qu'il sent son étouffement et son malaise s'accentuer. Cet épisode que nous retrouvons également dans le troisième roman *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, nous fait penser à ce passé, paisible, duquel les personnages sont nostalgiques. Analysons par exemple l'extrait suivant : « *Je*

[1] SCHLETTE, Heinz Robert, « Pour une Théologie des religions », In *Archives de Sciences Sociales des Religions* Année, 1972, p. 296 https://www.persee.fr/doc/assr_0003-9659_1972_num_33_1_1886_t1_0296_0000_ [consulté le 24-04-19]

[2] WEYEMBERGH, Maurice, « L'énigme du temps et le mystère de l'Histoire », in *Albert Camus, le temps, la peur et l'histoire, Op., Cit.,* P. 19.

[3] RICOEUR, Paul, « Qu'est-ce qu'un texte ? », in *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, P. 156.

[4] Ce titre est emprunté à Abdelkebir Khatibi qui développe dans *Vomito Blanco* (1998) l'idée que la mauvaise conscience constitue une blessure traumatique qui se transmet de génération en génération.

tire la porte de la chambre et mets la clef sous le paillasson. Je ne possède rien qui ait de la valeur. La cassette d'El Anka et la photographie de classe jaunie ne quittent jamais ma poche, de même que mon passeport.[1]», à travers ce paragraphe, le personnage-narrateur du roman fait l'inventaire de ce qui lui est essentiel, ce dont il ne peut se passer et qui l'accompagne à chacune de ses sorties : la cassette d'El Anka, chanteur algérien de chaâbi duquel l'auteur est un inconditionnel, et dont la musique et la poésie rythment toute l'œuvre, et la photographie de classe jaunie, qui symbolise ici la mémoire d'un passé révolu et lointain, puis le passeport qui est une allégorie de l'identité et l'appartenance nationale à un pays. Ainsi, ces trois éléments jouent un rôle fondamental pour l'équilibre du personnage. Ce que nous retenons, c'est la sollicitation de « *la photographie de classe jaunie* » à trois reprises dans les romans, à chaque fois que le personnage ne se sent plus capable de faire face à un présent extrêmement compliqué. Cette photographie, souvenir figé sur un papier renvoyant des images apaisantes, a joué le rôle d'un refuge pour notre personnage, d'une échappatoire. Cet épisode ne fut pas le seul, dans *La Cité du précipice*, la mère, Zohra, en perdant son fils cadet, âgé d'à peine 18 ans, tué dans un accrochage, n'a pas réagi sur le coup ; elle s'est tue se réfugiant dans des souvenirs lointains, d'un temps plus clément : « *Le fracas des rafales l'a fait tressaillir. Elle a chassé le pressentiment venu l'assaillir en se réfugiant dans le souvenir, elle est demeurée prostrée, livrée à une hébétude qui l'a sortie du présent.*[2]». Zohra savait pertinemment qu'elle allait vivre un cataclysme, la perte tragique et inattendue de son propre fils, le moment présent promettait une telle souffrance qu'elle a préféré se réfugier dans le passé, dans le giron de ses souvenirs de petite fille, elle a voulu échapper au présent. Parfois, ce dernier est « *Probablement trop horrible pour que l'on veuille regarder dans cette direction.*[3]». Il s'agit ici d'un présent plus pénible que le passé, dont le caractère extrême dépasse les capacités d'intégration psychique des individus, ce qui les acule à détourner, symboliquement, le regard.

Dans le sens inverse, il est des situations où le passé est si problématique que la mémoire en devient douloureuse, voire malheureuse. Ce cas de figure est loin d'être rare ; combien de personnes, victimes d'expériences extrêmes, effacent de leur mémoire

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 318.
[2] *La Cité du précipice*, p. 233.
[3] *Idem.,* P. 246.

l'événement traumatique et deviennent amnésique, ne serait-ce que partiellement ? Combien de fois les personnes préfèrent occulter un passé trop douloureux et de ne plus en parler ? Dans ce cas, les souvenirs reviennent parfois en bribes, sous forme de fragments, ou encore, la victime les refoule et met cette pratique inconsciente sur le compte de l'oubli.

Dans l'œuvre aissatienne, la mémoire est presque toujours présentée sous forme de fragments lorsqu'il s'agit d'un événement extrême. C'est dire que les personnages sont incapables de se remémorer les événements dans leur intégralité, ce qui est dû, certainement, au caractère excessif des événements vécus. Le trauma s'articule effectivement sous des mémorisations fragmentaires, la victime revoit des scènes, des visages, entend des bruits, mais n'arrive quasiment jamais à reproduire la continuité temporelle de l'événement traumatique vécu. L'extrait qui suit nous en dira davantage :

> Lotophage, je n'ai plus qu'une mémoire hoqueteuse, ânonnante ; seule reste intacte sa faculté de s'alarmer promptement dans un mouvement de panique dont le seul effet est de l'enrayer, comme une arme passablement rouillée, ou de produire dans mon ventre ces sauts grotesques qui gagnent le reste de mon corps et le couvrent de ridicule. [1]

Ce paragraphe, foisonnant d'images et de figures, reproduit les manifestations complexes de la mémoire traumatique. D'abord le personnage-narrateur se définit comme étant un lotophage, peuple imaginaire évoqué dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. La particularité de ce peuple, mangeurs de fleurs de lotus, est qu'il oublie instantanément d'où il vient et qui il est. Cette comparaison renvoie à l'amnésie du personnage, ayant perdu sa mémoire, ou ce qu'elle implique ; passé et histoire. Symboliquement et psychiquement, la mémoire étant une composante principale de la construction de soi, la perdre signifie perdre une partie de soi, la plus profonde.

La personnification « *mémoire hoqueteuse* », littéralement qui a le hoquet, fait penser à une personne qui émet des sons saccadés, agitée par une secousse brusque du diaphragme. Ceci renvoie à l'aspect surprenant, mais aussi à la gêne occasionnée par un tel effet. Une mémoire hoqueteuse serait, selon nous, une mémoire qui reproduit des souvenirs par fragments, de façon inattendue. « Ânonnante » signifie-t-elle, hésitante,

[1] *L'Année des chiens,* P. 134.

se dit d'une personne n'ayant pas appris sa leçon et la récite de façon entrecoupée. Ces deux images, deux personnifications en l'occurrence, évoquent la mémoire comme un ensemble de morceaux, de bribes de souvenirs qui reviennent presque par surprise. La phrase suivante continue dans le même sillage ; toujours dans la personnification, la mémoire est présentée comme une personne qui s'alarme et panique devant un élément donné. Cette image symbolise une mémoire effrayée, blessée et souffrante. Ce lexique est justement celui du trauma, s'alarmer qui signifie éprouver une grande angoisse et inquiétude et la panique sont des caractéristiques des réactions traumatiques. Dans ce paragraphe, l'auteur a opté pour une stratégie d'écriture particulière ; la personnification.

D'autres extraits portent sur la même idée, celle d'une mémoire en fragments, ayant perdu son unité synchronique, prenons l'exemple suivant : « *Elle en a conservé des bribes, les porte comme douceurs, mais qui parfois, éveille en elle la brulure des échardes de l'amertume.*[1]». Cette phrase confirme l'idée de la fragmentation de la mémoire « des bribes » étant des morceaux épars, la mémoire, loin de se structurer selon la temporalité des événements vécus, a dû, sous l'effet du choc produit, se morceler en d'innombrables particules, qui reviennent sous forme de souvenirs imprécis, d'images orphelines. Cet extrait porte également sur la douleur que peut provoquer ce souvenir ; la métaphore « *Éveille en elle la brulure des échardes de l'amertume* », hautement symbolique, renvoie aux blessures perpétrées par les expériences douloureuses. Le lexique de la douleur que nous constatons ici est explicite : brulure, écharde et amertume sont des mots dont les sens englobent tous un aspect douloureux. De ce fait, cette mémoire dont il s'agit ici est blessée et donc blessante, elle est la trace de leur souffrance, le témoin d'un passé tourmenté. Un dernier exemple nous servira de conclusion à cette idée de la mémoire douloureuse ; « *Combien d'années ont passé depuis ? Tout cela semble si loin. Pourtant, il conserve intacte la mémoire du trouble qui l'avait tétanisé.*[2]». À travers cette phrase, l'auteur nous permet, usant d'images métaphoriques, de conclure que la mémoire conserve les épisodes difficiles de la vie d'un sujet, en figeant les sentiments de peur, d'angoisse ou d'effroi qu'il aurait ressentis. L'adjectif *« tétanisé »* qui signifie paralysé traduit parfaitement

[1] *La Cité du précipice*, p. 232.
[2] *Idem., P.* 198.

l'effet de l'événement sur la personne. L'expérience traumatisante ne se vit pas sur le coup, et c'est justement là toute sa particularité, elle se vit *après-coup* et est immédiatement emmagasinée dans la mémoire, elle est parfois ressuscitée par bribes, fragments de souvenirs, elle est d'autres fois, refoulée, déplacée vers l'inconscient, elle ne refait surface que bien plus tard, souvent sous forme de rêves ou de délires.

La temporalité du traumatisme défie souvent notre compréhension conventionnelle du temps. Alors que l'événement traumatisant peut être éphémère dans sa réalisation physique, son pouvoir de laisser une empreinte durable dans la psyché de l'individu est immense. La mémoire, telle une sphère qui capture et retient les instants douloureux, devient le réceptacle immédiat de l'expérience traumatisante. C'est un enregistrement instantané, indélébile, qui transcende les frontières temporelles.

Cette dynamique de l'après-coup suggère que le trauma se déploie dans le temps qui suit l'événement, se révélant souvent de manière graduée et insidieuse. Les répercussions émotionnelles et psychologiques peuvent émerger subtilement, parfois des jours, des mois, voire des années après l'incident initial. Ce décalage temporel ajoute une complexité à la compréhension et à la gestion du traumatisme, car les individus peuvent se retrouver confrontés à des réactions différées et parfois inattendues.

L'immédiateté de l'enregistrement du traumatisme dans la mémoire peut également expliquer la vivacité des souvenirs associés à l'expérience traumatisante. Ces souvenirs peuvent surgir de manière intrusive, souvent déclenchés par des stimuli qui évoquent l'événement initial. Ainsi, la mémoire devient à la fois le gardien fidèle et le bourreau du traumatisme, rappelant inlassablement les moments difficiles et alimentant la charge émotionnelle qui y est associée.

Ce qui est intéressant à signaler, c'est que les souvenirs douloureux, ceux provoqués par des événements pénibles, extrêmes sont plus à même de constituer une mémoire malheureuse, car ils réveillent une blessure enfouie dans le for intérieur de la personne. Une phrase de NIETZSCHE exprime cette idée avec justesse :

> On applique une chose avec un fer rouge pour qu'elle reste dans la mémoire : seul ce qui ne cesse de faire souffrir reste dans la mémoire – c'est là un des principaux axiomes de la plus vieille

> psychologie qu'il y ait eu sur la terre (et malheureusement aussi
> de la psychologie qui a duré le plus longtemps).[1]

« *Seul ce qui ne cesse de faire souffrir reste dans la mémoire* », même si cette réalité est loin d'être absolu, car nous conservons également de beaux souvenirs dans notre mémoire, il s'agit ici d'une mémoire beaucoup plus profonde, intérieure que la simple fonction cognitive de sauvegarder des éléments qui appartiennent au passé et qui ont été transformés en souvenirs. Un extrait de notre corpus, le troisième roman, traduit cette mémoire profonde ; « *Je ne gardai de cet instant qu'une mémoire mnémonique, physique, celle de mon corps bandant ses forces pour refuser l'oubli dans lequel je sombrais. Ce jour-là, mon âme a perdu sa virginité.* [2]».

Ce paragraphe extrait de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* traduit parfaitement ce clivage qui existe entre différentes mémoires ; c'est-à-dire qu'il y a la mémoire du corps, celle des sens qui se contente de sauvegarder des bouts du passé, qu'elle transforme très vite en souvenirs et cette mémoire profonde, enfouie au fond de l'être et qui constitue justement un capital symbolique d'un passé fortement marqué par les blessures éparses. Le personnage, dans cette phrase, s'efforce de ne pas oublier ce passé, quoi qu'il fut très pénible, la métaphore «*Mon corps bandant ses forces pour refuser l'oubli* », renvoie à une volonté presque inconsciente de sauvegarder des traces de ce passé. Le corps, personnalisé ici, s'interdit l'oubli et mobilise tous ses sens pour le braver. Nous comprenons que l'oubli représente la disparition de la trace que l'on garde de son passé, cette trace étant le témoin des événements vécus ou même subis, elle traduit la permanence de la blessure dans la psyché, et pourtant, l'oubli, qui semble salvateur, ne semblent pas être le bienvenu. De nombreux extraits traduisent cet oubli comme étant la disparition d'une partie de soi avec le passé.

II-2-2-1- L'oubli et la trace

L'oubli fait partie de la mémoire, afin de sauvegarder des éléments du passé, d'une expérience antérieure, le cerveau humain procède à une sélection, il est donc dans l'obligation de choisir les éléments à mémoriser et les autres, probablement moins

[1] NIETZSCHE, Fréderic, *Généalogie de la morale,* deuxième dissertation, traduit par Henri Albert, § 3, Paris, Ed. Mercure de France, 1887.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, p. 301.

importants selon un critère donné, destinés à être oubliés.[1] Toutefois, une question s'impose, comment peut-on oublier quelque chose volontairement ? Cette sélection n'est-elle pas simulation ? Oublier ne signifie-t-il pas ignorer une chose et être dans l'incapacité totale de se la remémorer ? C'est dans le sens de ces interrogations que Freud, le premier, avait envisagé un espace inconscient dans la psyché humaine, dans lequel est emmagasinée, entre autres, la somme des souvenirs oubliés qui peuvent refaire surface ultérieurement, le plus souvent sous des formes masquées. L'oubli est, en fin de compte, une action consciente ou inconsciente qui retranche la mémoire, qui établit un passage d'une mémoire vivante à une mémoire morte. L'oubli est la voie qu'offre la psyché pour épargner le pire, mais pas éternellement.

Les psychanalystes et experts en psychotrauma expliquent que l'oubli est un mécanisme de défense mobilisé par la psyché dans le but de protéger le sujet, traumatisé ou ayant vécu des événements extrêmes, des méandres du passé, parfois de ses atrocités. Van der Kolk[2], décrit ces amnésies comme des conséquences psychotraumatiques des traumas subis ; le souvenir dans ces cas devient inaccessible à cause d'une « dissociation de sauvegarde » précise le même auteur. En effet, se souvenir d'un accident, d'un viol, d'une guerre, etc. est une autre façon de les vivre, revivre indéfiniment. Mélanie KLEIN[3] explique que les traumas récents mettent le sujet dans une telle situation de paralysie psychique que son inconscient déploie toutes ses forces, invisibles, afin d'assurer à la victime un minimum de stabilité, entre autres ; l'oubli. Le sujet alors devient partiellement amnésique et oublie l'événement traumatisant, mais cette situation ne saurait durer longtemps, car comme le répète souvent le psychanalyste viennois ; « *Le passé n'est pas passé, il est uniquement refoulé* »[4]. En effet, la position amnésique, pourtant confortable, n'est possible qu'un laps de temps indéterminé, la trace du choc subi étant

[1] RATHUS, Spencer, *Psychologie générale*, 2e éd., Montréal, Études vivantes, 1991, P. 198.
[2] Van der Kolk, B.A., Fischer R. Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories Overview and exploratory study, Journal of traumatic stress, 1995, 8, 505-536.
[3] Mélanie KLEIN, née Reizes le 30 mars 1882 à Vienne et morte le 22 septembre 1960 à Londres, est une psychanalyste austro-britannique, qui s'est imposée à partir de 1925 comme une personnalité importante du mouvement psychanalytique britannique.
[4] FREUD, Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », 1914, pp. 185-196, *Œuvres complètes*, Psychanalyse, XII, 1913 -1914, Paris, PUF, 2005. (II (3). Ces propos nous rappellent également la célèbre citation de William Faulkner : « *Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé* ».

bel et bien présent au niveau de l'inconscient, il refait surface d'une manière ou d'une autre. Cette idée est soutenue, entre autres par Muriel Salmona qui affirme que :

> Quand l'amnésie se lève, les souvenirs traumatiques reviennent le plus souvent de manière très brutale et envahissante sous la forme d'une mémoire traumatique fragmentée, non contrôlée, ni intégrée (flash-backs, cauchemars), faisant revivre les violences à l'identique avec la même détresse et les mêmes sensations.[1]

Ainsi, incapable de sortir du cercle vide du trauma, victime d'une véritable paralysie psychique, le système psychique de l'individu comprend qu'il faut « défouler » le passé, revivre l'événement blessant, malgré la grande pénibilité de cette action, afin d'espérer pouvoir sortir du cercle traumatique. La psyché est alors devant un dilemme de taille, tiraillée entre le désir incontrôlable, voire le besoin de se remémorer le passé, de le déterrer et de le regarder en face avec son lot d'horreurs et de souffrances, afin d'espérer en sortir, s'en sortir, ou encore, faire la sourde oreille, détourner le regard et tenter de vivre en ayant un trou, un blanc dans son histoire personnelle. Ce tiraillement se manifeste dans notre corpus, les personnages oscillent entre le besoin de garder des traces de leurs passés, quoi que terrible, et le désir de tourner définitivement la page, noircie à l'encre de leurs douleurs et souffrances.

Dans l'œuvre de Sadek Aissat, l'oubli n'est pas énoncé tel quel, il est symbolisé par l'état d'ébriété de nombreux personnages des trois romans. À mesure que l'un d'eux sombre dans l'alcool et l'ivresse, il dit se sentir mieux, plus léger, affirmant se protéger par l'évasion que lui procure l'alcool. L'exemple qui suit traduit cet aspect ;

> C'est comme ça tous les jours, m'a-t-il dit quand je lui ai demandé s'il était malade, tu as des rats dans le ventre qui te bouffent quelque chose, ça fait du bien de dégueuler, les rats ça sort avec. C'est seulement vers la fin de la journée que je peux manger un peu, sinon la boule elle reste là dans mon ventre. Je la sens un peu moins à partir de la quatrième ou cinquième bière.[2]

Cette description, plutôt crue, de la situation du personnage SAS, journaliste menacé par les islamistes en Algérie et exilé politique, rend compte de la profondeur de sa blessure. Ayant vécu pendant la décennie noire, les pires expériences et mésaventures, il en garde l'amertume envahissante, qui le hante jour et nuit. Ce personnage

[1] SALMONA, Muriel, *Victimologie. Évaluation, traitement, résilience*, Sous la direction de R. Coutanceau, C. Damiani, coll. Psychothérapie, éd. Dunod, 2018, P. 65.

[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 363.

particulièrement, est une des figures aissatiennes de la souffrance psychique et de la douleur causée par un passé pénible. La métaphore des rats en dit long sur sa situation ; l'auteur compare la douleur que ressent le personnage à des rats dans le ventre. Cette image surprenante nous renseigne sur l'extrême supplice que vit SAS ; imaginons un instant des rats vivant dans le ventre d'une personne, en train de dévorer son corps, elle renvoie directement à la locution figée « un mal qui nous ronge de l'intérieur ». La métaphore traduit également le sentiment paralysant d'impuissance vis-à-vis d'un mal qui sévit sans pouvoir lui faire face. Le seul soulagement de SAS vis-à-vis de cette *maladie de la mémoire : le passé,* est de sombrer dans un état d'ébriété lui garantissant une inconscience momentanée. Cet acte est, en quelque sorte, la représentation d'un oubli provoqué, volontaire quoiqu'éphémère ; il s'agit de rompre avec le passé et ses blessures.

L'auteur a mis en scène plusieurs fois cette idée de la rupture et de l'oubli, plusieurs de ses personnages l'ont manifesté clairement. Prenons un autre exemple ; Djelloul, émigré en France depuis l'indépendance de l'Algérie, il était un harki. Martyrisé par un passé terrible, des événements marquants, des blessures et des déceptions, Djelloul, le cœur plein de regrets pour un pays qu'il n'avait jamais revu, sombrait tous les soirs dans une ivresse inconsolable. Il ne se contentait pas de boire, il fumait également du Haschich : « *Quand j'allais dans sa chambre, il m'offrait une boîte de bière, du vin, des cigarettes […] et posait devant moi un morceau de Haschich, un autre devant lui. C'est ce qui me permet de continuer, me disait-il, j'arrive à me supporter jusqu'au matin.*[1]». La dernière phrase de ce paragraphe illustre parfaitement notre première idée de la rupture avec le passé. L'oubli, ici représenté par l'ivresse et l'inconscience due à la consommation de la drogue, est un moyen déployé par Djelloul afin de se débarrasser, le temps d'une soirée, du poids insoutenable de son passé.

Cet oubli, momentané et volontaire, fut provoqué, voire sollicité par les personnages, dans l'espoir de vivre quelques moments de félicité, débarrassés du lourd fardeau qui courbe leurs épaules. Toutefois, dans d'autres cas, cet oubli a été perçu comme une véritable perte, celle du passé ; de leur histoire personnelle, une partie de

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur.* P. 349.

soi. Des extraits du corpus décrivent l'oubli comme un effacement ; « *Je n'avais même plus d'ombre et, quand je marchais, je ne laissais plus trace de mon passage. J'étais sans histoire* »[1]. Cette phrase exprime cette peur, ce rejet de l'oubli, la métaphore « *Je n'avais même plus d'ombre* » en dit long, si dans les représentations communes, l'ombre est considérée comme la partie inférieure, sombre de notre être, en psychanalyse, l'ombre représente notre partie inconsciente et refoulée[2]. Quoi que cette partie refoulée soit difficile à vivre pour notre personnage, il semble qu'il y soit attaché et sa perte constitue pour lui une sorte de trouble, de malaise. C'est dire que la mémoire, quelle qu'elle soit joue un rôle primordial pour la stabilité psychique et symbolique des personnages aissatiens, car ils la perçoivent comme la trace d'un passé qui les a, néanmoins, construits.

Ainsi, la mémoire est cette histoire personnelle qui construit chacun des personnages, ce passé qui a façonné leur présent et probablement leur avenir. Si cette mémoire est souvent douloureuse, malheureuse et porteuse de souffrance, il n'en demeure pas moins qu'elle reste la trace, trace de ce qui a été vécu et entrepris. La mémoire est aussi la parole redonnée à l'enfant qui demeure enfoui au fond de chacun et que l'adulte qu'il est devenu a assigné au silence.

Dans cette partie de notre travail, nous avons abordé la mémoire comme partie intégrante de la vie psychique des personnages, notamment après les événements extrêmes vécus, la colonisation puis la guerre de libération nationale dans toute sa complexité. Nous avons ainsi supposé que la mémoire soit le lieu privilégié où s'articulent les souvenirs traumatiques[3]. D'abord, nous avons tenté de démontrer que le

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, p. 285.

[2] Le psychanalyste suisse Yung considère justement « *L'ombre [comme] quelque chose d'inférieur, de primitif, d'inadapté et de malencontreux, mais non d'absolument mauvais. »* JUNG, Carl, Gustave, *L'Âme et la vie,* Paris, LGF - Livre de Poche, 1995, P. 543.

[3] L'hypothèse selon laquelle la mémoire constitue le lieu privilégié où s'articulent les souvenirs traumatiques trouve un écho significatif dans la littérature spécialisée en psychologie et en neurosciences. Les travaux de Bessel van der Kolk, notamment dans son ouvrage "The Body Keeps the Score" (2014), apportent des éclairages approfondis sur la manière dont la mémoire, en particulier la mémoire corporelle, est intimement liée à la rétention des expériences traumatiques. Van der Kolk explore comment les souvenirs traumatiques, souvent enregistrés dans le corps, se manifestent à travers des symptômes physiques et émotionnels persistants.

De plus, les recherches de Peter A. Levine, exposées dans "Waking the Tiger: Healing Trauma" (1997), mettent également en avant le rôle crucial de la mémoire dans la compréhension et la guérison des traumatismes. Levine explore comment le corps emmagasine les traumas, générant des réponses physiologiques qui peuvent perdurer bien au-delà de l'événement initial.

passé demeure fortement présent dans l'inconscient des personnages, lorsqu'il est difficile à assumer. Ensuite, nous avons tâché de mettre en relation la mémoire, l'histoire et le trauma en affirmant que le trauma est sauvegardé par la mémoire qui oscille souvent entre le besoin d'oublier ou de refouler et la nécessité de se remémorer les faits douloureux. Enfin, nous avons pu conclure que la mémoire devient malheureuse lorsque les souvenirs qu'elle fige émanent de blessures profondes.

En conclusion, il émerge clairement que la mémoire joue un rôle central et complexe dans le contexte du trauma. Les souvenirs traumatiques ressurgissent perpétuellement et occupent une place centrale dans la psyché des sujets traumatisés. Ces souvenirs s'inscrivent dans un lieu privilégié de l'inconscient, ce qui offre justement une nouvelle perspective, fortement intéressante et qui permet de comprendre la manière dont l'expérience traumatique s'inscrit dans la psyché. Le lien entre le trauma et la mémoire n'est plus à prouver, puisque des travaux de grande envergure, de psychanalystes reconnus comme Dori Laub ou Shoshana Felmann ont affirmé que le trauma est enregistré, puis sauvegardé dans la mémoire individuelle puis collective des sujets, et se transforme alors en mémoire traumatique, mettant en œuvre des stratégies mnémoniques complexes qui traduit la résurgence du passé douloureux.

Ainsi, la mémoire, loin d'être un simple lieu où s'articule le passé, devient un catalyseur dynamique de l'expérience traumatique. Elle est en fait, réceptacle des traces indélébiles laissées par l'expérience traumatique.

L'hypothèse de la mémoire comme lieu d'expression privilégié des souvenirs traumatiques s'aligne également sur les concepts de mémoire implicite et explicite étudiés par des chercheurs comme Joseph E. LeDoux, auteur de "The Emotional Brain" (1996). Ces formes de mémoire interagissent de manière complexe dans le contexte du traumatisme, influençant la manière dont les individus réagissent émotionnellement et physiquement aux déclencheurs associés à l'événement traumatique.

II-2-3- La trace de l'intime ou la mise à nu du trauma

« Mon corps, ce territoire de l'ultime exil. »

Sadek AISSAT

« L'homme n'est uni ni au monde ni aux autres hommes, seul avec son corps, face à la brutale nécessité de la vie. »

Hannah ARENDT.

Lorsque l'on se penche sur les méandres de l'intime, on découvre une toile complexe de souvenirs et d'émotions, souvent tissée par des expériences qui laissent une empreinte indélébile sur l'âme humaine. Ce chapitre se propose d'explorer la trace de l'intime dans le contexte du trauma, où la mémoire devient le terrain sensible où se déploient les cicatrices émotionnelles. La connexion intime entre l'expérience traumatisante et la trace laissée dans la mémoire individuelle ou collective constitue le fil conducteur de notre réflexion. Nous plongerons ainsi dans l'analyse des métaphores, des images mémorables qui émergent de ces expériences, dévoilant la manière dont l'intime se manifeste dans le tissu même du trauma. De la mémoire traumatique émerge une cartographie des émotions, des sensations, des fragments intimes qui sculptent la narration de la douleur. En scrutant la trace de l'intime, nous chercherons à dévoiler la complexité émotionnelle qui émane de cette exposition, mettant en lumière les ombres brûlantes du trauma et explorant comment ces traces résonnent à travers le temps.

Lorsqu'on s'attarde sur l'œuvre de Sadek Aissat, une observation frappante émerge, dévoilant une divergence marquée par rapport à ses contemporains et prédécesseurs littéraires. Cette singularité réside dans l'attitude particulière des personnages aissatiens envers leurs propres corps. Contrairement à une célébration ou à une fierté souvent associée à l'intimité corporelle, chez Aissat, le corps devient le lieu même où se

cristallisent toutes les souffrances, une mémoire tangible de leurs douleurs les plus profondes.

Le corps des personnages aissatiens, ainsi que leurs sens, se transforment en miroirs reflétant les épreuves endurées. Une analyse approfondie révèle l'investissement symbolique de l'auteur dans les aspects senso-corporels, les érigeant en vecteurs expressifs des maux subis par ses protagonistes. Loin d'être de simples enveloppes charnelles, les corps deviennent des archives émotionnelles où chaque cicatrice, chaque tension musculaire, est une empreinte inscrite par les tourments passés.

Ce choix délibéré de mettre en avant l'intimité corporelle comme réceptacle des souffrances offre un éclairage unique sur la manière dont le trauma se matérialise chez Aissat. Les personnages, avec leurs corps marqués et leurs sens exacerbés, semblent porter l'héritage d'épreuves qui dépassent le domaine du narratif pour devenir des expériences sensorielles et corporelles vécues par le lecteur lui-même.

Ainsi, à travers cette exploration des intrications senso-corporelles chez Sadek Aissat, se dessine une cartographie poignante des douleurs intimes de ses personnages. Le corps, loin d'être une entité neutre, devient un langage symbolique, un moyen pour l'auteur de transcender le verbal et de faire ressentir au lecteur la profondeur des tourments que vivent ses protagonistes. C'est dans cette immersion sensorielle que se dévoile la puissance évocatrice de l'écriture aissatienne, transformant le corps en un terrain d'expression artistique et, simultanément, en un témoin muet des blessures de l'âme. À ce titre, nous nous intéresserons dans cette partie du travail au corps d’abord, dans ses représentations philosophiques et littéraires, ensuite nous tenterons de prendre en exemple quelques-uns des auteurs algériens dans une perspective comparative pour enfin analyser les différentes acceptions des corps des personnages, en supposons qu’ils sont les porte-paroles d’une douleur enfouie dans les mémoires. Nous nous pencherons également sur le potentiel symbolique des sens dans les différentes descriptions que nous offre l’auteur.

II-2-3-1-Représentations du corps

Fortement complexe, le corps est un élément qui fait l’objet d’un engouement particulier chez des chercheurs de disciplines diverses. Si les approches préconisées sont

multiples, les chercheurs s'accordent à reconnaitre le grand intérêt du corps, et la difficulté à l'appréhender dans toutes ses acceptions. Saisie dans des aspects aussi différents que ceux de la religion, l'anthropologie, l'anatomie, la philosophie et la littérature, la relation au corps varie entre une occultation presque totale et une fétichisation de l'objet corporel. C'est dans cette perspective que José Gil présente une description singulière du « corps » :

> Le corps, cet « objet » qui n'en est pas un, semble sujet à une indétermination radicale dès qu'on essaie de le définir. Ce n'est pourtant ni un ensemble d'organes, un organisme, ni une machine, ni le corps de la science avec son objectivité morte. Cet « objet » — par quoi la mort nous advient — semble se prêter à plusieurs traitements objectifs et toujours avec la même docilité.[1]

Ce grand intérêt pour le corps, et la pluralité des approches qui le mettent au centre de leurs démarches conduisent le chercheur à interroger cet objet « prisé », différemment. En effet, il est contraint à intégrer les différents regards posés sur son objet d'études dans ses questionnements ; son travail est situé à la croisée des disciplines.

La conception du corps a évolué au fil des siècles ; après avoir été, pendant longtemps, un objet de codification sociale par excellence, il devient au XXe siècle, l'objet le plus touché par la sémiotisation. Ce changement de conception a été soulevé par ANDRIEU dans sa définition du corps dans *l'Encyclopédie Universalis* :

> Le corps n'a été durant toute l'histoire un objet de culte, de rituel et de soin qu'au service d'autres fins [...]. En passant ainsi d'un culte individuel à une mise en culture de soi, le culte du corps a cessé d'être un processus d'amélioration externe pour devenir un mode d'identification à la carte et au service du sujet qui s'accepte et veut être reconnu non plus pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il désire paraître.[2]

Les différentes représentations du corps sont déterminées par le temps, l'espace, mais aussi le regard. Cette représentation obéit à un schéma-double, à la fois mental et sensible, qui permet de concevoir le corps humain comme image. La psychanalyse présente le corps comme la première source d'identification du « Moi » ; au premier stade narcissique, l'être humain se réfère à sa propre image corporelle afin d'établir des

[1] GIL, José, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 1985, p. 86.
[2] ANDRIEU, Bernard, dans l'entrée correspondante à corps de l'Encyclopedia Universalis.

critères identificatoires[1], les réactions corporelles étant considérées par les psychanalystes comme l'expression visible de l'inconscient, puisque l'enveloppe charnelle n'est que la continuité du psychisme humain. La théorie lacanienne du corps préconise l'objet corporel comme un reflet du sujet, de ses désirs et frustrations : *« Les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire... ce dire, pour qu'il résonne, pour qu'il consonne... il faut que le corps y soit sensible.*[2]».

L'anthropologie en fait un élément focal de son approche de l'être humain, en lui attribuant une importance primordiale dans la symbolisation culturelle d'une société. Le corps en tant que concept, mais surtout en tant que représentations nourrit les réflexions de sociologues, psychologues, les experts en communication, ou encore les philosophes. Toutefois, l'aspect culturel, dans les différentes appréhensions du corps humain, est plus prononcé que les autres aspects, naturel ou anatomique. En effet, au moment où le premier interroge, les seconds observent et expérimentent, ce qui amène à penser que le corps comme il est perçu aujourd'hui est « *Une construction culturelle contrairement aux idées reçues qui veulent le placer sur le plan naturel.*[3]».

Il ne faudrait pas penser, pour autant, que cet intérêt pour le corps est le fruit de la « modernité », prétention très vite démentie par la statuaire antique, les peintures de La Renaissance et les textes des Lumières. En Occident, le corps a été considéré, pendant longtemps, comme lieu d'égarement et de perte. Pendant l'Antiquité grecque déjà, le corps était une source de tourments, de laquelle les philosophes voulaient s'éloigner. À l'exemple de Socrate, les Grecs anciens considéraient que le corps était à l'antipode de l'âme, perçue elle, comme spirituelle et de rang élevé. Le christianisme n'améliora pas cette image en attribuant au corps nombre de défauts ; lieu du péché, arme du diable contre l'homme, le corps devient alors danger.

Cette image, fortement imprégnée d'un sentiment de culpabilité, d'essence religieuse le plus souvent, n'a été estompée qu'avec l'émergence de l'individuation dans la société occidentale. En effet, le siècle des Lumières, en portant l'homme en haut de l'affiche, le

[1] SLATMAN, Jenny, « *L'imagerie du corps interne, »,* http://methodos.revues.org/133.
[2] LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome (1975-1976),* Paris, Le Seuil, 1976.
[3] LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, Presses Universitaires de France, 2e éd. 2001, p. 36.

porte corps et âme. À la lecture de romans, de propos philosophiques, mais aussi de traités médicaux, nous constatons que le corps est placé au centre des interrogations du XVIIIe siècle.

> Dans ce siècle des Lumières qui abandonne Descartes au profit de Locke, émerge l'individuation. Elle s'inscrit aussi bien dans le champ littéraire ou philosophique que politique, scientifique ou sociologique. Les mêmes auteurs sont souvent au centre de plusieurs approches du corps. Songeons, par exemple, à Diderot dont la Lettre sur les aveugles et celle sur les sourds et muets répondent à La Religieuse ou au Rêve de d'Alembert ; à Voltaire, dont les Lettres philosophiques sont comme l'envers du Mondain[1].

Les hommes de lettres et de sciences de ce siècle montrent alors une autre voie d'investigation et pensent le corps en dehors de l'opposition binaire, corps *Vs* âme, qui a toujours été de mise dans les réflexions érudites portant sur le corps. Les représentations corporelles sont donc mises au centre des réflexions, ainsi, les médecins les étudient dans leurs moindres détails anatomiques, les artistes et les peintres les reproduisent, les dramaturges et les littéraires les mettent en scènes, les philosophes et les penseurs les interrogent. Le corps n'est plus, désormais, cette enveloppe charnelle, d'essence éphémère, enfermée dans une accusation permanente du péché et de la désobéissance. Il est maintenant un élément appréhendé dans son réseau de relations *« Complexes où se mêlent à la fois le social et le politique, l'historique et le géographique, le médical et le moral.*[2]».

Dans le monde artistique, le corps est un élément focal, il aiguise l'inspiration et donne le ton de l'artiste, au point où on tente de lui faire dire les choses les plus extravagantes. JEUDY a montré, dans son *Le corps comme objet d'art,* la prépondérance de celui-ci dans la création artistique :

> Si je garde une représentation de mon corps, dit-il, comment puis-je l'avoir sans constater que je continue de prendre mon corps pour objet ? La passion de l'Autre me permet de l'oublier momentanément en me laissant entendre que, malgré tout, si mon corps est objet dans l'amour, j'y découvre tout mon plaisir.[3]

---

[1] CUSSAC, Hélène, *Les discours du corps au XVIIIe siècle : Littérature-philosophie-histoire-science*, Laval, Presses universitaires de Laval, 2009, p. 03.
[2] *Idem.,* p. 11.
[3] JEUDY, Henri Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, A. Colin, 1998. p. 167.

L'artiste use alors d'un langage particulier afin de décrire cet objet, mobilise des métaphores, construit des symboles dans le but ultime de représenter ce corps qui devient le lieu de toutes les ruptures, comme nous le rappelle, à juste titre, Éveline GROSSMAN : *« l'espace corporel fusionnel que la langue poétique s'efforce de reconstruire est comme l'ombre perdue du corps actuel, ce corps sujet aux ruptures et aux failles, découpé par la langue et les articulations symboliques* ».[1]

II-2-3-2-Le corps romanesque

D'un point de vue littéraire, le corps est doublement problématique ; on interroge ses représentations et l'évolution de celles-ci d'un côté et on pose la question théorique du personnage et son rapport au récit d'un autre côté. En effet, l'appréhension du corps dans le texte littéraire est régie par deux acceptations ; la première, de tendance structuraliste, tente de mettre en évidence la distance entre la personne et le personnage. Dans ce sens, HAMON expliquera que :

> En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage).[2]

Le personnage est donc perçu comme une abstraction sémiologique dont l'aspect corporel en entier est réduit à une valeur. Penser, de ce fait, le corps du personnage devient une aventure périlleuse qui nécessite un véritable travail de composition.

Dans une autre perspective, le personnage est conçu « *Comme être quasi désincarné et inscrit dans le texte pour valoir se retrouve entre autres chez Francis Berthelot qui prône une prise en compte plus importante de l'organicité du corps romanesque*[3]. » Le personnage est donc un être sémantique doté d'un corps *« qui mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire.*[4]*».*

Le corps, dans l'œuvre littéraire, est donc un élément particulier qui convoque et renvoie à un grand potentiel de référentialité. En tant que signe, il fait appel, dans le

---

[1] GROSSMAN, Éveline, *Artaud/ Joyce, Le corps et le texte,* Paris, Nathan, 1996. P. 32.
[2] Hamon, Philippe « Pour un statut sémiologique du personnage », Littérature, vol. 6, n° 6, 1972, p. 86-110.
[3] BAZIE, Isaac, *Corps perçu et corps figuré*. Études françaises, 41(2), 9–24. https://doi.org/10.7202/011375ar(2005).
[4] BERTHOLOT, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, P. 9.

cadre de l'analyse littéraire, explicitement ou non, à un contexte social, culturel, à des pratiques singulières et des perceptions diverses. Aussi, il semble que l'acte d'écriture fait naitre un autre « corps », celui de la lettre :

> Le corps est à la fois le sujet et l'objet des représentations. Ce que je sens, ce que j'apprends, ce que je mémorise, toutes les sensations, perceptions et représentations interfèrent avec des images de mon corps qui est simultanément la possibilité et la condition de ce que je ressens et de mes manières d'interpréter ce que j'ai ressenti.[1]

Le corps, dans le texte littéraire, est multidimensionnel ; il est aussi bien le « corps » de l'auteur, le « corps » de l'Autre, qui devient souvent objet d'art ou d'observation et « corps » textuel. L'acte d'écriture accomplit l'exploit de faire d'un texte un corps et d'un corps un texte, ce qui contribue à l'enrichissement de l'interprétation. Nous envisageons ainsi l'écriture du corps comme étant un processus d'intériorisation de l'auteur, du corps en question, puis d'une composition par les mots de ces mêmes images intériorisées, que l'écrivain offre aux lecteurs sous forme de texte. La complexité du corps et la difficulté de son appréhension ne sont pas étrangères à la diversité des discours qui en font un sujet focal, c'est dans cette perspective que la littérature semble être le lieu le plus propice pour contenir *le corps*. Toutefois, il s'agit moins de le considérer comme objet que de le lire comme une codification de systèmes de signes et de symboles. Comme le confirme le critique HART- NIBRIG :

> La littérature lui donne parole par des voies détournées. Non pas en le thématisant, mais plutôt en le remplaçant : par le texte. Couvert de blessures et de cicatrices, lisse ou cuirassé. Il s'agit là d'une métaphore, certes. Mais peut-on somme toute parler du corps autrement que par le biais de la métaphore ? [2]

De ce fait, nous estimons plus judicieux, à ce niveau de notre analyse, de nous focaliser sur le corps dans la littérature, ou plus précisément le corps romanesques, concept emprunté à Roger KRUMPF, afin de désigner le corps du personnage. Celui-ci entend par corps romanesque ; les êtres de chair qui ne sont dotés d'aucune autre existence, en dehors du texte lui-même. En d'autres termes, le corps romanesque est l'enveloppe charnelle d'un personnage inventé, de toutes pièces, par l'auteur et qui n'a

[1] JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art,* Paris, Armand Colin, 1998, P. 14
[2] HART-NIBBRIG, Christian, «Corps et texte», In ALMEIDA, Ivan et REICHLER, Claude (dir.), *Le corps et ses fictions,* Paris, Minuit, 1983, P. 99.

aucune vie antérieure au texte. Ce n'est, en fait, rien de moins et rien de plus que le corps du personnage[1]. La littérature a, de tout temps, été hantée par ce corps.

Le corps est donc partie intégrante du personnage, la description qu'en fait l'auteur est l'équivalent d'une naissance romanesque. Cependant, le corps demeure cerné par un réseau particulier qui détermine la lecture analytique qu'on en fait : la société. Ainsi, le corps romanesque, au-delà du personnage qu'il incarne, est aussi la surface dans laquelle s'inscrivent les codes sociaux de l'époque. Effectivement, la société, avec ses codes et ses valeurs, donne vie à ce corps, qui lui octroie sens et valeur. Ce dernier est alors le représentant textuel de cet ordre social, qui est décrit non plus pour lui-même, mais dans une adéquation parfaite à un portrait physique et moral prédéfini par la société.[2]

D'un autre côté, le corps romanesque est aussi la reproduction d'une intériorité, ses faits et gestes sont les manifestations des désirs refoulés, des frustrations et des perturbations, mais aussi des non-dits du personnage. Les lectures critiques d'inspiration psychanalytiques considèrent le corps comme les manifestations de l'inconscient du personnage.

II-2-3-3-Le corps dans la littérature algérienne

Le corps, dans la littérature algérienne d'expression française, a été le lieu où se manifestaient les codes sociaux et les luttes pour s'en défaire, mais aussi le miroir d'un intérieur trop souvent occulté. Le corps romanesque « algérien » est donc la somme de représentations socioculturelles et de manifestations inconscientes, que l'auteur tente d'incarner à travers ses personnages et leurs corps. Très tôt, dans les années 50 déjà, Assia DJEBAR dans *La soif* [3] avait entrepris de dévoiler le corps féminin, ses aspirations, ses désirs, mais aussi ses emprisonnements ; *« Découverte du ''corps'', car il s'agit bien de dévoilement : la femme dévoilée et circulante au milieu de l'espace masculin de la rue*[4].». Dans les écrits algériens, féminins notamment, le corps a toujours été une arme brandie contre les interdits et les tabous. La société algérienne étant aussi conservatrice qu'une

[1] KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, P. 5.
[2] COLLET, Paule, «Les avatars du corps romanesque au XXe siècle», dans *Le corps,* Paris, Ellipses, 1992, P. 83.
[3]DJEBAR, Assia, *La Soif,* Paris, Julliard, 1957.
[4] DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française,* Ottawa, ed. Naamane, 1973, P. 134.

coquille fermée, elle fait du corps de l'individu un bien public qui appartient à la collectivité et dont les propriétaires effectifs ne sont que des dépositaires ayant la charge d'en prendre soin. C'est contre cette tyrannie du groupe que les écrivains algériens se sont révoltés, et ont fait des corps de leurs personnages des champs d'honneur dans lesquels ils livrent leurs batailles. Les écrivains brandissaient le corps de leurs personnages comme des drapeaux, en quête de libération. Libération d'un corps trop longtemps opprimé, caché, voilé, enveloppé de tabous et d'interdits. L'écriture du corps varie d'un auteur à un autre, d'une génération à une autre. Taos AMROUCHE en a fait un culte libérateur de l'emprise patriarcale qu'exerçait la société sur elle et sur la femme algérienne en général, BOUDJEDRA une arme de provocation massive, déclarant, à travers le corps de ses personnages, la guerre aux tabous ankylosants la société algérienne, et alimentant ses hypocrisies. MIMOUNI quant à lui, décrit des corps-débris représentant ainsi la fragmentation de la société et de ses politiques ;

> La représentation des corps des personnages de Rachid Mimouni, Tombéza et le Maréchalissime, brouille, délie, rompt le fil de la cohérence corporelle en référence à l'harmonie dont elle relève prétendument. Cette rupture ouvre le champ à l'exposition d'un corps fragmentaire qui échappe aux cadres structurants de son existence pour fonctionner dans sa propre pertinence et manifester sa propre puissance agissante et structurante. Il s'agit non pas d'un corps « au service de… », mais d'un corps qui « se sert de… ».[1]

II-2-3-4-Le corps des personnages aissatiens

Nous avons constaté à travers la lecture de ses trois romans que l'écriture du corps chez Sadek AISSAT est singulière. Loin du corps dénudé, avide de liberté que nous retrouvons chez de nombreux d'autres écrivains algériens, le corps du personnage aissatien est malade ou chétif, dont le premier souci est d'échapper aux regards et aux jugements. Endolori et martyrisé le plus souvent, ce même corps semble être l'espace dans lequel se manifeste le magma de douleurs et de blessures que subissent les personnages. Ainsi, les personnages ayant subi des événements douloureux présentent des corps tout aussi blessés, meurtris. L'œuvre de Sadek AISSAT présente, en effet, des

[1] IMMOUNE, Youcef, « Rhétorique du corps dans *Une peine à vivre* et *Tombéza* : symptomatique et inférences », In *Rachid Mimouni : ruptures et renouveaux***,** Actes du colloque international tenu les 28 et 29 novembre 2018 à la Maison de la Culture de la Wilaya de Boumerdès, sous la direction de Nawel Krim et Youcef Immoune, Tizi Ouzou, Ed. Frantz Fanon, 2018, p. 188.

traces narratives du trauma et la présence d'événements traumatogènes dans le texte est indéniable ; ses personnages sont décrits en fonction de leurs vécus, leurs expériences traumatiques. La description de leurs corps, mais aussi la relation que développent ces personnages vis-à-vis de leurs enveloppes charnelles ne semblent pas être, non plus, étrangères au trauma.

En explorant cette dimension psychanalytique, l'œuvre de Sadek Aissat transcende le simple récit pour devenir une exploration profonde de l'âme humaine face à l'adversité. La relation complexe entre les personnages et leurs corps devient le reflet poignant de la quête universelle de guérison et de réintégration après avoir traversé les méandres douloureux du trauma.

Dans cette perspective, nous envisageons d'interroger la trace de l'intime et son rapport avec le trauma dans l'œuvre romanesque du romancier algérien. Le corps est-il un autre lieu du trauma ?

Il va sans dire que le corps est l'entité qui réalise l'unicité de l'être, puisqu'il constitue le fil conducteur entre la nature et la conscience humaine. MERLEAU-PONTY, dans sa tentative d'établir un pont entre la connaissance objective du monde et la conscience subjective, avait conclu que la connaissance initiale du monde était d'abord sensorielle, précédant ainsi la connaissance subjective du penseur qui doit « *Formuler une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée sur le monde*[1]». Pour le philosophe, la perception qui s'offre à nous c'est d'abord une perception des sens, et tout ce qui se présente aux sens est doté également de significations. Le corps est donc, pour MERLEAU-PONTY, le premier vecteur de sens, *« Que je vis comme profondément mien parce que c'est en lui que je m'éprouve [parce qu'il] est le vecteur docile de mes intentions, corps qu'en vérité je suis plutôt que je ne le possède*[2]*».*

Nous comprenons que le corps perçoit le monde extérieur avant même que notre conscience puisse l'appréhender, ce qui nous amène à affirmer que les événements douloureux sont d'abord perçus par le corps avant d'être reçus par la conscience. Ainsi, le trauma engendré par ces événements touche aussi bien le corps que la psyché :

[1] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et Non-sens,* Paris, Ed. Gallimard, 1948, P. 269.
[2] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Ed. Gallimard, 1945, P. 37.

> Certes la psyché a été attaquée, mais avec elle l'enveloppe corporelle qui conserve, elle aussi, la mémoire instinctive de l'afflux d'excitations. Le Moi-peau est écorché. La peau, les muscles, les perceptions et les sens du sujet sont alors envahis et porteurs du souvenir traumatique[1].

Le trauma pénètre dans le corps de la personne par tous ses pores et y habite, il le tient en perpétuelle mobilisation, dans un état d'alerte, de sorte que la blessure soit emmagasinée, non sous forme de petites histoires, mais plutôt des sensations physiques renvoyant aux évènements traumatiques vécus. Le trauma est donc imprimé sur le corps du sujet, y laisse des empreintes souvent indélébiles. Ainsi, les expériences psychiques sont également exprimées par le corps, ce qui crée *une connivence* pour reprendre les mots de MERLEAU-PONTY. Idée que nous retrouvons dans notre corpus ; Sadek AISSAT décrit le visage d'un de ses personnages et en parle comme d'un papier dans lequel sont imprimées toutes les expériences douloureuses vécues :

> Il regarde droit devant lui et voit, labouré par l'ascèse du jeûne et les quêtes multiples, son visage anguleux d'anachorète au sommet de sa montagne, pénétré du frisson de la solitude des dieux. Les ombres abyssales creusées dans les rides paraissent plus profondes, plus sombres sur son front et au bord de ses yeux, sa peau est rêche, distendue à la base du cou. Combien d'espaces dépeuplés ce visage a-t-il vus, combien de déserts celui qui le porte a-t-il traversés[2] ?

La relation entre *le corps et l'âme* est incontestable ; l'état d'esprit de Boualem, personnage principal de *La Cité du précipice*, est traduit par son corps en premier lieu. Ainsi, plusieurs cas de figure se présentent à nous, le corps est souvent représenté comme étant source de honte ou de culpabilité pour le personnage, caractéristique primaire du trauma, nous retrouvons également des blessures psychiques qui se manifestent à travers les corps des personnages à défaut de pouvoir les extérioriser autrement : « *Il éprouvait la montée, en lui, de désirs insondables, violents, qui naissaient dans sa tête, dans son cœur et se répandaient dans son corps en une coulée qui lui faisait du bien.*[3]*»*.

Cet extrait nous montre effectivement, la manifestation corporelle de l'expérience traumatique et le passage de l'émotion forte de « *la tête* » au corps qui concrétisera en quelque sorte son expression.

---

[1] DUCHET, Clara, MOLENDA, Sylvie, PONSETI GAILLOCHON, Annick, *Le débriefing psychologique,* Paris, Dunod, (2009).
[2] *La Cité du précipice*, p. 254.
[3] *Idem.,P.* 248.

Sadek AISSAT décrit les corps de ses personnages comme étant une entité inséparable de leurs psychés, en mettant en relief la connivence dont parlait l'auteur de *La phénoménologie de la perception.* Les personnages subissant des événements majeurs présentent des corps tout aussi blessés que leurs esprits.

> Mon corps se ratatine. Le froid est probablement plus en cause que le chagrin qui me sert de peau. Peut-être suis-je passé trop brutalement du feu du désert à la brûlure de la glace ? Comme une pierre soumise à des écarts de température trop grands, je me lézarde. Calmement, sans éclat de voix[1].

La blessure de l'exil semble ici s'articuler aussi bien au niveau de la psyché et de l'inconscient du personnage/ narrateur de *L'Année des chiens*, qu'au niveau de son corps. Dans le même sillage, nous retrouvons une multitude d'autres extraits qui traitent du corps des personnages comme étant des objets endoloris et blessés. Tout au long de notre analyse du corpus, nous avons remarqué que les corps des personnages aissatiens sont quasiment tous, dans une situation délicate de maladie ou de blessure. L'extrait suivant pourrait justement nous renseigner sur l'atmosphère générale qui règne dans l'œuvre romanesque concernant les corps des personnages :

> Les traits de son visage se distendent, ses mâchoires se serrent à en faire grincer ses dents, parfois ses lèvres s'ouvrent, mais aucun son ne passe sa gorge. Peut-être a-t-il soif ? Ou bien sombre-t-il dans un naufrage. Est-il entrainé vers les abîmes en une profonde et longue apnée qui comprime sa poitrine et lui fait ouvrir tout grand la bouche à la recherche d'un peu d'air, son corps est brutalement secoué, foudroyé par des spasmes apoplectiques qui le crispent, son cou est étiré, les veines et les tendons saillants, sa tête brutalement rejetée en arrière, ses lèvres de nouveau s'arrondissent, pareilles à celles d'un poisson d'aquarium, une plainte vient y échouer dans un souffle atone[2].

Dans une autre perspective, la trace de l'intime dans le texte porte également sur la sexualité. Lorsque les écrivains algériens la décrivent souvent comme étant une voie de libération contre les restrictions morales et sociales, ou encore une tentative de briser les tabous, Sadek AISSAT adopte une approche novatrice dans son appréhension de la sexualité. Loin de tout épanouissement, celle-ci est toujours accompagnée d'un grand sentiment de honte et de culpabilité. L'extrait suivant pourrait illustrer cette idée :

> Un moment, Boualem est pareil aux galets fichés dans le sable, coupé de ses racines. Le métronome est invincible, l'eau l'a

[1] *L'Année Des Chiens,* P. 88.
[2] *La Cité Du Précipice,* p. 165.

> vaincu. Le regard fasciné qu'elle attire, elle finit par l'épuiser, aussi obstiné soit-il. Happé, entrainé vers les fonds, Boualem est rejeté sur la grève par les flots, parmi les coquillages brisés et les morceaux de bois morts. Après, il a honte, mais il dort mieux. Le lendemain, il a peur que sa mère ou que son frère se soient rendu compte de quelque chose, il craint d'avoir peut-être soupiré trop fort[1].

Ce constat révélateur souligne de manière poignante la complexité des représentations de la sexualité au sein de nos personnages Il met l'accent sur la nature de l'expérience intime dans un contexte traumatique. Loin d'être un acte normal et naturel, cette expérience devient, lorsque le sujet est victime d'un trauma dont il ne s'est pas encore affranchi, teintée de honte, de culpabilité, mais surtout d'un grand malaise qui demeure tout au long de l'expérience. Évoluant dans le cercle vide du trauma, le personnage se sent faible et vulnérable, ce qui constitue un véritable élément de blocage. En effet, la sexualité, en dehors de son aspect charnel, est aussi un moment de pur dévoilement, cet aspect, au lieu de procure sérénité et plaisir, devient source de gène, voire de détresse pour le personnage traumatisé.

L'expérience traumatique consiste en une effraction soudaine et inopinée d'un sentiment extrême d'effroi dans la psyché de l'individu, ce qui génère immédiatement un sentiment pénible d'être dénudé émotionnellement, ce qui accable alors toute expérience de l'intime.

II-2-3-5-Le trauma des sens

La relation entre le corps et la psyché est scientifiquement indéniable ; les deux entités sont étroitement liées. Le corps est donc un réservoir mnémonique des souffrances de l'âme, il en porte les traces, les empreintes et les cicatrices. Dans cette partie de notre analyse, nous voudrions nous arrêter sur les sens, et non plus le corps dans sa globalité, afin de dégager les différents rapports qui existent entre le trauma et les sens des personnages. En effet, une multitude d'extraits, de descriptions et de figures de style dans notre corpus mettent en scène la souffrance psychique à travers les sens, des parties du corps qui sauvegardent les traces de l'événement traumatique vécu par le personnage. Il semblerait, en effet, que les sens vivent le trauma et le transforment en souvenirs liés aux regards, aux odeurs, aux visages, renvoyant à la douleur ressentie. La blessure

[1] *Idem.,* P. 191.

psychique étant le résultat d'une infraction du Moi dans sa globalité, corporelle, sensorielle et psychique, l'enveloppe charnelle de l'être humain ne se dissocie pas de son esprit et partage les souffrances du Soi en danger. ANZIEU ; « *Le Moi-peau constitue donc une fonction présymbolique assurant les liens et interconnexions sensoriels sous la forme de représentations mentales et de données appartenant à des domaines différents (sensoriel, moteur, rythmique, postural, émotionnel, etc.)*[1]*.»* Le Moi-peau doit être considéré comme étant une des constituantes fondamentales du Moi, et ce dans la mesure où il joue le rôle d'intermédiaire entre le psychisme et le monde extérieur, et a la fonction de contenir l'ensemble des sensations, désirs et pulsions du Moi.

Souvent, le vécu traumatique du sujet demeure actif et les représentations figuratives poignantes bien après l'avènement du choc traumatique, le Moi-peau ou l'enveloppe corporelle emmagasine la somme de troubles et de déséquilibres subie par la victime du trauma et en garde les traces. Aussi, le corps des sujets ayant vécu des expériences extrêmes ne sortent, presque jamais, indemnes des états traumatiques, étant partie prenante du choc, les sens sont aussi victimes des infractions extérieures. En effet, la première définition du trauma indique justement que le sujet fait la rencontre/expérience de la mort, menaçant ainsi son intégrité physique et morale. Le corps du sujet est donc également, et au même titre que sa psyché en danger, agressé, blessé, c'est ce qui explique les réactions symptomatiques des corps, en déplacement ou disparition, lors de thérapies psychanalytiques. C'est aussi la mémoire du corps qui est convoqué dans ce Moi, englobant aussi bien les instances psychiques que la sensorialité, cette même sensorialité qui infiltre l'événement traumatogène, en même temps que celui-ci infiltre le corps et la psyché du sujet, pour en faire un lieu d'existence, et parfois d'énonciation[2].

Dans l'œuvre de Sadek Aissat, le corps étant un parchemin dans lequel s'écrivent les douleurs antérieures du personnage, les sens ne sont pas en reste. Le regard, autant que l'odorat et le goût et plus largement le visage dépeignent les blessures, et en sont souvent les vecteurs qui les transmettent ou les gardiens mnémoniques qui les sauvegardent.

[1] ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995, réédition 2003, P. 187.
[2] Nicole CARELS, *« Du corps et du mental dans le trauma et l'après-coup », In* Revue Française de Psychanalyse, 2009/5, Volume 73. Consulté le 01/12/2018. https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2009-5-page-1655.htm,

Nous tenterons donc d'analyser les traces traumatiques dans la narration à travers les sens.

II-2-3-5-1-Le regard

L'œuvre aissatienne est une véritable imagerie stylistique, elle foisonne de figures de style et d'images qui rapprochent le sens de l'interprétation et épaississent la consistance sémantique des éléments qui la constituent. Nous retrouvons, entre autres, une multitude d'images qui renvoient au rôle du regard dans l'expérience intérieure du personnage. Ainsi, dans l'extrait qui suit, nous allons tenter de cerner ce rôle ;

> Mes esprits n'ont rien de ludique, ils sont graves et dans leurs yeux il n'y a pas de peur, seulement un étonnement sans fin, pareil à celui qu'on peut lire dans le regard d'un gamin interrogeant une douleur[1].

Ce paragraphe nous renseigne d'emblée sur l'importance du regard dans la vie psychique des personnages, en décrivant « ses esprits », l'auteur nous informe qu'ils n'ont aucune intention de jouer ou de se montrer joyeux, qu'ils sont sérieux et déterminés à évoquer une question importante. Toutefois, l'élément qui détermine justement cet état est le regard de ces dits esprits, leurs regards ne semblent pas porter une peur, quoi que légitime selon le cheminement logique de cette réflexion, mais plutôt un étonnement sans fin. Ce dernier est une attitude de surprise qui ne trouve pas de réponses aux questionnements multiples. Aussi, l'auteur compare ces regards à celui d'un enfant « interrogeant une douleur », il s'agit d'un regard qui renferme l'étonnement, l'incompréhension et le rejet de la douleur, d'une souffrance quelconque. Cet étonnement dont parle l'auteur n'est pas loin des éléments théoriques qui constituent le trauma dans sa globalité, la surprise étant un principe primordial dans l'expérience traumatique, le sujet se sent agressé, menacé dans son intégrité moins par l'événement lui-même que par son incapacité à l'anticiper, ce qui est le résultat de l'effet de surprise. Nous comprenons donc que cette surprise, cet étonnement est aussi porté par le regard, qui en subit les aléas, comme le reste du corps. Une autre phrase, du deuxième roman de Sadek AISSAT cette fois, évoque l'investissement affectif des sens dans l'expérience traumatique ; « *J'ai conscience de mon étrangeté. Parce que mon exil est dans mon regard*[2].». Cette

[1] *L'Année des chiens*, p. 87.
[2] *La cité du précipice,* P. 192.

image place le regard au centre de la blessure aissatienne : son œuvre est profondément marquée par la blessure de l'exil, dont les traces foisonnent dans tous ses textes. Souffrance quasi insurmontable, l'exil des personnages d'AISSAT est considéré comme l'un des traumas les plus présents, les plus pesants dans leurs vies psychiques. Plaçant le regard au cœur de cette blessure, l'auteur l'investit d'un grand poids psychique et le constitue comme le lieu de son trauma ; *« Mon exil est dans mon regard ».*

Dans une autre optique, d'autres images évoquent le regard comme étant un élément traumatogène, doté d'un potentiel traumatique important, qui véhicule une agression, fût-elle symbolique. L'exemple qui suit exprime parfaitement le fond de cette idée ;

> S'il m'arrive de percevoir le regard des gens posé sur moi, toujours fuyant, glissant, vite effacé, ainsi que par inadvertance on passe la main sur un crachat glaireux accroché à une rampe d'escalier et que le bras se rétracte, ce qui me vient à l'esprit, c'est la répulsion instinctive, le frisson que l'on ressent à la vue d'un rat[1].

À travers ce paragraphe, métaphorique par excellence, nous constatons que le regard dans cette situation ne porte pas la douleur du sujet, mais en est plutôt la source. Dans un contexte d'exil, le personnage ressent le poids des regards posés sur lui et les considère comme des agressions. L'auteur peint un tableau répugnant de ce regard, qui « *dégouline de dégoût* » pour reprendre ses propres propos, le comparant à un mouvement de la main qui se rétracte au simple fait de frôler un crachat. Cette métaphore semble être un exemple, qui en est figure macrostructurale, dont le but est de présenter un raisonnement par analogie, en concrétisant une vérité abstraite, difficile à cerner, et rapproche son sens du lecteur et de son interprétation. Dans le même sillage, l'auteur nous offre une autre métaphore *in absentia,* « *La répulsion instinctive, le frisson que l'on ressent à la vue d'un rat* », dans une logique identique, cette métaphore joue le rôle d'un exemple concret qui accentue le poids sémantique de l'image. Sadek AISSAT, à travers cette image, a dressé un tableau clair de la violence symbolique de ce regard, porté aux étrangers dans un contexte particulier. Ce tableau dont l'image est familière est bien plus accessible que le substrat totalement abstrait auquel renvoie le regard de l'Autre. Nous

[1] *L'Année des chiens,* P. 98.

comprenons, au terme de cette analyse, que le regard porté sur le personnage a été la source d'un malaise conséquent, car il a été reçu comme une agression. Peut-être qu'il faudrait préciser de quel genre de trauma s'agit-il.

Dans la même logique pratiquement, le regard est considéré comme étant une arme, véhicule de la colère du personnage, de malaise et de souffrance, mais cette fois-ci, au lieu de recevoir un regard traumatogène, le regard du personnage joue le rôle d'une armure, d'une protection contre les agressions extérieures, l'extrait qui suit illustre l'idée ;

> À la descente de l'avion, porté sur un tapis roulant, j'ai encore la capacité de préserver mon regard de toute corruption. […] de retour sur le tapis roulant, je commence à observer ceux qui me regardent obliquement. Mon propre regard est un cimeterre[1].

Dans ce paragraphe, une image profonde exprime l'idée du regard protecteur, regard qui défend le sujet des violences extérieures ; « *mon propre regard est un cimeterre* », comparant le regard à un sabre, l'auteur concrétise l'idée de la protection de soi à travers la vue, une sorte de voile qui le préserve des agressions extérieures et une arme qui l'en défend. Un autre extrait, sémantiquement proche de celui-ci évoque justement cette protection par le regard, des violences du monde extérieur ; « *Quand je croisais les regards, qui, croisés, posaient sur moi l'ombre de leur crucifix.*[2]*».* Nous retrouvons dans cette phrase une allégorie à travers laquelle l'auteur évoque le regard en le comparant à un crucifix, qui est une croix que les chrétiens utilisent pour se défendre du diable. Nous rejoignons donc, à travers cette image, l'idée du regard protecteur. Outre la richesse stylistique de cette phrase qui, par une paronomase ; juxtaposition de mots très proches phonétiquement *croisais/croisés,* créant ainsi une musicalité quasi poétique de l'énoncé, le lexique utilisé (croisés, croisais, crucifix) renvoie de façon implicite, aux Croisades, guerres de religions au Moyen-âge. En effet, les croisés étaient les soldats chrétiens qui entreprirent d'instaurer la loi de l'Église dans le monde. Cette idée renvoie à un contexte durant lequel l'Occident était en guerre avec le monde arabo-musulman ; cet épisode de l'histoire commune entre les deux mondes fut, incontestablement, un contexte de violences, d'agressions et de traumas.

[1] *Idem.*, P. 94.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 286.

Le regard est donc, comme nous avons pu le constater, un lieu où se manifeste le trauma, s'y inscrit et parfois en ressort. Dans le regard, l'auteur de *La Cité du précipice* dit voir l'âme d'une personne, ses souffrances antérieures et intérieures, comme dans un miroir. Qu'il soit éteint, vide ou agressif, le regard porte les traces des blessures et les transmet.

II-2-3-5-2- L'odorat

Au même titre que les regards furtifs ou insistants, le texte aissatien évoque les odeurs comme étant un autre lieu de l'inscription des traumas vécus par les personnages. Dans le sillage d'un souvenir ou fixé par l'immédiateté des sens, les odeurs semblent être, elles aussi, empreintes des blessures d'un passé douloureux et d'une histoire personnelle compliquée. À ce niveau de l'analyse, nous allons tenter de cerner le rôle des odeurs dans la transmission et l'inscription des traumas dans le texte.

L'extrait qui suit nous renseigne sur le rôle des odeurs dans la manifestation d'une blessure psychique ; « *Notre cité était une ville, seul signe distinctif peut-être, l'Oued gras et indolent qui charriait sa puanteur comme la mauvaise haleine d'une quelconque malédiction.*[1]» Cette description nous suggère l'existence d'un élément qui séparait la Cité dans laquelle habitait le personnage et la grande ville. Mythique, cet *oued* [2] représente, dans l'imaginaire collectif algérien, la pauvreté, la précarité et l'injustice sociale, ce qui en fait la particularité est son odeur singulière. À travers cette double image, dans laquelle l'auteur compare la puanteur de ce cours d'eau dormeuse à une mauvaise haleine, et l'allégorie qui personnifie l'idée abstraite de malédiction et la rapproche d'une créature vivante traduit l'ampleur de l'investissement affectif de l'odorat dans le texte. La malédiction renvoie aux divers maux, blessures et souffrances subis par les habitants de cette cité, et est représentée par une puanteur dégoutante. Ainsi, l'odorat comme sens est partie prenante de cette blessure, cette malédiction et en garde les traces mnémoniques. Par ailleurs, FREUD[3], depuis ses débuts en psychanalyse, avait rapproché le sens olfactif des pulsions conscientes et inconscientes du sujet, ainsi, les

[1] *L'Année des chiens,* P. 39.
[2]L'oued El-Harrach est un fleuve algérien qui prend naissance dans l'Atlas blidéen près de Hammam Melouane. Il est long de 67 kilomètres et se jette dans la Méditerranée, en plein milieu de la baie d'Alger. Il symbolise toutes les misères des cités populaires.
[3] FREUD, Sigmund, « Lettre n° 75 du 14 novembre », *La naissance de la psychanalyse*, 1897, p. 206.

odeurs négatives que la psyché emmagasine représentent les mauvais souvenirs vécus lors d'expériences douloureuses. LACAN lui, avait établi une théorie sensorielle sur la base de laquelle il relie les odeurs, les goûts et les sons aux expériences traumatiques[1]. Les odeurs sont, en fait, dans notre corpus, des lieux d'inscription du trauma, comme le sont les autres instances senso-corporelles des personnages. L'extrait qui va suivre nous conforte dans cette idée : *« Aujourd'hui, les murs de ta ville sont diarrhéiques et puent la mort, des rues ne montent plus que l'odeur de l'urine, des mosquées ne s'élèvent plus que des chants de guerre, et plus personne ne prie. Qui repeindra la ville en blanc*[2] *?»*. Cette phrase contient plusieurs figures de style qui augmentent le poids sémantique des mots et des images d'un côté et qui traduisent la subjectivité de l'auteur d'un autre, puisque « *La figure est un lieu discret d'émergence de la subjectivité* [3]*»*, retenons par exemple : « *puent la mort* » ; allégorie qui nous impose un va-et-vient herméneutique entre le sens concret et le sens abstrait, entre la réalité et le symbole. Ainsi, l'odeur étant une réalité physique, et la mort une réalité philosophique et abstraite, s'allient dans cette image pour traduire le sentiment de chaos, de cataclysme que ressent le personnage en sentant des odeurs particulières. Son sens olfactif est sollicité par la psyché afin d'établir le lien entre des odeurs et une expérience extrême vécue par le personnage dans le passé. Ainsi, des odeurs de poudre, de sang ou de cadavres pourraient directement renvoyer à/ rappeler une guerre, événement traumatogène par excellence. De ce fait, la guerre, de quelque type fut-elle, suppose des morts et des blessés en masse, idée qu'implique l'image analysée. Cette interprétation est appuyée par la psychanalyste allemande ARCES ROSS qui affirme que « *Si l'odeur est facilement associée aux images visuelles comme les couleurs, les formes ou les représentations scopiques des souvenirs en général, elle a en fait, contrairement aux images visuelles, un rapport intrinsèque à la vérité et on peut dire que la vérité d'une chose est son odeur*[4].» Nous comprenons par cette caractérisation que l'odeur, loin d'être accessoire dans la perception des événements, notamment marquants ou traumatogènes, les émanations, qu'elles soient subtiles ou fétides, sont considérées comme un stimulus, un sens de dévoilement des réalités internes des sujets. La représentation olfactive étant immatérielle et non-

[1] LACAN, Jacques, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.
[2] *La Cité du précipice,* p. 184.
[3] DÉTRIE, Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion, 2001,
[4] ARCE ROSS, German, *Destins de l'odeur,* ERES | « Cliniques méditerranéennes » 2007/1 n° 75 | pages 259 à 275 https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2007-1-page-259.htm, consulté le 05/11/2018.

organique elle se base sur des associations qui se rapportent au réel. Le texte de Sadek Aissat est empli d'images par le biais desquelles il met les sens au cœur de la blessure psychique. L'analyse de l'extrait suivant nous permettra d'enrichir cette idée :

> Désir confus, pudique et dilatoire de fuir les nécropoles trop lumineuses que sont devenus les pans sales de la ville, d'aller déposer sa peine dans des murs ouverts à l'ombre douce, avec l'espoir secret d'y trouver le réconfort de bras amis, désir pitoyablement humain de cacher sa peur, d'oublier l'odeur que l'on respire par tous ses pores[1].

Ce passage est un concentré d'images qui évoquent la douleur et la souffrance, réelles, symbolique et psychique du personnage. Sans nous attarder sur les différentes figures de style qui y sont présentées, nous nous concentrons sur la dernière « *Oublier l'odeur que l'on respire par tous ses pores* » ; cette métaphore traduit une peine que le personnage ressent, via son odorat, lui venir de la ville. Cet espace qui devient, au fur et à mesure du récit, le lieu de tous les malheurs pénètre dans le corps et l'âme du personnage à travers les différentes odeurs qu'il inhale. Ainsi, il exprime, à travers cette image, le désir insistant de se débarrasser des traces de son malheur, cette blessure qu'il traine comme un boulet, dans le grand pénitencier qu'est devenue sa ville natale, pire : un mouroir puisqu'il la désigne par *nécropole*. Dans cette optique, Lacan[2] affirme que le lieu est un objet d'amour qui mobilise les pulsions transférentielles amenant ainsi le sujet à s'en rapprocher et à le considérer comme un lien avec l'Autre (la mère pour l'enfant), et à concrétiser leur relation dans un espace prédéterminé. Il se trouve que l'odeur en est le premier vecteur et la première représentation sensorielle de ce lieu/lien. Dans le cas de notre personnage, ce lieu, sensé être un refuge, un havre de protection psychique contre les agressions extérieures, devient un carcan, le théâtre de tous les malheurs, des souffrances et des blessures, ce qui, par expansion, dépeint sur les odeurs qui en sont inscrites.

Dans l'œuvre captivante de Sadek Aissat, l'odeur émerge comme un territoire métaphorique essentiel, révélateur de l'inscription profonde des traumas dans le tissu narratif. Notre tentative d'analyse, axée sur quelques extraits choisis, vise à démontrer

[1] *La cité du précipice*, P. 163.
[2] LACAN, Jacques, *L'Identification, séminaire de 1961/1962,* Paris, Éditions du Piranha, 1981.

de manière éloquente la centralité de l'odeur en tant que vecteur symbolique du poids émotionnel des traumatismes.

L'odeur, souvent négligée dans la littérature, prend une signification particulière chez Sadek Aissat. Elle devient un langage sensoriel à part entière, transcendant les limites de la perception olfactive pour devenir une métaphore puissante des expériences traumatiques.

Par exemple, l'odeur peut être associée à des lieux chargés d'émotions, à des rencontres poignantes, ou même à des situations traumatisantes. Elle devient un langage symbolique, transcendant les barrières du verbal pour exprimer des réalités indicibles. À travers cette exploration olfactive, Sadek Aissat offre une dimension supplémentaire à la psyché de ses personnages, révélant les cicatrices invisibles qui persistent au-delà des mots.

En démontrant la prégnance de l'odeur comme élément métaphorique majeur dans l'inscription des traumas, l'analyse des extraits permet d'éclairer la complexité de la narration de Sadek Aissat. Chaque fragrance devient une porte d'entrée vers une expérience profonde et souvent douloureuse, renforçant la profondeur émotionnelle de l'œuvre. Cette exploration sensorielle transcende les limites du littéraire pour devenir une exploration psychologique, invitant le lecteur à plonger dans les strates les plus intimes des personnages et à reconnaître la puissance évocatrice de l'odeur comme révélateur des traumatismes inscrits dans la trame narrative.

II-2-3-5-3- Le visage

À la lecture de l'œuvre aissatienne, nous constatons que le visage, comme partie intégrante du Moi- peau, est fortement présent dans les descriptions que l'auteur fait des réalités externes et internes de ses personnages. Si nous admettons que le visage est bien la partie la plus apparente et la plus expressive de notre corps, nous pouvons aussi envisager le visage comme le théâtre qui porte tout ce que renferme dans notre for intérieur, comme nos troubles et nos souffrances, nos maux et nos blessures. Symbole de l'identité de l'individu, le visage apparaît comme un marqueur par excellence de l'émotion qui saisit l'Autre en souffrance. Il permet de déceler ses états d'âme, « lire » ses douleurs, communiquer en somme sans recourir forcément à la parole. Le visage

devient alors le miroir de la subjectivité et de l'expérience interne. Dans cette partie du travail, nous tenterons d'analyser les descriptions faites du visage en mettant en exergue son rôle dans les représentations de la subjectivité. Prenons par exemple la phrase suivante ; « *Elle porte sur le visage des signes de tourmente, un parchemin incendié. Elle aussi est dans le cercle*[1].» ; cette phrase met en scène un visage, lieu de la tourmente, lieu où s'inscrivent les douleurs et les blessures. Métaphore *in absentia*, l'auteur compare le visage de son personnage à un manuscrit, très ancien en l'occurrence, dans lequel s'écrivent les expériences vécues, et ajoute un adjectif qui dote l'image d'un sens supplémentaire : « incendié ». Cette image nous fait penser que le parchemin, le lieu de l'écriture, a été brulé, mais nous envisageons cette image dans son sens symbolique et non littéral, car nous pensons que le livre n'a pas été brulé par un vrai feu, mais plutôt par le feu des blessures antérieures et intérieures. Le visage étant la première frontière entre le Soi et l'Autre, il est considéré comme la vraie réalité de l'être, ce qu'affirme clairement Jacques DERRIDA : « *D'ailleurs le visage ne signifie pas. Il n'incarne pas, il ne revêt pas, il ne signale pas autre chose que soi, âme, subjectivité, etc.* […] *L'autre ne se donne donc "en personne" et sans allégorie que dans le visage*[2].», nous comprenons que le visage est la première entité corporelle qui représente la subjectivité du sujet, son intériorité. Mais nous pensons également que le visage est le trait d'union qui nous unit à l'Autre ou nous en sépare. DERRIDA accorde au visage une importance primordiale dans le processus identificatoire en attestant que seul le visage permet d'identifier le Soi et de distinguer l'Autre. Ainsi, le visage est le premier et parfois le seul contact que nous entreprenons avec l'Autre. Il est donc un élément physique évidemment, mais également symbolique puisqu'il traduit l'Un dans son intériorité et la frontière avec l'Autre dans son altérité.

Un autre extrait du corpus nous permettra de cerner le rôle joué par le visage dans l'interprétation de la subjectivité des personnages : « *Son visage anguleux d'anachorète au sommet de sa montagne, pénétré du frisson de la solitude des dieux* »[3]. Dans cette phrase, au sens très symbolique, l'auteur compare le visage du personnage à celui d'un anachorète, dans son sens littéral moine ermite vivant dans la solitude, et plus largement toute personne

[1] *L'Année des chiens,* p. 115.
[2] DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points », 1967, p. 149.
[3] *La Cité du précipice,* p. 245.

décidant de se retirer de la vie sociale et préférant vivre seule. Ainsi, le visage de Boualem, personnage principal de *La Cité du précipice* porte les marques de la solitude de son propriétaire, et en donne l'impression à qui veut le voir. « *Pénétré du frisson de la solitude des dieux* » est une métaphore qui renvoie à cet exil que l'on reconnait sur le visage des malheureux. Cette solitude n'est plus celle des humains mortels, mais celle des dieux, sentiment mythique que ressentaient les dieux dans la mythologie gréco-latine, et qui demeure ancré dans leurs cœurs pour l'éternité. Cette solitude est d'autant plus surprenante que les dieux sont omnipotents, leur toute-puissance n'est donc que faiblesse devant la solitude ; exil de l'âme et du corps.

À travers cet extrait et bien d'autres de notre corpus d'étude, nous avons pu dégager le rôle important accordé au visage des personnages comme étant un des lieux d'inscription de blessures antérieures. Le visage est donc, non plus seulement une partie du corps, réservoir mnésique de la psyché du sujet, mais aussi le miroir de ses réalités intérieures, de ses désirs et de ses pulsions, et surtout le reflet de ses souffrances. Ainsi, « *Sadek Aissat, auteur sensible, sensuel et sensoriel* » pour reprendre les propos de François MASPERO[1], ne cesse d'investir les sens de ses personnages d'un substrat psychique et symbolique. Loin d'être des parties du corps uniquement, les sens chez l'auteur de *L'Année des chiens* sont des vecteurs d'émotions, des reflets de sentiments et des lieux dans lesquels s'inscrivent les douleurs, les souffrances et les blessures. Ce qui nous fait dire que le trauma, dans l'œuvre de cet auteur, est inscrit également dans les descriptions des sens, et leurs investissements symboliques. Dans cette perspective, il est avéré du point de vue de la psychanalyse que le trauma peut prendre source d'un effet sensoriel.

Ainsi, le corps humain, après avoir été méprisé, dépeint comme le lieu du péché, de la faiblesse et de la tentation pendant des milliers d'années, et après avoir fait l'objet d'une grande mésestime de la part de grands philosophes de l'envergure de Platon et Aristote qui opéraient une distinction rigide entre l'âme, qui renvoie à l'esprit, la pensée et la transcendance et le corps qui lui, renferme la somme des pulsions animales, des désirs charnels et des faiblesses des sens, le corps a été, dans la philosophie moderne, réhabilité. Non plus perçu comme le lieu du péché, mais plutôt comme le lieu du plaisir,

[1] Postface de l'œuvre de Sadek Aissat.

le corps est désormais une entité indissociable de l'être, sans distinction possible entre l'âme et le corps qui n'en font plus qu'un. Le corps est également un langage qui exprime la réalité intérieure des personnes et une mémoire vive de son passé, son vécu. Le corps des personnages aissatiens, espace d'expression et d'impression, devient le miroir fidèle de leurs vies intérieures, antérieures et le tableau trahissant leurs douleurs. Le corps dans tous ses états, partage ainsi, au même titre que l'âme, l'esprit d'une personne, ses expériences aussi extrêmes fussent-elles.

II-2-4 Honte et culpabilité : ombres embrasées du trauma

La honte et la culpabilité sont des éléments quasiment indissociables du trauma. Ce dernier affecte la réalité intérieure du sujet de sorte qu'il assombrisse sa psyché et l'emplissent de ressentiments. Dans cette partie de notre travail, il sera question d'interroger les manifestations de ce couple de sentiments, honte et culpabilité, chez les personnages de Sadek Aissat, en les mettant en relation avec les événements tragiques vécus. Nous inscrivant dans une perspective herméneutique, nous tenterons d'examiner la complexité de ces sentiments et de leur articulation dans le texte à travers les personnages. En effet, en les observant, et en nous attardant sur leurs dialogues et monologues intérieurs, nous avons pu constater la présence d'une sorte de gène, générée par la honte et la culpabilité des personnages ayant subi l'expérience traumatique, cette contradiction entre l'aspect victimaire du personnage et son attitude gênée et honteuse a suscité beaucoup d'interrogations.

Dans le cadre de cette recherche, nous tenterons de mieux comprendre la manière avec laquelle le trauma collectif affecte le sujet et façonne ses comportements. Nous montrerons, autant que faire se peut, à quel point la fragilité émotionnelle des personnages est entourée d'ombres qui embrasent sa psyché. Les psychanalystes CICCONE et FERRANT affirment que « *La honte comme la culpabilité sont des émotions qui supposent l'intersubjectivité. La culpabilité et la honte sont des souffrances de et dans l'intersubjectivité.*[1]», cette définition affine notre recherche en nous permettant d'interroger les différentes articulations psychiques de ces sentiments, et les implications sur la construction narrative.

[1] CICCONE, Albert, FERRANT, Alain*, Honte, Culpabilité et Traumatisme*, Paris, Dunod, 2009, P. 35.

II-2-4-1-Honte, culpabilité et trauma

La psychanalyse a, dès ses débuts, accordé une grande importance à la notion de culpabilité, contrairement à celle de honte qui demeure encore aujourd'hui un aspect très peu étudié de la vie psychique. La culpabilité, quasiment au même titre que le trauma lui-même, a toujours été considérée par la psychanalyse comme étant un moteur organisateur et/ ou désorganisateur du système psychique. Toutefois, la culpabilité étant un élément concret qui suppose une faute réelle, est différente du sentiment de culpabilité, qui en est différent, car la faute en question n'est pas avérée, et le plus souvent, le sujet demeure incapable d'énoncer cette faute. Nous tenterons ainsi d'analyser les manifestations de la honte et de la culpabilité, mais aussi de leurs déclinaisons dans notre texte, en exposant les rapports entre ces notions et la notion même de trauma.

La distinction habituellement faite de la honte et de la culpabilité est en relation avec l'instance psychique à laquelle le sentiment en question est lié. La culpabilité s'articule entre le Moi et l'idéal du Moi, dans le cas d'une infraction effective ou fantasmée d'un interdit, alors que la honte se manifeste lors d'une tension entre le Moi et le Surmoi dans le cas de l'échec du moi, réel ou fantasmé, vis-à-vis d'un projet narcissique.[1] Ces précisions, pour le moins basiques, ne nous indiquent en rien la relation qu'entretiennent ces notions avec le trauma. Comment et pourquoi le sujet victime d'un trauma ressent-il de la honte ou de la culpabilité ? Et dans quelle mesure ces sentiments sont-ils transcrits, à coup d'images et de figures, dans le texte littéraire ?

Une autre distinction théorique pourrait nous rapprocher de la réponse, la culpabilité est un sentiment qui s'installe dans la psyché du sujet en résultant d'une attaque, réelle, fantasmée ou symbolique, d'un objet d'amour, en d'autres termes, le sujet craignant d'avoir détruit entièrement ou partiellement un objet d'amour. La honte, elle, est plutôt un sentiment que ressent le sujet « rejeté, disqualifié, ou *abjecté »* par l'objet d'amour. Nous constatons donc que les deux sentiments en question sont en relation avec l'objet d'amour ; au moment où le sentiment de culpabilité survient à la perte de l'objet, de sa destruction tant réellement que symboliquement, la honte se manifeste lors de

[1] CICCONE, Albert, FERRANT, Alain*, Honte, Culpabilité et Traumatisme*, *Op., Cit.,* P. 07.

l'expérience, elle sera douloureuse dès l'instant où le sujet redoute son propre abandon, rejet par l'autre, et surtout (ou aussi) la perte de cet objet. Nous comprenons que le sentiment de culpabilité autant que le sentiment de honte se manifestent lors de l'expérience de la perte, ce qui renvoie à l'expérience traumatique puisque celle-ci est une expérience extrême qui engendre un choc paralysant et désorganisant toutes les instances psychiques du sujet. Dans ce sens, la honte et la culpabilité peuvent être considérées comme des effets du trauma vécu ; autrement dit, ce sont des traces de l'expérience traumatique que les personnages manifestent de diverses formes. Lors d'un événement à haut potentiel traumatogène, l'intersubjectif est l'aspect le plus présent de la psyché du sujet, ainsi, son attitude vis-à-vis de son Moi détermine les effets, puis les manifestations du trauma engendré par le choc.[1]

II-2-4-2-La culpabilité du personnage aissatien

Dans le texte, l'auteur appuie l'idée de la culpabilité par des figures de style, un langage métaphorique qui la rapproche du lecteur. En effet, ce procédé d'écriture semble apporter une consistance langagière importante à l'idée en question et l'approfondir de sorte que le lecteur ressente l'importance du malaise psychique qui se manifeste après l'expérience douloureuse vécue par le personnage, comme l'a affirmé Fontanier à propos des figures de style :

> Au contraire, les figures attirent l'attention du récepteur sur elles-mêmes par cette force, cette grâce, cette beauté qui les distinguent. Quand il y a figure, le langage cesse d'être envisagé comme simple instrument d'information : introduire la figure dans le discours, c'est renoncer à cette transparence du signe qui est une propriété de son arbitraire[2].

Dans le texte, l'auteur renforce l'exploration de la culpabilité en employant des figures de style et un langage métaphorique, établissant ainsi un lien plus intime avec le lecteur. Ce choix stylistique ne semble pas seulement apporter une texture linguistique à l'idée de culpabilité, mais également approfondir sa compréhension de manière à ce que le lecteur ressente de manière palpable le malaise psychique qui émerge après l'expérience douloureuse traversée par le personnage. Comme l'a souligné Fontanier à propos des figures de style, celles-ci ne se limitent pas à une simple ornementation langagière ; elles

[1] CICCONE, Albert, FERRANT, Alain, *Honte, Culpabilité et Traumatisme*, *Op., Cit*., P. 35.
[2] FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours,* Paris, Flammarion, coll. "Champs Classiques", 2009, P. 18.

constituent un mécanisme essentiel pour amplifier la portée émotionnelle du discours et véhiculer avec puissance l'impact psychologique de la culpabilité dans le contexte narratif.

Par le biais de plusieurs métaphores et différentes figures de style, l'auteur arrive à mobiliser un langage puissant dans le but de traduire la complexité et la profondeur de la culpabilité ressentie par le personnage. Loin de n'être que des éléments d'ornements, les images métaphoriques sont considérées comme des canaux d'expression, à travers lesquels la production littéraire arrive à pallier aux défaillances du langage ordinaire.

À titre d'exemple, l'élaboration d'images sensorielles comme ce qui est le cas de toutes les images tenant au corps ou au sens, accentuent la puissance de la douleur et la profondeur de la blessure. Ainsi, l'auteur semble justement vouloir approfondir l'idée en lui octroyant une épaisseur linguistique, sémantique et surtout stylistique, afin que le lecteur n'en soit pas indifférent, et que l'expression subjective soit soutenue par la rhétorique.

Les personnages aissatiens, ou du moins quelques-uns d'entre eux suggèrent aux lecteurs, tantôt un sentiment de culpabilité difficile à cerner, tantôt un sentiment de honte tout aussi difficile à expliquer. L'extrait qui suit, à propos du personnage principal du premier roman de Sadek AISSAT, démontre à quel point le sentiment de culpabilité est présent :

> J'étais né coupable.
>
> Ma mère fut, plus tard, malheureuse de le voir manger de la main gauche et essaya vainement d'y remédier. Elle disait qu'Iblis partageait sa nourriture. Et, lui continue, incorrigible, de se nourrir de la main impure, c'est vers moi, à chaque fois, qu'elle tourna un regard absolument vide d'expression[1].

Ce personnage, dont nous ignorons le nom, avait un frère jumeau qu'il perdit brutalement, sa mort a constitué un véritable choc pour les membres de la famille. Toutefois, le personnage principal dont il est question dans notre analyse n'a aucunement manifesté de la colère, et encore moins un désir de vengeance, mais plutôt un fort sentiment de culpabilité. La phrase *« J'étais né coupable* » se répète trois fois

[1] *L'Année des Chiens*, P. 29.

dans le roman, ou encore ; « *Je veux lui dire que je suis coupable*[1]*.».* Cette répétition est une figure de style qui vise à appuyer sur un élément en particulier, ce qui exprime dans ce cas un malaise ancré dans l'esprit de ce personnage. En effet, la répétition est une forme d'insistance qui met en exergue la prédominance de ce sentiment dans la psyché du personnage. En outre, face au trauma de la perte, ce dernier ressent de la culpabilité vis-à-vis de son frère, objet d'amour perdu, mais aussi vis-à-vis de leur mère. Dans un sens, le personnage se sentait responsable de la disparition de son frère jumeau, et portait le lourd fardeau de cette responsabilité pourtant fantasmée. Il sentait que leur mère le lui reprochait, ce que nous comprenons à travers cette image, pour le moins symbolique ; « *C'est vers moi, à chaque fois qu'elle tourna un regard absolument vide d'expression* ». Vide d'expression renvoie à l'absence de tout sentiment maternel, d'amour et d'attention de la part de la mère. Cette image revient souvent dans le texte, prenons par exemple l'extrait suivant :

> Le jour où, croisant son regard habituellement sans expression quand elle le portait sur moi, j'y vis une étincelle dont une flammèche vient m'éclabousser, m'atteignant comme un crachat au milieu du visage, je sus que j'étais coupable. Je lus la sentence : « j'ai perdu mes yeux, que m'importent mes sourcils ». Je devais partir[2].

À travers cet extrait, nous comprenons aisément que notre personnage souffre d'un grand sentiment de culpabilité vis-à-vis de la mort de son frère jumeau. Aussi, pour lui, sa mère lui fait porter cette responsabilité, lourde à porter. Cette image, très profonde que nous retrouvons dans la phrase « *J'y vis une étincelle dont une flammèche vient m'éclabousser* » est une métaphore qui renvoie à la colère que le personnage croit lire dans le regard de sa mère, alors qu'il avait l'habitude d'y voir un « *regard vide d'expression* », désormais, ce regard maternel est un regard accusateur, colérique et plein de reproches. L'accusation, ressentie par le personnage, se laisse lire à travers la comparaison « *m'atteignant comme un crachat* », cette comparaison exprime l'intensité du malaise psychique de ce personnage vis-vis de l'événement traumatique qu'il a vécu ; le crachat étant une des plus humiliantes manifestations de mépris, le personnage reçoit donc l'accusation de sa propre mère comme étant une marque de dédain, mais aussi la

[1] *La cité du précipice*, P. 218.
[2] *L'Année des chiens,* P. 55.

violence du reproche, de l'accusation. Dans le même sillage, l'auteur use d'une autre figure de style, une épitrochasme ; « *Le rêve d'invincibilité de l'abeille, je suis un malentendu, une dérision. Coupable*[1]. » Cette image stylistique qui consiste en une suite de termes brefs, dans une structure à éléments de même rang.[2] Cette figure d'amplification a comme but, d'abord d'imprimer un rythme particulier à l'énoncé, mais aussi d'accentuer le sens en dotant ces mots d'un poids sémantique accru.

Ainsi, le sentiment de culpabilité n'est pas étranger aux traumas, il est très fréquent que les survivants, lors d'événements extrêmes ; accidents, catastrophes naturelles, guerres ou autre, se sentent coupables de demeurer toujours en vie alors que d'autres ont péri et ce, que les sujets soient impliqués dans le drame ou non. Le psychothérapeute canadien ROGERS l'affirme très clairement ; « *Cette réaction de deuil, nommée "syndrome du survivant", est une réaction tout à fait normale à un traumatisme. Le survivant pourrait croire qu'il aurait pu faire quelque chose pour prévenir la mort de l'être cher.*[3] »

Cette idée de la culpabilité du survivant est confirmée dans notre corpus, car le personnage dont il est question ici, en perdant son frère jumeau, s'est senti responsable de sa disparition inopinée et coupable de ne pas être intervenu plus tôt, dans cette logique, nous retrouvons la phrase : « il est trop tard » dans plus d'un lieu de toute l'œuvre aissatienne, c'est dire que les personnages endeuillés par la perte des êtres chers pensent qu'ils auraient pu éviter le drame, ce qui renvoie à l'idée de la culpabilité, parfois très prononcée, chez les personnages analysés.

II-2-4-3- Personnages honteux

Une autre manifestation tout aussi reliée à l'expérience traumatique ; le sentiment de honte. En fait, le sentiment de culpabilité ne saurait être éloigné de celui de honte et d'infériorisation de soi. Il est avéré que les deux notions vont par paire le plus souvent, comme l'affirme le psychanalyste français Jacques GOLDBERG : « *Que le sentiment de culpabilité ait une parente avec la honte, l'humiliation, l'infériorité, l'angoisse, le besoin de punition, nul n'en doutera. Il n'est besoin que de faire retour sur soi pour s'en*

[1] *La cité du précipice,* p. 220.
[2] FROMILHAGUE, Catherine, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, 2005, p.041.
[3] ROGERS, Thomson, *Le Syndrome de culpabilité du survivant,* Montréal, Madd, 2001, P. 12.

convaincre[1].» Nous comprenons donc que les deux notions de honte et de culpabilité ne sont nullement étrangères l'une à l'autre, ce que nous vérifierons à travers nos personnages et leurs attitudes.

La majorité des personnages de l'œuvre de Sadek Aissat affichent une attitude honteuse, vis-à-vis de leurs personnes pour commencer, mais aussi par rapport aux autres. La honte dont il s'agit ici diffère du sentiment de gêne que quiconque pourrait éprouver, confronté à une situation embarrassante, il s'agit plutôt d'un *état de honte* pour reprendre les propos de Paul RICŒUR :

> Ce que j'appellerai la honte-état – qui serait, elle de l'ordre du sentiment – du même registre que la culpabilité donc – il s'agit alors de ce sentiment plus ou moins pénible d'humiliation, d'infériorité, d'indignité ou d'abaissement qui peut venir colorer telle ou telle situation humaine – on aurait envie de dire que ce serait alors, plutôt que le substantif honte, l'adjectif honteux qui conviendrait sans doute le mieux[2].

La honte est donc un sentiment lié au narcissisme du sujet blessé, qui se sent amoindri, rejeté et méprisé dans sa relation avec le monde. Dans le texte aissatien, les personnages ayant subi des expériences extrêmes de culpabilité, réelles ou fantasmées, manifestent des attitudes honteuses. En effet, qu'il s'agisse de douleurs ou de sentiments, l'expression intersubjective des personnages est empreinte du sentiment de honte qui se décline en plusieurs autres manifestations. L'extrait qui suit montre dans quelle mesure le personnage aissatien souffre « *D'une honte qui lui colle à la peau*[3] *» :*

> Je marche sans connaître ma destination, je fais le tour des stations de métro, je marche encore et encore…mon regard fixe le sol, car j'ai contracté ici la fâcheuse habitude de toujours marcher la tête baissée[4].

Dans cet extrait, nous retrouvons plusieurs figures de style, d'abord la réduplication dans la répétition du verbe « marcher » et de l'adverbe « encore », et ce dans le but de marquer l'importance de l'élément lexico-sémantique en question. Une autre figure « *marcher la tête baissée »* est une allégorie du sentiment de honte que ressent le personnage. La honte étant une idée abstraite difficilement descriptible, l'auteur opte

[1] GOLDBERG, Jacques, *La Culpabilité axiome de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1985, P. 16.
[2] RICŒUR, Paul*, Histoire et vérité,* Paris, Seuil, 2007, p. 278.
[3] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*. P. 312
[4] *Idem.,* P. 358.

pour un langage figuré qui représente indirectement l'abstrait par une attitude concrète. Ainsi, marcher la tête baissée est une représentation concrète de la honte ressentie vis-à-vis de soi et des autres. Le sentiment de honte est avant tout un sentiment de dépréciation de soi et une intériorisation des jugements d'autrui c'est un sentiment qui renvoie à l'humiliation, qui consacre un conflit psychique entre le Moi et l'idéal du Moi. La honte est donc une blessure narcissique, car le sujet se sent inférieur aux exigences de l'idéal du Moi et est mis en échec par celui-ci, ce qui lui cause une véritable souffrance psychique. Dans sa relation avec le trauma, la honte en est donc une conséquence, car la victime d'une expérience extrême ressent le poids de l'impuissance vis-à-vis de ce qu'il a vécu, et en a honte. Comme l'expriment les deux psychanalystes :

> L'intériorisation de la honte va altérer le sentiment d'identité, elle est secrète, indicible, elle va miner la dignité, la fierté, l'amour propre. La personne va essayer de la cacher à autrui, mais surtout à soi-même, elle reste méconnue. La personne va se sentir responsable de ce qui lui arrive et va justifier les humiliations vécues, les violences reçues. La souffrance sera vécue avec résignation, comme une fatalité[1].

Le sentiment de honte lié au trauma n'est donc pas une simple gêne que l'être humain éprouve occasionnellement, mais bien un état de souffrance psychique permanent. Les sujets traumatisés sont paralysés par le sentiment de honte, qui se manifeste autant au niveau de l'affect que des autres aspects de leur vie psychique. Ainsi, les personnages expriment la honte vis-à-vis de leurs sentiments et émotions, comme c'est le cas dans ce bref extrait ; « *Je l'aime. Je descends plus bas*[2].». Le personnage, dans un monologue intérieur, déclare son amour à une fille, tout de suite après il manifeste une honte de ressentir ce sentiment ou encore de l'exprimer, pourtant à huis clos. La syntaxe de cette phrase nous renseigne, en premier lieu, sur l'état interne de l'énonciateur ; à peine le sentiment d'amour extériorisé, un point met fin à la phrase, donnant le sentiment que ce personnage s'autocensure et s'oblige à arrêter. La phrase qui suit est encore plus éloquente ; « *je descends plus bas »,* une autre allégorie qui met en scène un comportement concret pour exprimer une idée abstraite, ainsi, descendre plus bas renvoie à une dépréciation qui s'accentue. Nous avons constaté, après l'analyse de cette phrase, et de sa constitution morphosémantique, que le personnage a honte d'éprouver un sentiment

[1] POTTER-EFRON Ronald et Patricia, *Se libérer de la honte*, Paris, Edition InterEditions-Dunod, 2005, P. 39.
[2] *La cité du précipice,* p. 223.

et de l'exprimer, et tente de s'interdire toute autre manifestation de l'affect. En outre, le lecteur constate la présence de ce sentiment de honte, notamment lorsque les personnages évoquent leurs corps ou leurs intimités, point abordé dans le chapitre précédent. La douleur et la souffrance également sont des éléments qui provoquent une attitude honteuse des personnages ; la phrase suivante démontre cette idée, « *Ma douleur me fait honte, je suis donc si faible*[1]*!* ». Le personnage, honteux de sa douleur et de sa souffrance les lie à la faiblesse. Au même titre que la douleur, la peur aussi est perçue, par le sujet comme une faiblesse qui est source de honte pour lui. La personne traumatisée a, en effet, une structure narcissique très fragile et cet *état de honte* intériorisé est réactualisé à chaque émotion forte. Sujets à la honte excessive et pathogène, les personnages manifestent une incompréhension de leurs faiblesses, de cet état de fragilité permanente qui est la leur, cette incapacité à gérer les émotions, pourtant d'origine traumatique, se manifestent par des jugements sévères vis-à-vis de soi. Cette idée est confirmée par les propos du psychanalyste français André CHRISTOPHE :

> On a beau dire, malgré les années et malgré l'habitude […], on ne se résout jamais complètement à des dérobades constantes, cette humiliation que représente l'obéissance à ses peurs. Le plus dur, ce n'est pas seulement d'avoir peur, mais c'est aussi d'avoir honte de soi et de ne pas comprendre pourquoi, on n'arrive pas à se contrôler[2].

Nos personnages semblent être pris dans un étau émotionnel où la honte se mêle à leurs expériences de peur, de douleur, de sentiments et de désirs, dévoilant ainsi une connexion intrinsèque entre cette honte et les séquelles du trauma. Il est aisé de comprendre que la honte, manifestée par les individus ayant subi des événements extrêmes, dénote de la complexité émotionnelle du sujet. La honte, fortement présente dans notre corpus, se manifeste différemment, d'un personnage à un autre, et d'un roman à un autre ; elle vacille, en effet, du sentiment d'impuissance à un terrible complexe d'infériorité. Dans plusieurs extraits, les personnages semblent manifester une sorte de rage, une colère incommensurable liée directement au sentiment d'impuissance qui les paralyse. Ce sentiment découle parfois d'une incapacité à sauver ou à protéger les autres lors d'événements extrêmes. La honte peut aussi véhiculer un fort sentiment

[1] *La Cité du précipice,* P. 191.
[2] CHRISTOPHE, André, *Psychologie de la peur*, Paris, Odile Jacob, 2004, P. 123.

d'infériorité. Influencés par le regard que porte sur eux la société, les personnages manifestent parfois un complexe d'infériorité, comme ce fut le cas de Boualem dans *La Cité du précipice* ou Dz dans *Je fais comme fais dans la mer le nageur*, traduit pas de nombreux passages où ces personnages se définissent eux-mêmes comme étant inférieurs et à valeur moindre, ce qui reflète clairement la détérioration de leur estime de soi par l'expérience traumatique.

II-2-4-4-L'impuissance ou la rage d'être faible

Dans de nombreux cas, les personnages de Sadek Aissat manifestent une attitude honteuse quant à un sentiment d'impuissance, qui est quasiment omniprésent lors d'événements extrêmes. Prenons par exemple l'extrait suivant ; « *Forçant le rideau de sa volonté, les larmes éclataient dans ses yeux. Il sentait la rage monter en lui de ne rien pouvoir faire pour les refouler*[1].», à figures multiples, le langage connoté utilisé par l'auteur épaissit la consistance sémantique de l'idée d'impuissance. Ainsi « *forçant le rideau de sa volonté* » est une allégorie dans laquelle l'auteur a utilisé une image concrète pour représenter une abstraction. En effet, la volonté n'étant pas une chose palpable, Aissat a choisi de la symboliser par un élément matériel qui est le rideau (un élément occultant). À travers cette image, l'auteur a exprimé les efforts fournis par ce personnage pour se contrôler, maitriser ses sentiments, sans pour autant y parvenir. L'image qui suit évoque aussi la violence de l'émotion due à une expérience douloureuse vécue par le personnage ; « *les larmes éclataient dans ses yeux* ». Habituellement, les larmes coulent, l'usage du verbe ''éclater '', qui signifie se rompre avec violence et généralement avec bruit, en projetant des fragments[2], renvoie d'abord à la brutalité subie par le personnage, mais fait allusion aussi à un effort de retenue que le personnage a fourni. En effet, l'analyse des termes employés dans cette phrase montre que le personnage a tenté de se retenir pour ne pas pleurer, et que son échec lui causait une plus grande douleur que la torture atroce qu'il subissait elle-même, l'image qui suit en exprime le sens ; « *Il sentait la rage monter en lui de ne rien pouvoir faire pour les refouler* ». Cette phrase énonce parfaitement le sentiment d'impuissance qui découle de l'état de honte, le mot ''rage'' utilisé de façon récurrente dans les romans de Sadek AISSAT, évoque ce sentiment *désastreux* de faiblesse par

[1] *La cité du précipice,* p. 204.
[2] Dictionnaire Larousse 2016.

rapport à un événement donné et à ses répercussions. Synonyme de fureur, le mot rage est un état, un mouvement de colère ou de dépit extrêmement violent. L'image est une autre allégorie qui représente la rage comme étant un élément concret qui monte, pour exprimer un sentiment frustrant marquant l'impossibilité à maitriser le monde extérieur d'un côté et à contrôler son monde intérieur d'un autre. Ce sentiment de honte qui s'articule, entre autres, par le sentiment d'impuissance est en partie lié à la violence subie, de quelque forme que ce soit. Le personnage en question, Boualem, a ressenti cette rage monter en lui alors qu'il était sous la torture, la rage n'était pas celle de la douleur, mais plutôt celle de la faiblesse. Dans la même optique, un autre extrait qui permet de cerner l'ampleur de la colère que ressentent nos personnages : « *Il a poussé un râle plein de rage, ya din errab ! ya din errab* ![1] » Cette phrase dépeint clairement ce sentiment de « rage » dont il s'agit dans notre analyse ; pour commencer, le personnage se sentant victime d'injustice grave pousse un râle sans être, pour autant, blessé, alors que le râle est le cri de l'agonisant, cette image est une métaphore qui compare implicitement l'injustice et le sentiment d'impuissance à la mort, fusse-t-elle symbolique. Aussi, avec ce râle rempli de *rage,* nous retrouvons le lexique de l'impuissance, la colère incommensurable. L'insertion de quelques mots de la langue arabe, langue maternelle des personnages, nous fait réfléchir également, car « ya din errab » pourrait être traduit en français par « bon Dieu ! », locution assez banale s'agissant d'une imploration. Toutefois, dans la culture populaire algérienne, prononcer cette phrase est parfois considéré comme un blasphème, une insulte envers Dieu. Nous retrouvons donc une sorte d'ambigüité, car cette locution est, elle aussi, bloquée entre deux interprétations contradictoires ; celle de l'imploration et de la soumission à Dieu et celle du blasphème. Cette ambivalence nous rappelle fortement la situation contradictoire qui sévit dans la psyché des sujets, entre la révolte et l'impuissance honteuse.

Aussi, la violence est, outre sa manifestation physique, humiliante et fragilise les mécanismes psychiques de défense de l'individu. Nous retrouvons la confirmation de cette idée dans la phrase suivante ; « *Non, ce n'était pas la douleur des tortures auxquelles ils l'ont soumis. Non. Cela venait de beaucoup plus loin. Et il est trop tard* [2]. »

[1] *La cité du précipice*, P.232.
[2] *Idem.,* P. 205.

Cet extrait, d'une profondeur symbolique très prononcée, renseigne sur l'intensité de la souffrance du personnage, non que celle-ci soit physique, car elle ‘’’venait de beaucoup plus loin’’. En nous penchant sur cette image, nous pouvons comprendre que ce personnage évoque une souffrance abyssale, qui vient du fin fond de son âme et qui dépasse de loin, en intensité, la douleur physique, comme l'explique Gustave FISCHER « *La torture est alors ressentie comme un viol non seulement corporel, mais peut-être surtout psychologique ; car celui qui a été torturé a été humilié, broyé dans son âme autant que dans son corps. C'est ce sentiment qu'il porte en lui comme le sceau de sa souffrance*[1].». C'est probablement de cette souffrance de l'âme dont parle l'auteur en disant que « cela venait de beaucoup plus loin », plus loin que le corps, plus loin que la souffrance physique, car le torturé opère une dissociation qui le détache de son Moi, et où il voit son corps s'enfoncer dans un océan de souffrances sans pour autant y être attaché. Dans ce sens, Sadek AISSAT a évoqué plusieurs fois dans ses trois romans cette douleur qui dépasse la souffrance physique pour élire lieu dans un endroit enfoui dans l'inconscient du sujet.

En outre, la répétition de l'adverbe ’’Non’’, trois fois dans un même paragraphe ne saurait être fortuite, cette répétition est une figure de style dont le symbolique est particulièrement éloquent, comme l'affirme FROMILHAGUE ;

> En principe, un énoncé ne doit apporter ni plus ni moins que la quantité d'information nécessaire (maxime de quantité). Les figures de cette catégorie enfreignent cette règle. Elles sont des variantes macrostructurales des figures de construction fondées sur la répétition[2].

La répétition, se déclinant sous plusieurs formes, est un procédé littéraire d'amplification. L'auteur tente, en fait, d'accroitre le poids sémantique de l'élément répété. Dans le cas de l'adverbe de négation répété à maintes reprises, nous pensons qu'il s'agit d'un cri de détresse du personnage, le rejet de l'humiliation et de l'impuissance dont il est victime. Dans l'extrait analysé, l'adverbe constitue un énoncé complet, car un point final lui succède directement ; ce *non* répété est d'abord un signe de révolte évidente du personnage contre sa souffrance, d'où justement le sentiment d'impuissance qui n'a de sens que dans l'existence d'une volonté réelle de se révolter. Volonté qui demeure stérile, car le sujet ne possède pas les moyens, psychiques le plus

[1] FISCHER, Gustave-Nicolas, *Les blessures psychiques, des vies meurtries,* Paris, Odile Jacob, 2003, p.64.
[2] FROMILHAGUE, *Les Figures de style, Op., cit.,* P. 108.

souvent, de se soulever contre l'humiliation. Ainsi, la négation, élément constructeur de la vie psychique de l'individu est en relation avec le soi et l'autre soi : « *Le ''non'' émerge au détour d'un processus qui implique à la fois une dimension subjective et une dimension intersubjective. Le ''non'' est un message du groupe famille d'un côté et organisateur pulsionnel du sujet de l'autre*[1].». Nous comprenons que le « non » répété à plusieurs reprises dans cet extrait souligne l'ambigüité psychique que vit le personnage, bloqué entre le refoulement et le défoulement. Écrasé par son impuissance, honteux de sa faiblesse, le « non » est aussi une manière de refuser cet état, de le rejeter sans pour autant pouvoir en sortir. Il est également en relation avec le non-dit, ce que le personnage, et l'auteur par la même occasion, ne dit pas par impuissance ou autocensure. La forme symbolique de la description de ce sentiment d'impuissance, généré par la honte, renseigne de l'indicible de cette souffrance. Dans le cas de cet énoncé, il semble que les mots également deviennent impuissants face à la brutalité de l'événement vécu. Nous retrouvons cet aspect du non dans la phrase qui a suivi l'adverbe de négation ; « *Cela venait de beaucoup plus loin* » ; phrase qui laisse perplexe, car le narrateur ne dit pas d'abord, ce qui vient de loin, mis à part les souffrances physiques de la torture, et ne dit pas non plus d'où « cela » venait-il. Ces blancs, palpables dans toute l'œuvre aissatienne renvoie effectivement à l'impuissance des mots qui semblent fuir, eux aussi, devant l'irreprésentabilité des événements traumatiques vécus par les personnages. Nous retrouvons ce blanc dans la phrase suivante par exemple, « *J'espère qu'il est mort. Je n'ose imaginer la fin de mon frère sous la torture*[2].». Cette phrase nous montre à quel point la situation est hors-norme ; préférer qu'un membre de la famille soit mort est une chose inimaginable, mais le « *je n'ose imaginer* » justifie ce souhait pour le moins étrange, le lecteur réalise l'ampleur de la catastrophe. Toutefois, le texte ne dit pas cette gravité, n'évoque ni la cruauté ni la brutalité de la torture, il laisse un blanc dans son discours en projetant l'irreprésentabilité de cet événement au lecteur. Le trauma, étant une paralysie psychique due à un événement traumatique, empêche le sujet de mettre des termes à sa blessure, celui-ci devient alors incapable de représenter par des mots cette expérience extrême qu'il a vécue.

[1] CICCONE, Albert, FERRANT, Alain, *Honte, Culpabilité et Traumatisme*, *Op., Cit*. P. 44
[2] *La cité du précipice,* P. 245.

Nous retrouvons dans notre texte de nombreux autres exemples, illustrant ce sentiment accablant d'impuissance, de vulnérabilité ; « *Il sait la violence infernale de l'impuissance*[1].» phrase qui décrit, à l'aide d'un adjectif qualificatif imposant « infernal » la violence de ce sentiment réducteur. Infernal, relatif à l'enfer pourrait englober à lui seul tous les caractères du calvaire ; violence, cruauté, souffrance, douleur et châtiment. Un extrait du troisième roman évoque exemplairement cette impuissance des mots, mais aussi ses blancs que le langage semble incapable de noircir ; « *Elle paraissait vouloir me dire des choses et n'y arrivait pas. En tout cas j'avais senti passer d'elle à moi des silences forts*[2].». Cette phrase évoque très clairement l'impossibilité, pour le personnage, de dire ses émotions et ses sentiments, trop difficile à verbaliser. Par contre, ce qui attire particulièrement notre attention c'est l'idée du silence, qui se transmet d'abord d'un individu à un autre, mais qui est aussi vecteur de la misère psychique.

II-2-4-5-Infériorité et petitesse : du sentiment au complexe

Outre le sentiment fortement handicapant d'impuissance, la honte se manifeste également par un sentiment harassant d'infériorité et de petitesse. Les personnages analysés manifestent cette souffrance dans plusieurs lieux de l'œuvre de Sadek Aissat et la mettent sur le même piédestal que le sentiment d'impuissance. Cet état de honte, à caractère pathologique, s'articule également autour d'une mésestime de soi particulièrement prononcée, un sentiment de vulnérabilité et de faiblesse insurmontables. Dans une perspective traumatique, le sujet ayant vécu une expérience extrême perd toute estime de soi, car il se sent coupable de sa propre faiblesse et en a honte. Ce sentiment provoque en lui un sentiment, voire un complexe d'infériorité et de petitesse. Plusieurs extraites des romans étudiés font référence à ce sentiment de petitesse ; « *L'atmosphère sombre est probablement propice à suggérer le sentiment de petitesse que l'on éprouve en ces lieux.*[3]». Cette phrase nous informe que les personnages éprouvent un sentiment d'infériorité, qui entretient une relation intersubjective avec la honte. En effet, le sujet se retrouve *coincé* dans un cercle vicieux, *le cercle vide du trauma,* car l'infériorisation génère la honte d'être soi, et celle-ci accentue le sentiment d'infériorité.

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur.* P. 301.
[2] *Idem.* P. 336.
[3] *L'Année des chiens*, p. 113.

Cette souffrance se manifeste dans un contexte bien particulier et dans une relation complexe à l'Autre ; ainsi, dans un contexte d'exil par exemple, le sentiment de petitesse est accompagné de celui d'étrangeté. Le texte présente une multitude d'exemples de ce sentiment qu'éprouvent des personnages ayant subi une blessure psychique ;

> Parfois, à d'autres amis, l'ami le présente. Mohammed A. Algérien, exilé, cinéaste. Ça lui fait quelque chose d'être ainsi désigné, comme une épave, à la compassion des autres, quelques fois à leur pitié. Il sent des tonnes d'eau déferler dans sa tête, derrière l'écran de son regard[1].

Ce paragraphe dépeint la situation critique, tant d'un point de vue social que psychique, que vit le personnage en question ; Mohammed A., cinéaste, intellectuel et ancien détenu d'opinion, fut menacé de mort pendant la décennie noire en Algérie, et contraint à quitter le pays pour s'exiler en France. Sans revenus, la précarité sociale et économique a accentué sa blessure d'exilé. Il se sent inférieur et a honte d'être ce qu'il est devenu, le mot épave utilisé ici par l'auteur nous renseigne sur la profondeur du mal que le personnage subi, la comparaison est édifiante. Définie par le dictionnaire comme étant la coque d'un navire naufragé, l'épave est surtout un objet abandonné en mer ou rejeté sur le rivage. Dans ce contexte, le personnage se sent désemparé et ne retrouve plus sa place dans la société ni un sens quelconque à sa vie. Cette situation nous fait penser au sentiment de superfluité d'Hannah ARENDT, qui définit ce sentiment comme étant un état qui accule la personne à ne ressentir plus aucune appartenance envers la société, et se sent comme étant étrangère à celle-ci, superflue, sans aucune utilité[2].

Dans le même sillage, le personnage principal du deuxième roman de Sadek Aissat, répète une phrase plusieurs fois dans le roman, *« Je suis un fétu, je suis une poussière… »,* métaphore par le biais de laquelle le personnage se compare à un fétu, une poussière. Le fétu étant un brin de paille et une poussière un débris très fin, et par extension un élément sans valeur, nous comprenons que le personnage se compare et se considère finalement comme quelque chose de très petit, presque insignifiant. Cette image nous renseigne sur le mépris que se voue le personnage. Sans se donner ni importance ni place, il considère qu'il ne représente qu'une infime particule, sans aucun poids dans ce monde. Cet état

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 311.
[2] ARENDT, Hannah, *Origines du totalitarisme, Op., Cit.,*

est celui d'un sujet ayant été blessé dans sa subjectivité : la blessure étant narcissique par excellence, le sujet perd toute estime de soi et éprouve un grand sentiment de honte. Aussi, les points de suspension qui suivent cette image à chaque fois qu'elle est répétée dans le texte ne sont pas fortuits, car il semble que le personnage perd ses mots et n'arrive pas à compléter sa phrase. Procédé littéraire particulier, les points de suspension sont une marque de l'indicible, nous comprenons que le personnage, incapable de continuer, préfère se taire. Également figure de gradation, « *Je suis un fétu, je suis une poussière…* », l'organisation de ces éléments se structure du plus grand au plus petit, car la poussière est plus réduite que le fétu, quoi que les deux soient insignifiants. Nous comprenons donc qu'à travers les points de suspension, le personnage considère qu'il est une chose encore plus petite que la poussière, si réduite et inférieure qu'elle ne saurait être représentée par un mot. Dans cette perspective, nous pouvons avancer que le personnage se sent si insignifiant, négligeable qu'aucun mot ne peut le caractériser.

Pour finir, nous pouvons avancer que les personnages arborent ces attitudes chargées de sentiments de culpabilité et de honte, qui se manifestant sous plusieurs formes, sont en fait, des personnages principaux des trois romans ayant vécu des événements à grand potentiel traumatogène. Nous avons pu déduire que ces sentiments ne sont finalement que les traces d'une blessure que nous retrouvons de façon sous-jacente dans le texte.

Ainsi, les blessures causées par des événements extrêmes atteignent les individus dans leur subjectivité la plus intime et les touchent dans leur amour et estime de soi. Cette atteinte se traduit alors par des sentiments de honte, rejet de sa propre faiblesse et vulnérabilité, mais aussi de culpabilité, interrogation sur l'impuissance.

Les personnages de Sadek AISSAT présentent clairement ces sentiments, voire ces complexes, et après analyse, nous avons pu les rapprocher des blessures psychiques subies lors d'évènements et d'expériences quasiment insurmontables. En outre, cette honte et cette culpabilité qui engendrent un sentiment d'impuissance qui touche également aux mots, au langage, car nous avons pu détecter des blancs et des silences qui renseignent sur la grande douleur des personnages qui émanent de l'impuissance des mots à dire les grands maux.

En effet, les personnages dépeints par Sadek Aissat sont le reflet palpable de sentiments profonds, voire complexes, que notre analyse a permis de rapprocher de blessures psychiques engendrées par des événements et des expériences quasiment insurmontables. L'examen attentif de ces personnages révèle une palette émotionnelle riche, où la honte et la culpabilité agissent comme des fils conducteurs, générant un sentiment d'impuissance qui transcende les limites des mots et du langage.

En examinant les motifs de la honte et de la culpabilité dans le texte aissatien, nous constatons que les manifestations de celles-ci dépassent de loin les attitudes et les comportements des personnages et leurs dialogues, pour atteindre le langage. Dans ce domaine précisément, un nombre important de blancs linguistiques et typographiques, des silences et des non-dits agissent comme des lieux où s’inscrit la somme des sentiments lourds à porter et à assumer causés par le trauma. Les moments de silence dans le texte renvoient à l’incapacité du mot à exprimer les maux profonds vécus par les personnages.

Cette impuissance linguistique à laquelle est confrontée les personnages aissatiens rend compte des tourments psychiques causés par le trauma. En effet, il y a parfois des événements si violents que le trauma qui en découle devient abrasif. Le mot devient alors totalement impuissant devant ces événements qui ont dépassé tout entendement. Les personnages se retrouvent donc face à la honte et la culpabilité causée par le trauma d’un côté et l’impuissance linguistique qui les empêchent de formuler leurs souffrances psychiques.

Chapitre 3
Entre songes et murailles

II-3- Entre songes et murailles

Dans cette troisième et ultime section, notre parcours au sein de l'exploration littéraire du trauma nous conduit vers des territoires psychiques où les rêves et les cauchemars deviennent des guides à travers les méandres de l'inconscient traumatique. Ce chapitre se penchera sur la métaphore des songes, les considérant comme des portails secrets menant aux profondeurs de l'âme tourmentée.

Les rêves, avec leur nature éthérée et symbolique, sont envisagés comme des fenêtres sur l'inconscient, révélant les traces indélébiles du trauma. Nous examinerons comment ces visions nocturnes deviennent des véhicules de transcendance, offrant la possibilité de revisiter, d'explorer et parfois de guérir les blessures du passé. L'analyse minutieuse de ces images métaphoriques révélera la puissance des songes en tant que langage de l'âme cherchant à exprimer l'inexprimable.

Notre périple se terminera en explorant les métaphores évoquant un trauma cloisonné, confiné derrière des murailles invisibles. Nous plongerons dans la symbolique de l'enfermement intérieur, scrutant les représentations littéraires de l'âme captive. Cette partie de notre thèse nous invitera à réfléchir sur la captivité psychique, les barrières érigées par l'impact des traumatismes et les tentatives souvent poignantes de l'âme pour se libérer de ces entraves.

Ces manifestations nocturnes offrent un langage symbolique pour exprimer l'inexprimable, transcendant les limites du discours conscient. De même, la métaphore des murailles souligne une captivité intérieure, une barrière qui encapsule les blessures psychiques. En scrutant ces métaphores, cette section vise à comprendre comment les écrivains utilisent ces images poétiques pour dévoiler et encapsuler les récits du trauma. Mon objectif réside dans la révélation des mécanismes symboliques par lesquels les auteurs naviguent les paysages psychiques, offrant ainsi une compréhension approfondie des expériences traumatiques tout en mettant en lumière les nuances de la guérison et de la résilience dans la littérature.

En somme, ce chapitre s'annonce comme une plongée immersive dans le monde onirique et symbolique, révélant comment les écrivains utilisent l'imagerie des rêves et des murailles pour transcender et encapsuler les récits du trauma.

II-3-1- Rêves et cauchemars : portails de l'inconscient traumatique

« La littérature est une machine qui nous permet de pénétrer dans les rêves d'autrui et dans les nôtres. »

Michel Butor

Les rêves et les cauchemars sont des fenêtres ouvertes sur notre inconscient. La nuit, les créations de notre esprit nous entraînent dans des univers alternatifs où la logique et la cohérence se dissolvent. Les rêves, qui agissent comme des morceaux de notre imagination, jettent un coup d'œil à nos paysages symboliques et à divers scénarios peuvent être révélateurs de nos expériences, émotion et même de traumatismes enfouis. Les cauchemars, de nature plus sinistre, semblent alors découler davantage de traumatismes passés. Ces visions tourmentées semblent être des rappels plus brutaux des événements douloureux que l'on préférerait oublier. Ces manifestations de nuit, affreuses, mais directes, pourraient ouvrir un accès direct à des souvenirs refoulés et agir comme des portails de l'inconscient traumatique

L'inconscient traumatique, enroué à l'intérieur des cachots les plus sombres de notre psyché, peut être dévoilé pendant que nous rêvons à travers des langues symboliques d'images oniriques et cauchemardesques. Les traces du traumatisme sont laissées, et le processus onirique offre une voie par laquelle elles peuvent être exprimées, explorées et finalement traitées. Encore, la compréhension de ce qui est manifesté de façon nocturne pourrait constituer la porte d'entrée de l'autocompréhension et du traitement du traumatisme.

À la lecture des trois romans de Sadek Aissat, nous avons observé une occurrence très significative des rêves et des cauchemars. À vrai dire, les personnages tombent très souvent dans les activités oniriques, en l'occurrence, liées à un épisode particulièrement difficile de son passé, de son histoire personnelle. Par conséquent, lors de cette section de notre recherche, nous nous proposons d'élargir l'analyse afin de mieux comprendre cette relation. Notre but sera d'explorer et d'analyser les liens intrinsèques entre le rêve et le trauma. En d'autres termes, nous poserons question de

comment les rêves peuvent être influencés par une expérience traumatique et, en revanche, de comment ils peuvent refléter, apaiser ou bien aggraver le traumatisme lui-même.

Cette partie a pour objectif d'analyser les mécanismes psychologiques impliqués lorsqu'une personne est confrontée à un traumatisme. À cet égard, nous chercherons à identifier les similarités communes dans les rêves de ceux ayant subi des traumatismes, mais aussi les différences qui peuvent se manifester en fonction de type de traumatisme. Reconnaissant qu'il se situe à l'intersection du rêve et du trauma, notre objectif global est de contribuer de manière significative à une compréhension plus riche et plus complète des réactions psychologiques aux traumatismes expériences et de dissuasion nouvelles avancées pour ce qui est des mesures thérapeutiques.

II-3-1-1-Le cauchemar ; spectre du passé

Définit par Le Petit Robert de la langue française comme « *Un phénomène psychique se produisant pendant le sommeil, le rêve associe des images diverses indépendamment de la volonté de la personne*[1].». Il se différencie du cauchemar, qui est lui, défini comme « *Un rêve désagréable et pénible, dont l'élément prédominant est l'angoisse* ». Ainsi le cauchemar est un rêve désagréable et/ou effrayant, qui laisse un souvenir de peur ou d'angoisse au moment de l'éveil. Étymologiquement, le terme de "*cauquemaere*" fait référence à un "spectre oppressant", ce qui traduit bien son caractère terrifiant. Ce terme, issu de l'ancien français (vers 1375), est la contraction des mots "cauchier" qui signifie serrer et "mare", terme picard emprunté au néerlandais qui signifie fantôme ou spectre[2]. L'étymologie du mot nous offre une piste de recherche qu'il est utile de suivre ; le spectre qui, littéralement, est une apparition fantastique et effrayante d'un mort, est aussi la représentation effrayante d'une situation, d'un événement menaçant. Cette définition nous renvoie directement à la représentation d'un passé douloureux, effrayant, ce qui ne s'éloigne nullement du trauma et de ses relations directes avec l'événement oppressant,

[1] Le rêve est scientifiquement défini comme « *un ensemble de représentations pendant le sommeil donnant lieu à un phénomène d'hallucination, relevant souvent de la modalité visuelle ou imagée. Ces représentations sont conscientes, mais pas contrôlées intentionnellement. Elles mettent souvent en scène la personne qui rêve, et constituent un enchaînement de contenus originaux qui a des aspects narratifs. Ces représentations peuvent comporter des bizarreries et être accompagnées d'émotion* ». MONTANGERO, Jacques, Paris, Ed. Mardaga, 1999.

[2] Dictionnaire étymologique de la langue française, 2010.

inopiné et terrifiant qui le génère. Le lien entre le cauchemar et le trauma ne semble aucunement être farfelu, car les expériences extrêmes vécues par une personne réapparaissent souvent, en fragments, par représentations oniriques.

Loin dans l'histoire, Hippocrate a fait référence à ces rêves qui hantent les soldats après les batailles sanglantes ; il décrit alors les blessures psychiques des survivants et la manifestation des séquelles de ces chocs à travers les cauchemars[1]. C'est dire que considérer le rêve, et particulièrement le rêve désagréable que constitue le cauchemar comme étant des manifestations involontaires d'une souffrance psychique, voire d'une blessure n'est pas une conception nouvelle, mais remonte à très loin dans l'histoire. Toutefois, il serait intéressant de signaler que même s'il est vrai que cette activité onirique prend comme matériau des parties d'événements réels, il se trouve que le rêve se caractérise par son originalité, et qu'il ne reproduit jamais, réellement, telle qu'elle l'expérience effective.

Sigmund FREUD a, dès ses débuts en psychanalyse, consacré plusieurs livres et textes au rêve, et au cauchemar[2]. Considérant ces activités oniriques comme étant une des manifestations de la partie inconsciente de la psyché, il les désigna comme « *Voie royale d'accès à l'inconscient* », il les étudia alors dans une perspective interprétative. LACAN aussi avait accordé une grande importance au rêve dans la compréhension du langage inconscient, comme il l'avait nommé ; ces deux psychanalystes se rejoignent pour affirmer que le rêve est une manifestation d'un désir non satisfait, dont la défaillance est manifestée par l'inconscient sous une forme métaphorique pendant l'activité onirique. Toutefois, il est impératif de distinguer entre le rêve, activité fantasmatique générant représentations et hallucinations, et le cauchemar traumatique.

[1] « La description des rêves traumatiques par Hippocrate (460-370 avt J.-C.) dans son Traité des songes montre déjà remarquablement la place du trauma psychique : Parmi les songes ceux qui sont divins et présagent, soit aux villes, soit aux particuliers, des événements heureux ou malheureux, non causés par la faute des parties intéressées, ont des interprètes qui possèdent là-dessus un art exact… […] Mais, quand les songes contrarient les actions de la veille et qu'il y a là-dessus bataille ou victoire, cela signale un trouble dans le corps… […] Voir les morts purs et vêtus de blanc est favorable, ainsi que recevoir d'eux quelque chose de pur, car cela dénote la santé du corps et les salubrités de ce qui y est introduit. En effet, c'est des morts que viennent les nourritures, les croissances et les semences ; or, que cela entre pur dans le corps, c'est un indice de santé. Voir le contraire, c'est-à-dire voir les morts nus ou vêtus de noir ou non purs, ou recevant quelque chose, ou emportant quelque chose de la maison, est défavorable ; car c'est annonce de maladie ; ce qui entre dans le corps est nuisible… (Livre quatrième ou des songes). Cité par ANTONIOLI, Roberto, *Rabelais et les songes*, PUF, Cahiers de l'AIEF, 1978, Numéro 30, PP. 07-21.

[2] Le plus connu étant *L'interprétation des rêves* publié initialement en 1899.

FREUD autant que LACAN[1] avaient opéré une distinction très claire entre ce que nous appelons le rêve (y compris le rêve pénible nommé communément cauchemar) et le cauchemar vécu à l'issue d'une expérience à haut potentiel traumatique. JUNG lui, a établi un lien direct entre le rêve et la vie inconsciente de la personne rêveuse, notamment lorsqu'il s'agit d'un rêve répétitif, et qui, au réveil génère des réactions particulièrement intenses. Il dit à ce sujet : « *Le rêve traduit la situation intime du rêveur, situation dont le conscient ne veut rien savoir, ou dont il n'accepte la vérité qu'à contrecœur.*[2]». Le lien est donc clair entre le rêve et ce qui est caché dans l'inconscient humain, voire refoulé, conscient ou non. Ce qui confirme encore l'hypothèse de départ qui a affirmé que certains cauchemars, répétitifs et intenses notamment, sont des manifestations inconscientes de répliques traumatiques. Il arrive que le système psychique mobilise parfois des mécanismes de défense qui ont pour but de protéger la personne d'une réalité difficile à accepter. Ainsi, il déploie le refoulement comme stratégie et *range* les événements douloureux et leurs souvenirs dans un espace psychique inaccessible pour la conscience. Le rêve, et plus particulièrement le cauchemar traumatique, intervient à ce niveau du processus afin d'introduire les éléments de l'expérience vécue au conscient, mais comme le sujet est inapte à les affronter, il s'y opère une sorte de travestissement symbolique, le rêve survient caché, camouflé dans une forme métaphorique qui se contente de donner des bribes éparses de l'événement ; c'est dans cette perspective que l'explique MENING :« *Ce processus de déguisement s'effectue à travers la condensation et le déplacement. La condensation superpose ou fusionne différentes images en une seule. Ainsi, un personnage du rêve peut être une figure composite faite de plusieurs personnes qu'il s'agira de découvrir*[3].». De ce fait, le rêve camoufle et déguise ce que la conscience ne saurait admettre à l'état pur, ce qui accroit le rôle du symbole dans l'activité onirique.

Le cauchemar traumatique se décline sous plusieurs formes, il peut se présenter comme un calque de l'événement extrême, une reproduction exacte de ce que la personne a vécu, ou encore, il peut être élaboré de sorte que les éléments concrets du vécu soient mêlés à des images diverses au sein d'un scénario différent à chaque fois ;

[1] LACAN, Jacques, « La direction de la cure », In *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, P. 585.
[2] YUNG, Carl Gustave, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998, P. 46.
[3] MENNIG, Miguel, *Ce que disent vos rêves,* Paris, Eyrolles, 2004, P. 07.

dans ce cas de figure, il s'agit d'une symbolisation du contenu du rêve qui renvoie à l'événement de façon implicite.[1]

D'un autre côté, selon les psychanalystes et d'autres experts du trauma, les victimes de traumas signalent souvent des activités oniriques intenses qui ne présentent aucun lien avec le vécu, ou avec autre chose, mais cette situation est liée à un surcroit de douleur imaginable et de terreur. D'un autre côté, selon les psychanalystes et d'autres experts du trauma, les victimes de traumas signalent souvent des activités oniriques intenses qui ne présentent aucun lien avec le vécu, ou avec autre chose, mais cette situation est liée à un surcroit de douleur imaginable et de terreur.

Au terme de cette recherche portant sur le lien entre le rêve, le cauchemar et le trauma, il est désormais établi que ces activités oniriques sont en relation directe avec l'inconscient et le processus de refoulement que ce dernier opère dans certains cas. En outre, ces rêves sont souvent un ensemble de représentations inhérentes tantôt à une expérience passée et tantôt à des éléments fantasmés de la vie de la personne. Après avoir éclairci ce point, nous nous interrogeons désormais sur le lien que pourrait entretenir ce rêve dit traumatique et la littérature. Ce rêve, pour le moins particulier, est-il inscrit en littérature, le rencontre-t-on dans les textes ? Aussi, les traces de traumas, de blessures intérieures que l'on retrouve dans les textes littéraires sont-ils aussi manifestées par le rêve ?

II-3-1-2-Rêve et littérature

Aussi loin que remonte l'histoire de la littérature, le rêve l'a dotée d'un matériau incontestable. Des épopées sumériennes et gréco-latines à la littérature contemporaine, celle-ci a toujours considéré le rêve comme une source d'inspiration : artifice narratif, récit-cadre ou encore moyen de dire l'indicible. Ainsi, le caractère onirique n'est nullement étranger à la littérature, il entretient un lien très étroit avec la fiction et le récit[2].

[1] MELLMAN, Thomas et PIGEON, Wilfred, *Rêves, cauchemars et trauma*, Paris, Odile Jacob, 2005.

[2] « *La littérature occidentale par exemple foisonne de ces textes dont le caractère onirique est dominant ou du moins fortement présent, citons pour exemple : Prosper Mérimée présente un rêve authentiquement éprouvé dans le cadre d'une histoire réaliste dont le thème est tiré des campagnes coloniales. La formule onirique paraît tout à fait épisodique et en plus assez banale chez Victor Hugo. Dans Cromwell, le héros de la pièce parle d'une vision*

Si le rêve, en tant que phénomène naturel est inconscient et donc involontaire, « le rêve littéraire » lui est une construction volontaire que l'auteur élabore soigneusement. C'est, en fait, une stratégie qui a pour but de mettre en exergue un élément donné en lui attribuant le caractère spontané et souvent fantastique du rêve. Le critique français BOUSQUET atteste que « *La formule du rêve peut constituer dans le texte un procédé d'exposition, ou bien un cadre d'action qui, bien sûr, n'a aucun besoin de correspondre à une expérience onirique véritable*[1].». Nous comprenons donc que la forme onirique dans la littérature est un procédé d'écriture comme tant d'autres que l'auteur choisit d'adopter et de mettre en pratique dans son texte. Dans la rhétorique classique, le rêve avait un usage particulier, celui d'anticiper les événements par le biais d'un récit onirique, comme une sorte de prolepse, comme le cas du rêve d'Athalie de RACINE. Cependant, cette pratique fut considérée par la critique comme superficielle, voire à caractère artificiel. Dans la littérature moderne, le rêve devient plutôt une voie pour sombrer dans les profondeurs de l'esprit humain, et le récit onirique devient le lieu d'énonciation des réalités intérieures de l'Homme. Le rêve dote donc le récit fictif d'une profondeur singulière qui ferait défaut au récit traditionnel. L'écrivain peut ainsi rapporter ses propres rêves quand il s'agit d'une écriture autobiographique ce qui permet d'exploiter les profondeurs du Soi créateur, comme il peut également en inventer pour ses personnages, permettant ainsi de les pourvoir d'une vie intérieure épaisse et saisissable. Alexandre GEFFEN avance par ailleurs que : « *Ces dispositifs ont pour point commun de concevoir le rêve comme espace de l'intériorité suspendant la distinction entre la réalité et la fiction. Le rêve est alors l'exemple même de la fonction de dévoilement de la littérature et du pouvoir de la fiction d'accéder à un espace*

qu'il a eue dans son enfance à Oxford. Il a entendu alors une voix qui disait: «Honneur au roi Cromwell!» Manassé, son interlocuteur, assure le général que ce n'était pas un rêve: «Vision sans pareille. // Car, si tu ne l'avais eue en état de veille, // Ce ne serait qu'un songe, et j'en sais de plus beaux» (Acte III, Scène XVII). A vrai dire, cependant, dès l'époque romantique plus ou moins, le rêve, en sa qualité nouvellement acquise de thème littéraire autonome, motif qui, en plus, se voit doté d'une faculté de modifier la vision du monde telle qu'elle est traduite dans l'univers fictionnel, a nourri dans une large mesure justement cette partie de la nouvelle littérature qu'on appelle grosso modo fantastique. Comme l'action onirique a partie liée avec l'intrigue fantastique, les raisons qui expliquent l'importance du scénario du rêve pour la genèse et le maintien du fantastique dans le texte ne semblent pas être difficiles à repérer. Parmi les auteurs qui s'inspirent de l'élément onirique, il y a Jacques Cazotte, Honoré de Balzac, Charles Nodier, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Emile Erckmann et Alexandre Chatrian, Auguste Villiers de L'Tsle-Adam et Guy de Maupassant. » SREMEK, Jifi, *du scénario onirique au rêve fantastique, in La Littérature fantastique, Colloque de Cerisy, Cahiers de l'Hermétisme,* Albin Michel, Paris 1991, p. 137-156.

[1] BOUSQUET, Jacques, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne).* Paris, M. Didier, 1964, p. 52.

ailleurs dérobé[1]». Le récit onirique est, par conséquent, un espace où se mêlent réalité et fiction, mais permet aussi d'accéder aux lieux les plus reculés, les plus enfouis de l'âme humaine. Une légende grecque reprise par nombre d'auteurs[2], pourrait mieux expliciter cette idée, selon laquelle le Dieu Vulcain avait refusé d'ouvrir une fenêtre dans la statue d'argile qui allait servir de corps pour les êtres humains, permettant de voir à l'intérieur des âmes, mais les dote du rêve qui fera office de fenêtre.

Le rêve est, de ce fait, considéré comme une ouverture aux espaces habituellement fermés de l'âtre humain, c'est dans cette optique que Roland BARTHES a décrit le récit onirique comme étant un récit qui admet une submersion singulière dans l'espace secret de l'âme « *Saisi l'essence précieuse de l'individu* [3]». Le rêve, au même titre que le cauchemar d'ailleurs, permet d'accéder aux réalités intimes de son esprit, de son âme, ou pour utiliser le langage psychanalytique ; son inconscient, qui demeurent voilées à sa conscience. Julien GREEN, en analysant l'apport du rêve dans l'herméneutique de la psyché humaine affirme qu'il ouvre « *Cette région d'ordinaire inaccessible, protégée par des Himalaya de désespoir, et qui pourtant n'est ailleurs qu'au dedans de nous-mêmes.*[4]*».* Le récit onirique est donc pour la littérature une clé qui ouvre une porte fortement convoitée, probablement celle du jardin secret de l'auteur, en tous cas certainement de ses personnages.

La variabilité historique et le polymorphisme formel ont permis au rêve, et au rêve littéraire plus particulièrement d'échapper aux interprétations figées et univoques que préconisent souvent les croyances et les cultures. Jouissant d'un statut particulier dans la littérature, le thème du rêve a produit des réinterprétations infinies, voire des mutations dans l'écriture, tant au niveau de son contenu qu'au niveau du style et ses formes. C'est ainsi qu'un nombre très important de chercheurs et de critiques lui ont accordé toute leur attention, du fait de sa richesse et de se pertinence, comme l'explique

[1] Dans ce sens, Alexandre GEFEN atteste que le rêve est désormais une stratégie d'écriture privilégiée par les auteurs modernes, car elle leur permet d'investir un nouvel espace, celui de la vie intérieure des personnages, de leur inventer un inconscient et d'en déterminer les articulations. Alexandre GEFEN. La littérature rêvée. Mitsumasa, Wada and Anselmo, Marielle. Traduire le rêve, Presses de l'université Seinan-Gakuin, 2010. Hal-01624167, consulté le 13/05/2019.

[2] Entre autres Laurence Sterne, Henry James et Dorrit Cohn, cités par Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure,* Paris, Seuil, 1981.

[3] BARTHES, Roland, *La chambre claire,* Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1980, P. 103.

[4] GREEN, Julien, *Minuit*, Paris, Librairie Plon, 1936, p. 280-284.

clairement DE PALMA « *Étudier le rêve en littérature signifie alors, en premier lieu, constater l'existence et s'appliquer à intégrer ces deux aspects : d'un côté, la prégnance évidente du topos onirique dans l'ordre de la diachronique et, de l'autre, sa variabilité extrême dans l'axe synchronique*[1]». Le thème du rêve se caractérise, en effet, par sa grande variabilité, sa souplesse et sa disponibilité à la réinvention infinie, c'est dans ce sens que nombre de critiques et de chercheurs considèrent que toute tentative d'appréhension du rêve est vouée à l'échec, et soumettent la théorie onirologique à la volonté systématique de sémantiser le rêve[2].

Deux éléments fondamentaux et quasiment antonymiques, voire contradictoires, sont intrinsèques au rêve comme phénomène à la fois réel et spirituel ; d'un côté, il se manifeste comme toute réalité humaine au sens et à la compréhension, et d'un autre une inintelligibilité et l'impossible interprétation figée. Par conséquent, le rêve mobilise une interrogation incessante, réactualisée par les psychologues, les philosophes et les chercheurs. Toutefois, de par sa grande mobilité, toutes les théories qui ont été élaborées sur l'onirisme ont vu leur résultat se solder d'incertitude et d'instabilité. N'est-ce pas, justement, cette nature polymorphe, caractérisée par un nomadisme, autant sur le plan spatial que temporel qui stimule la création ?

Le caractère glissant, révolté du rêve en tant que thème en littérature expliquerait, probablement, son attrait pour les surréalistes qui ont fait du récit de rêve une de leur stratégie la plus courante[3].

Enfin, il a été constaté que le rêve, et le cauchemar sont des thèmes très prisés en littérature et qu'ils constituent un des éléments les plus prolifiques en matière de

---

[1] DE PALMA, Maria Teresa, « Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, no 12, *Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques*, p. I-XVI (Mirta Cimmino, Maria Teresa De Palma, Isabella Del Monte, éds.), 2018.

[2] Ce qui correspond en fin de compte à « *l'un des travers les plus nobles de l'esprit humain, qui est de s'acharner à trouver un sens à ce qui n'en a pas et à tirer ainsi le significatif de l'insignifiant.* » Roger CAILLOIS, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 18-19.

[3] André Breton par exemple avait formulé sa préférence pour les récits des rêves dans le but de « purifier » l'écriture poétique de tout ce qui est conscient et ayant pour mission de la censurer ; « *Pour en revenir au surréalisme, j'étais arrivé ces derniers temps à penser que l'incursion dans ce domaine d'éléments conscients le plaçant sous une volonté humaine, littéraire, bien déterminée, le livrant à une exploitation de moins en moins fructueuse. Je m'en désintéressais complètement. Dans le même ordre d'idée, j'avais été conduit à donner toutes mes préférences à des récits de rêves que, pour leur épargner semblable stylisation, je voulais sténographiques.* ». BRETON, André, *Œuvres complètes*, T.I, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, P. 275.

création. Il est certain aussi que le récit onirique reste très difficile à maitriser et que sa mobilité et sa grande variabilité constituent souvent des obstacles à une analyse figée de ce type de récit.

II-3-1-3-Des rêves déguisés en cauchemars

Les romans de Sadek Aïssat abondent en rêves, et en de nombreux cas, cauchemars, et ces phénomènes confèrent une toile de fond à une atmosphère inquiétante. En examinant l'aspect du rêve, il est possible de discerner la recherche des profondeurs psychologiques du personnage et de considérer les dégâts psychologiques résultant de l'expérience du traumatisme.

Il est possible que les cauchemars, éléments récurrents dans le corpus littéraire d'Aïssat, aient une signification symbolique plus profonde, qui va au-delà de la simple composante narrative. C'est précisément cette signification sur laquelle intente notre démarche, se centrant uniquement sur ces cauchemars. Aborder les cauchemars des personnages de Sadek Aïssat propose de jeter un éclairage sur les relations complexes, déroutantes et extrêmes du monde des rêves des personnages aissatiens avec les traumatismes qui, nous le supposons, ont marqué leurs vies. Ce, à son tour, permettra de dégager des esquisses et des relations entre le rêve et le trauma d'une manière subtile, en proclamant, en fin de compte, de nouvelles façons d'approcher la poésie de Sadek Aïssat, et en révélant sa proximité avec les tourments de l'humanité. Beaucoup d'épisodes des trois romans de Sadek AISSAT racontent des cauchemars détestables et effrayants et des rêves qui l'intéressaient tellement et auxquels il accordait tant d'importance.

De ce fait, nous avons envisagé d'interroger l'élément onirique dans le corpus et tenter de le lier au trauma, en supposant que ce sont des manifestations de celui-ci. En outre, il est attesté que le langage du rêve comme celui de l'inconscient d'une manière générale se structure autour de symboles, en effet, il use de métaphores et d'euphémismes notamment dans ses trames. De ce fait, nous essaierons d'analyser d'un point de vue stylistique, les nombreuses figures et images que nous avons pu relever dans les récits de rêve.

Les différents récits oniriques présents dans l'œuvre sont, pour la plupart, des représentations de cauchemars, au sens psychanalytique du terme ; désagréable et horrible, nous estimons qu'il s'agit de répliques, reproductions figurées de blessures psychiques que les personnages ont vécues. Ces récits sont divisés en deux catégories : les rêves prémonitoires et les cauchemars effrayants. Les deux types sont inhérents aux expériences extrêmes.

Dans le premier roman de Sadek AISSAT, *L'Année des chiens*, nous retrouvons une multitude de récits de rêve, les personnages principaux sont assaillis par des cauchemars qui semblent très éloignés de leurs vécus, mais dont la pénibilité les rappelle fortement. En effet, à chaque aventure cauchemardesque, le personnage en question revit une frayeur passée. Prenons par exemple l'extrait suivant :

> Goyim…le mot revient avant l'image, avant le cauchemar qui s'est déguisé en rêve. Saadia me demandait de rester avec elle encore un peu. Instantanément, une grande peine m'envahit, m'écrase d'un poids tel que mes genoux fléchissent. Assis sur le bord du quai, je ferme les yeux et presse ma mémoire, l'essore comme on tord un linge pour lui faire rendre la dernière goutte. Hachuré d'abord et assez flou, le rêve de la petite coiffeuse qui avait des paillettes de feu dans les cheveux et dans le regard ressurgit. Je n'avais pas fait attention au mot, j'en avais seulement perçu le chagrin. Là, sur ce quai, comme le fantôme d'un sanglot oublié, il m'attriste jusqu'à rendre ma peine tangible. [1]

Ce récit de rêve, qui semble avoir eu un imposant effet sur le personnage, est l'un des premiers de l'œuvre, il s'agit, d'un rêve que le personnage-narrateur a fait puis rapporté, à la première personne du singulier. Afin de mieux appréhender le récit onirique, nous voulons le replacer dans son contexte ; le personnage, s'étant exilé vers un ailleurs aussi prometteur que décevant, souffre des aléas d'une étrangeté dont il n'arrive pas se débarrasser. Ainsi, le rêve, qui en apparence n'est en rien effroyable est une figuration de cet état. Pour commencer, le mot Goyim, qui apparait dans le texte pour la première et la dernière fois, fait référence au mot yiddish Goy, Goyim qui est un terme utilisé par les juifs pour désigner les non-juifs, les étrangers ; le ton est d'emblée donné, le rêve du personnage portera sur son exil qu'il vit déjà très mal. Son récit commence dans son pays natal, dans son quartier, en compagnie de Saadia, jeune voisine

[1] *L'Année des chiens,* P. 92

qui l'a toujours aimé, mais à laquelle il n'avait jamais prêté attention. Celle-ci lui demande de rester auprès d'elle, ce qui pourrait être interprété par l'appel symbolique du pays natal, figuré par Saadia. Cet appel cause, dans le rêve du personnage, une grande fatigue, voire un état de faiblesse généralisé à tout son corps, « mes genoux fléchissent » serait le symbole d'une chute, une défaite. Tout de suite après, le récit se déplace vers un autre espace, celui du pays d'accueil, représenté par le quai. Ce dernier pourrait être considéré comme le symbole d'un départ autant que d'une arrivée, c'est le lieu de passage, un pont symbolique entre deux espaces. Puis apparait la coiffeuse, figure féminine rencontrée par le personnage dans son pays d'accueil, qui avait fait preuve d'une grande disponibilité et amabilité à son égard. Le personnage-narrateur la décrit comme il l'avait fait dans le reste du texte, en dehors du récit onirique, comme ayant des paillettes de feu dans les cheveux et le regard, ce qui lui attribue un caractère sympathique. Le lexique utilisé par l'auteur dans ce récit onirique ressemble fortement au lexique dominant dans son texte, celui de la mélancolie, du chagrin, de la déception : peine, chagrin, sanglot, attriste sont autant de mots qui font référence à une atmosphère malheureuse ressentie par le personnage lors de son rêve. La dernière phrase du récit nous interpelle ; « *Là, sur ce quai, comme le fantôme d'un sanglot oublié, il m'attriste jusqu'à rendre ma peine tangible.»,* le mot fantôme, synonyme de spectre qui rappelle les définitions proposées par les psychanalystes s'agissant des rêves, ou cauchemars, traumatiques, ainsi, nous comprenons que ce rêve, pénible et désagréable, est reproduit par l'inconscient du personnage à l'image d'une expérience douloureuse réellement vécue dans le passé. Effectivement, ces images reproduites dans le récit sont préalablement évoquées dans le texte ; la petite voisine Saadia, dont le souvenir constitue un regret que le personnage ne cesse d'exprimer tout au long du texte, et l'image de la petite coiffeuse qui est apparue à plusieurs reprises dans le texte également. Ainsi, il est clair que le rêve du personnage n'est en fait qu'une figuration, une symbolisation onirique d'une réalité vécue par le personnage-narrateur. Les verbes du récit sont conjugués au présent de l'indicatif, ce qui indique que les réalités, pourtant censées être fictives, sont vécues comme étant réelles par le personnage. Ce rêve reproduit les crises de consciences, voire les crises existentielles du personnage de *L'Année des chiens* quant à son exil, car il avait l'amer sentiment d'avoir abandonné son pays ; ce que nous retrouvons dans une

multitude d'extraits dans le texte, et le pays est ici représenté par Saadia. Le quai lui, pourrait symboliser la situation de *l'entre-deux* dans laquelle se trouve le personnage, comme suspendu entre l'ici et l'ailleurs, symbole probable de la position d'exilé dans laquelle se trouve le personnage rêveur. Le dictionnaire des rêves[1] évoque également le quai comme symbole d'un avenir lointain, qui tardera à arriver, cette autre interprétation, sans être contradictoire avec la première, fait référence à une inquiétude, une angoisse que ressent le personnage vis-à-vis de sa situation et celle de son pays, ce qui expliquerait le grand chagrin dans lequel il s'est retrouvé au terme de son rêve. Le récit loin d'avoir le caractère fantastique des récits oniriques lie entre réalité et fiction au sein de la fiction elle-même ; double fictionnalisation en quelque sorte. Ce récit onirique semble être le lieu où se sont mêlées réalité et fiction : il met en avant la réalité intérieure du personnage, ouvre une porte vers *son âme*, pour apporter encore plus d'épaisseur aux sentiments d'angoisse et de désarroi que le personnage manifeste tout au long du texte.

Le rêve est donc une symbolisation de cette peine, chronique, dont parle l'auteur. Dans ce sens, BORGES illustre parfaitement bien cette idée de la symbolisation du rêve :

> Dans les rêves (Coleridge l'écrit), les images représentent les impressions que nous imaginons qu'elles provoquent. Nous n'éprouvons pas d'horreur parce qu'un sphinx nous oppresse, mais nous voyons en rêve un sphinx pour expliquer l'horreur que nous éprouvons. S'il en est ainsi, comment la simple chronique des images pourrait-elle communiquer la stupeur, l'exaltation, les alarmes, la menace et l'allégresse qui tissèrent le songe de cette nuit [2] ?

Ainsi donc, le rêve, par le pouvoir de la symbolisation, reproduit la réalité psychique du rêveur, et telle une pièce théâtrale la joue sur une scène et en exprime les profondeurs abyssales : peurs et angoisses, frayeur et panique.

Nous proposons à l'analyse un autre extrait qui semble extrêmement intéressant ; le personnage-narrateur rapporte son rêve, qu'il a nommé cauchemar. Celui-ci avait succédé à une journée fort éprouvante que le personnage avait vécu ; la mort de son ami

[1] KURTH, Hanns, *DICTIONNAIRE DES RÊVES DE A à Z, Un guide complet pour l'analyse et l'interprétation des rêves,* Traduit de l'allemand par R. J. Guiton, Genève, Editions Ariston, 1976.

[2] BORGES, Jorge Luis., « Ragnarok », *extrait de L'Autre, le Même*, Œuvres Complètes, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1999, p. 25.

et le souvenir insistant de leur dernière rencontre. Le personnage ressentait une tristesse extraordinaire et un sentiment de culpabilité l'avait hanté pendant un certain moment :

> Un cauchemar m'a surpris. J'étais à l'armée et marchais sur une route toute droite, étroite et bordée de roseaux, armé d'une kalachnikov et d'un pistolet Tokarev. Devant moi, trois autres soldats, armés et habillés différemment. Je sentais confusément qu'ils voulaient mon arme et cela me confrontait à une image de viol qui me terrorisait. C'était une peur insaisissable, fuyante, coulant dans mon sang comme du mercure et me faisant un corps de plomb. Je ne pouvais avancer qu'en rampant. Je tirais sans atteindre personne. D'autres militaires accouraient, tous armés de couteaux. Au moment où ils m'égorgeaient, toute peur m'avait quitté. Puis c'était mon mariage. Je n'étais pas encore rentré. Mon frère recevait trois hommes qu'il ne connaissait pas, arrivés dans une voiture noire, et qui se présentaient comme mes amis. Déclarant ne pouvoir attendre mon retour, ils lui remettaient un cadeau pour moi. Mon frère le prenait et le déposait dans le séjour. C'est ma mère qui avait remarqué le liquide rouge dégouttant du paquet. Elle ouvrait le paquet et, y trouvant ma tête tranchée, partait d'un effroyable éclat de rire[1].

Le récit, moins calme que le précédent, est un cauchemar qui avait habité une nuit agitée du personnage. Son caractère effrayant et désagréable n'est pas à prouver, on sent qu'il s'agit d'un récit de guerre, qui reprend une angoisse viscérale que le personnage ne cesse de manifester dans cette partie du roman. Le récit est divisé en deux épisodes, comme il est souvent le cas dans les rêves, et notamment des rêves traumatiques, les axes spatio-temporels de leurs récits sont souvent mobiles, voire ubiquitaires. Dans un premier temps, le personnage se voit en rêve armé ; le rêve étant, autant pour FREUD que pour LACAN, le désir d'un accomplissement sexuel[2], il est aisé de rapprocher l'arme au membre sexuel masculin, comme l'a mentionné le psychanalyste viennois dans *L'Interprétation des rêves*. Le personnage est mis face à d'autres milliaires, qui cherchent à le désarmer ; cette action est également à mettre en relation avec le complexe de castration auquel est sujet l'individu traumatisé, celui-ci se sent agressé dans son intimité, idée retrouvée dans la phrase suivante : « *Cela me confrontait à une image de viol qui me terrorisait.* ». Nous avons relevé également une idée commune à la situation traumatique, celle de l'impuissance ; le personnage rêveur, après la tentative de

[1] *L'Année des chiens*, P. 111.

[2] Dans son ouvrage *L'Interprétation des Rêves*, Freud émet l'hypothèse que les cauchemars représentent un échec de la satisfaction du désir et une pulsion de mort, par répétition nocturne d'aspects traumatiques de la réalité physique. Il considère le rêve comme le "gardien du sommeil" contre les désirs refoulés. FREUD, Sigmund, *Op., Cit.*

désarmement de laquelle il a été victime, s'est vu dans l'impossibilité de se défendre, ou encore de tirer sur ses assaillants ; *« C'était une peur insaisissable, fuyante, coulant dans mon sang comme du mercure et me faisant un corps de plomb. Je ne pouvais avancer qu'en rampant. Je tirais sans atteindre personne*[1]*. ».* L'auteur, dans cette phrase, a comparé la peur à du mercure, un liquide métallique caractérisé par sa vitesse inégalée et sa haute toxicité. Dès lors, la peur devient une expression de l'impuissance du rêveur face à ses agresseurs, car il ne dispose d'aucun moyen, d'aucune force ; « *Je tirais sans atteindre personne. »*. L'échec de toutes les tentatives du personnage manifeste son impuissance et le pouvoir de l'Autre symbolique, interprété dans le récit onirique par les militaires. L'idée elle-même de l'impuissance vis-à-vis des éléments extérieurs est intrinsèque au trauma et à ses articulations ; la personne ayant vécu un événement traumatique et présentant les signes d'une blessure psychique est assaillie par un sentiment d'impuissance insurmontable.

Dans le second épisode du rêve traumatique du personnage-narrateur, nous remarquons la présence du frère jumeau de ce personnage, qui dans le texte a été tué pendant les événements meurtriers de 88. Trois hommes encore une fois, inconnus et anonymes offrent au frère un cadeau, le moins qu'on puisse en dire est qu'il est empoisonné : la tête égorgée du personnage-narrateur lui-même. Nous remarquons que le personnage a inversé les rôles entre lui et son frère jumeau, et a vu en rêve qu'il était désormais la victime de la barbarie et que son frère en était le témoin, chose qui rappelle le sentiment de culpabilité, ressenti par le sujet traumatisé ayant survécu à une mort quasi certaine. Celui-ci se sent coupable d'avoir échappé à la mort pendant qu'un de ses proches ou connaissances y a succombé, et souhaiterait, consciemment ou non être à la place du mort. Les deux parties du cauchemar se rencontrent dans deux éléments fondamentaux : la mort et le chiffre trois. Le personnage-narrateur se voit mort, assassiné par des personnes qu'il ne connaît pas, ce qui rappelle la relation complexe qu'entretient le traumatisé avec la mort, après qu'il l'ait intimement rencontrée ; la majorité des sujets souffrant de blessures psychiques voient leur propre mort en rêve. Le chiffre trois est le nombre de ses assassins, il est très symbolique, autant en

[1] *L'Année des chiens*, P. 201.

psychanalyse qu'en théologie et en anthropologie, car il abrite un contenu sémantique fortement riche. Il symbolise, entre autres, d'un point de vue psychanalytique *la boucle bouclée,* un cercle refermé. Ce cercle justement nous fait penser à la fatalité du sujet traumatisé qui se sent emprisonné dans le cercle vide du trauma, affecté par un système psychique paralysé, tournant en rond.

En outre, un autre élément attire notre attention et qui est commun aux deux épisodes du récit, une fin surprenante : la peur qui a été complètement évacuée de l'esprit du personnage, qui allait pourtant être égorgé ; «*Au moment où ils m'égorgeaient, toute peur m'avait quitté.* », et la réaction, pour le moins, surprenante de la mère du personnage en découvrant sa tête tranchée dans un paquet emballé ; « *Elle ouvrait le paquet et, y trouvant ma tête tranchée, partait d'un effroyable éclat de rire.* ». Ces attitudes, surprenantes et inhabituelles seraient structurées, selon nous, sur la logique de l'antonymie qui régit souvent les rêves, comme le confirme le psychanalyste HILTENBRAND :

> Comme chacun d'entre vous le sait, Freud, en étudiant le rêve, a inventé avant les découvertes des linguistes de l'école de Prague, que le rêve obéissait aux règles de deux tropes : la métaphore et la métonymie qui sont également les deux règles de la construction du symptôme et les deux règles qui habitent notre langage spontané, quotidien[1].

La logique antonymique est donc un des raisonnements du rêve, qui laisse transparaitre le contraire de ce que le rêveur pense ou préconise. En effet, une réaction dépourvue de peur au moment de la mort serait particulièrement singulière, il se peut que le personnage-narrateur, à travers ce rêve tente de calmer ses peurs et ses frayeurs, qui semblent le hanter depuis la mort de son frère jumeau, en rêvant d'un moment de sérénité et d'accalmie au moment tant appréhendé de la mort venue.

Le lexique de l'effroi, que nous retrouvons dans tout le texte, est prédominant dans le récit onirique que nous venons d'analyser, prenons par exemple : la peur, effroyable, viol, terrorisait, sang, égorgeaient, tête tranchée sont autant de mots qui renvoient à une atmosphère de guerre et de violence. Aussi, ces images ne sont pas très étrangères à l'atmosphère décrite dans le reste du texte, ce qui fait du récit onirique un lieu dans lequel sont mélangés des éléments appartenant au réel (quoi que lui aussi fictif puisqu'il

[1] HILTENBRAND, Jean-Paul*, Petit traité sur le cauchemar*, Séminaire de psychanalyse 2010 – 2011, AEFL.

s'agit ici de la réalité romanesque) et d'autres appartenant à la fiction, caractéristique du rêve traumatique comme l'a affirmé Hartmann, psychanalyste américain :

> Contrairement à la plupart des rêves qui ne mettent pas directement en scène la réalité exacte, les cauchemars traumatiques remettent le plus souvent en scène un fragment ou la totalité de l'évènement initial tel qu'il a été vécu. Plus rarement apparaissent d'autres scènes, qui comportent toujours une connotation d'effroi et de danger pour sa vie (attaque, destruction, scènes apocalyptiques comme être submergé par un tsunami ou emporté par un tourbillon)[1].

Ainsi donc, les cauchemars traumatiques sont également des manifestations inconscientes de la blessure psychique que vit la personne traumatisée, et sont empreints d'éléments chaotiques, réels ou fantasmés, inhérents à la douleur ressentie au moment de l'événement traumatique. L'analyse d'un autre récit onirique de l'œuvre de Sadek Aissat nous confortera dans notre position :

> Boualem, tourmenté dans son sommeil, s'agite. Sur son front et sur ses lèvres aussi, brillent des gouttelettes de sueur, petites cloques limpides qui se troublent, vacillent et s'étalent pour se confondre en un même filet quand la peau tressaille. […] étrange vision. Il est toujours au bord d'un gouffre sans fond, jamais il ne tombait, reste suspendu au-dessus de la gueule, béante, livré à l'attraction qui menace de le happer à tout instant, des crampes tordant ses viscères, la peur tétanisant ses muscles, cimentant ses poumons. Il n'arrive pas à identifier l'apparence fugitive de ce qui le menace, il a une perception intuitive du danger, de ce qui est périlleux dans l'espace abrupt et indéterminé sur lequel il avance. Il sait seulement qu'au bout il y a quelque chose de terrifiant, une chute sans fin. Le cri se noue dans son ventre, enfle en lui, occupe son corps, monte dans sa tête où il se ramasse. Il finit par arracher la tête et l'emporter au loin, pour l'envoyer bouler dans la poussière comme le ferait le vent d'un chardon dessécher[2].

Le récit est présenté sous forme de délire inintelligible que le narrateur rapporte. Contrairement aux deux premiers rêves choisis, le rêveur est un personnage simple ; Boualem, et non le narrateur, car dans *La cité du précipice*, le narrateur est externe et omniscient, ce qui lui confère le pouvoir de restituer le rêve d'un des personnages du roman. De ce fait, le rêve convie à suivre le personnage dans les tréfonds de sa vie intérieure, dont la partie inconsciente prend souvent le dessus. L'auteur décrit d'abord

[1] HARTMANN, Edward, *Nightmare after trauma,* New York, ed. JAMA, (trad.) BELLVILLE, Gustave, 1998, P. 122.
[2] *La Cité du précipice*, P. 168.

l'état physique et extérieur du personnage, ce qui explique qu'il est en train de vivre un rêve, voire un cauchemar, le premier paragraphe du texte sélectionné en est un aperçu ; *« Boualem, tourmenté dans son sommeil, s'agite. Sur son front et sur ses lèvres aussi brillent des gouttelettes de sueur, petites cloques limpides qui se troublent. ».* On comprend immédiatement, dès le mot « tourmenté » qu'il s'agisse d'un cauchemar et non d'un rêve paisible, ce qui est confirmé avec la description de la sueur couvrant le visage et le corps de Boualem. Ce rêve ne semble pas apparaitre au personnage pour la première fois, l'adverbe « toujours » signifie qu'il est récurrent, ce qui rappelle la répétition du rêve traumatique. Aussi, l'atmosphère décrite dans ce récit onirique est une atmosphère chaotique, dépeignant une situation dangereuse, voire fatale pour le personnage rêveur. Métaphores et allégories sont, entre autres, les figures que choisit l'auteur pour transmettre l'émotion, ou encore l'effroi du personnage lors de ce rêve, pour le moins surprenant. Le gouffre sans fond est déjà prétexte à frayeur, car cet élément véhicule dans l'esprit de l'être humain une angoisse grandissante, il rappelle avec insistance le précipice dont la cité de Boualem, tout comme le titre du roman, porte le nom, et renvoie à cette peur sans fin, indéterminée qui envahit les habitants du quartier, et le personnage plus particulièrement. Boualem ne tombe pas dans ce gouffre, « jamais » selon les propos du narrateur, il reste suspendu entre ciel et terre, dans le néant. Cet élément nous fait penser à l'angoisse provoquée par cette suspension dans le premier récit onirique analysé dans cette partie du travail. Les deux personnages de deux romans différents ressentent quasiment la même peur, la même angoisse vis-à-vis de cet entre-deux qui ne dit pas son nom. En juxtaposant cette angoisse qui s'empare de nos personnages à la notion de trauma, il semble plausible que cette suspension soit celle dans laquelle se retrouve la personne traumatisée après avoir côtoyé intimement la mort, la sienne ou celle des autres ; suspendu entre la vie et la mort. En effet, l'auteur évoque cette angoisse de l'entre-deux en usant de métaphores et autres figures : le quai pour le premier récit, le gouffre pour le second, le langage figuré aissatien traduit les angoisses et les peurs qu'il attribue à ses personnages. Par ailleurs, un autre caractère interpelle l'analyste, le personnage sent une paralysie qui s'empare de ses membres et cette sensation est également causée par la peur, voire la frayeur ; « *Des crampes tordant ses viscères, la peur tétanisant ses muscles, cimentant ses poumons*. ». Cette phrase propose plusieurs images et

figures, la peur est personnifiée et comparée à une véritable personne capable de tordre des viscères ou de paralyser des muscles. C'est, en fait, une stratégie pour laquelle l'auteur a opté dans tout son langage figuré ; il prête aux sentiments et sensations abstraits des pouvoirs singuliers, intrinsèques à l'humanité. Ce choix de figuration permet à l'auteur de véhiculer le plus fidèlement possible les états d'âme de ses personnages.

Dans ce récit onirique, nous avons relevé également un sentiment d'impuissance vécu par le personnage comme une véritable blessure, car il était dans l'incapacité de sortir de cette situation effrayante ; « *Le cri se noue dans son ventre, enfle en lui, occupe son corps, monte dans sa tête où il se ramasse.* », Boualem est même incapable de crier ; la métaphore du cri qui se noue dans le ventre renvoie à une impossibilité de crier, de dire tout simplement, ce qui nous rapproche de l'indicible qui caractérise le trauma. Boualem se retrouve encore une fois suspendu entre le besoin de crier, pour espérer sortir du gouffre, et l'impossibilité de le faire, car le cri se noue, telle une corde dans son ventre. Cette impossibilité de parler, de crier, de dire ses angoisses et ses peurs, ses souffrances et ses blessures est également une métaphore du sentiment d'impuissance, de petitesse devant la fatalité de cet événement hors-norme. Cette impuissance s'articule aussi autour des mots, devenus eux-mêmes impuissants, ne pouvant supporter leurs charges sémantiques, incapables devant l'indicible, de s'imposer, ou même de se défendre, comme le signale Primo LEVI :« *Ce cauchemar ne cesse de rappeler les limites de la parole pour dire l'innommable du vécu, reste qui tombe de tout effort de mémoire* ». [1] La même idée, celle de l'impuissance des mots, a été reprise par l'Auteur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur : « À force, les mots sont délavés, ils ne disent maintenant que la lassitude.*[2]*».* Cette phrase explicite ce sentiment amer de ne pouvoir exprimer sa souffrance.

Un dernier élément qui nous a interpellés dans ce récit est celui de la mort et surtout son caractère effarant et répétitif ; la tête arrachée de Boualem. Scène onirique horrible et d'une violence extrême, la tête tranchée est une idée (en ce qui concerne les personnages aissatiens, un souvenir), qui a été récurrente dans l'œuvre ; le personnage-narrateur du premier roman, comme celui du dernier l'ont répété à plusieurs reprises : «

[1] LEVI, Primo, *Le premier homme, Op., Cit*., P. 78.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 281.

mes amis ont eu la tête tranchée. », ce qui explique, selon nous, la récurrence de l'idée dans les récits oniriques. Cette répétition d'une idée fixe, événement réel ou souvenir fantasmé, est caractéristique du trauma.

Il ressort, après avoir analysé trois récits oniriques de l'œuvre aissatienne que les traces du trauma vécu antérieurement par les personnages réapparaissent avec insistance dans leurs rêves, qu'ils soient paisibles ou cauchemardesques. Ainsi, les atmosphères apocalyptiques dans lesquelles se déroulent ces rêves autant que les trames de ces petites histoires insérées rappellent le vécu traumatique. En outre, le langage figuré choisi par l'auteur ; métaphores, allégories et personnifications sont des voies de symbolisation par lequel le langage onirique se caractérise. Pour finir, il semble que le vécu traumatique hante les personnages jusque dans leurs vies nocturnes, et habillent leurs rêves de cette frayeur insoutenable que l'on ressent face à un évènement dépassant tout entendement[1]. Les personnages de Sadek AISSAT souffrent de cette effraction, de cette occupation nocturne, ces rêves traumatiques ravivent leurs blessures et les acculent à revivre des événements qu'il serait bien plus confortable d'oublier. À cet effet, l'un des personnages rêveurs, assailli par des cauchemars, a formulé ce souhait : « *Là, peut-être, la lumière ne coupera plus les yeux et la nuit ne sera pas un cauchemar insomniaque.* ». Nous comprenons, à la lecture de cette dernière phrase, que le rêve traumatique est non seulement le souvenir réactualisé d'une souffrance passée, mais aussi l'articulation d'une nouvelle souffrance.

II-3-2- Le trauma *intra-muros : entre les murailles de l'âme*

La littérature est réputée être le lieu de toutes les luttes, de toutes les contradictions. C'est aussi le lieu où se manifestent les vies intimes, intérieures des personnages, où la narration prête main forte aux sciences cognitives dans une tentative d'appréhender les réalités intérieures de l'être humain. La narration est en effet, une (re)-construction « après-coup » de l'expérience humaine par le biais de fictions. FREUD avait revendiqué cette proximité entre la psychanalyse, et plus généralement toutes les

[1] Nous retrouvons justement un extrait de Cayrol qui exprime cette infraction du trauma dans le songe « *La vie, devenue paisible pour certains, est constamment dérangée par l'infiltration nocturne d'un passé qui ne cesse pas de se faire jour. Toute l'atmosphère a changé. Le climat concentrationnaire s'est infiltré dans la vie quotidienne de nos songes, s'y est répandu comme une tache d'huile, et y laisse un arrière-goût que nous reconnaissons et que nous ne pouvons pas oublier ; il ne trompe pas*. », CAYROL, Jean, *Les rêves lazaréens, L'oeuvre lazaréenne,* Paris, Opus Seuil, 2007, p. 795.

sciences s'intéressant aux aspects voilés de l'être humain, et la littérature en soulignant que les histoires de personnes en souffrance « *Se lisent comme des romans* »[1]. N'est-il pas pour cette raison que le récit de cas, en tant que genre fictionnel, est apparu au XVIIe siècle et qui fait de la vie intérieure des personnages un véritable objet d'intérêt ? L'importance acquise par cette tradition est incontestable au XIXe siècle, notamment chez les réalistes et les naturalistes, tels Émile ZOLA, qui ne cessaient dans leurs œuvres de faire des allers-retours entre littérature et récit de cas.[2]

La littérature est, entre autres, un regard porté sur des personnages fictifs, tout en créant des analogies véritables avec les personnes réelles. Un regard perçant qui « *Descend au fond de vous et ramènent des choses qu'on n'y soupçonnait pas.*[3]*»*. Un romancier est aussi un créateur ; il invente des personnages, les dote d'un inconscient puis les sonde en décrivant méticuleusement tout ce qui y est inscrit. Il se trouve parfois que l'écrivain puise son inspiration dans l'auto-observation, de sorte à adopter un double rôle, celui de l'observateur, qui traque les moindres émotions et réactions, et celui d'objet d'observation. Cette tendance de création intimiste a eu un essor considérable au tournant du XXe siècle, succès dû à la pertinence des témoignages et des descriptions, mais aussi à une plus grande crédibilité accordée par le lecteur à un auteur qui évoque des émotions et des sentiments qui lui sont propres.[4] Les critiques littéraires voient dans cette caractéristique une avancée encore plus poussée à l'exploitation, par la narration, de l'intériorité. Le roman particulièrement tend de plus en plus vers le récit de la subjectivité la plus intime. René-Marill ALBERES affirme, dans ce sens, que :

> L'histoire du roman moderne est celle de l'impudeur. Il a constamment évolué vers une matière de plus en plus riche, mais

[1] FREUD, Sigmund, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. Anne Berman, PUF, 1967, p. 127.
[2] MARQUER, Bertrand définit dans son article intitulé « Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire? », le récit de genre comme « *une forme de discours à la fois spécifique et mixte : spécifique puisqu'elle relèverait d'une "convention pragmatique" (selon Antoine Compagnon) et d'un acte rhétorique bien identifiables ; mixte, dans la mesure où les domaines l'actualisant sont a priori régis par des codes (voire des "cultures") très dissemblables.* » (Cité par Anne-Gaëlle WEBER (éd), *Belles lettres, sciences et littérature*, ouvrage électronique mis en ligne en novembre 2015 sur le site *Épistémocritique*, www.epistemocritique.org, P. 178)
[3] CORNILLEAU, Robert, « Georges Duhamel et la médecine », In *Duhamel et nous,* Bloud et Gay, 1937, P. 73.
[4] Jacqueline Carroy, dans un article consacré à l'étude de cas au XIXe siècle et au XXe siècle et à son histoire, souligne que « *l'épanouissement du modèle de la monographie s'accompagne d'un appel insistant à l'auto-observation, débouchant sur le développement, à la fin du siècle, de multiples projets d'introspection scientifique*. » CARROY, Jacqueline , « L'étude de cas psychologique et psychanalytique (XIXe siècle-début du XXe siècle) »,

> aussi de plus en plus intime. L'intimité de chaque être, la plus profonde, la plus grouillante, la plus secrète, tel est l'abîme qui depuis la fin du XVIIe siècle a attiré le roman occidental[1].

Le roman donc dont la fonction originelle était de « raconter une histoire » se retrouve dans un rôle, non pas contradictoire, mais expansionniste, puisqu'il s'agit désormais, non seulement d'histoires vécues entres plusieurs personnages dans un axe spatio-temporel précis, mais aussi des histoires intimes dont le théâtre est l'intériorité des personnages.

Les personnages de Sadek AISSAT nous livrent ouvertement leurs sentiments, leurs émotions, leurs peurs voire même leurs obsessions. À la lecture des trois romans qui constituent notre corpus, nous avons observé une aptitude à témoigner des réalités intérieures avec fugacité, permettant de les observer d'abord, mais aussi de les déchiffrer, d'en comprendre les rouages. Par le biais de descriptions détaillées et d'analyses réflexives, les personnages aissatiens tantôt, ses narrateurs tantôt offrent un tableau réaliste du magma de ressentis, de souffrances et de douleurs que peuvent éprouver les personnages.

Ces personnages « ayant tous une raison de pleurer »[2] ont presque tous vécu des événements extrêmes qui ont marqué leurs esprits « au fer rouge »[3]. Mis à nu dans son intimité la plus reculée, le personnage semble être envahi par un ensemble de ressentiments, d'émotions fortes et de déchirures, qui tétanise son esprit. Dans cette partie du travail, nous nous intéresserons à cette réalité intérieure qui accompagne le trauma dans ses articulations diverses, nous tenterons de cerner les manifestations narratives de la sensibilité blessée des personnages. Nous avons vu précédemment que le trauma que nous étudions dans ce travail est moins le choc subi lors de l'avènement de lui-même, mais plutôt les traces, les cicatrices que ce dernier laisse, bien après sa fin. Ainsi, nous tenterons ici d'analyser les empreintes des émotions fortes et des ressentiments envahissants que les personnages blessés continuent à éprouver bien après

[1] ALBERES, René-Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1971, P. 8.
[2] *La Cité du précipice*, p. 207.
[3] NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, expliquant que les épisodes douloureux et blessants que la vie réserve aux individus laissent des traces indélébiles, des tatouages que la mémoire sauvegarde comme le témoin de sa souffrance.

l'événement choc, rejoignant de ce fait, les propos de Felmann et Laub, psychanalystes Américains et pivots des trauma studies, qui attestent que

> le trauma, inscrit dans la littérature notamment, s'articule sur le long terme. À ce propos, ils avancent que L'inclusion du discours littéraire dans cette transmission et donc dans la construction du savoir historique semble être d'autant plus autorisée dans le cas des témoignages portant sur les événements traumatiques, car, de par leur nature, ils se prêtent difficilement à la représentation. Selon la définition clinique, le trauma est un état d'esprit qui suit un événement ou une série d'événements catastrophiques menaçant de mort ou de graves blessures, et provoquant comme réponse immédiate l'immense peur, l'horreur et l'impuissance. Ces événements peuvent être vécus immédiatement par la victime, observés de loin ou même appris par témoignage. Les symptômes caractéristiques de cet état d'esprit résultant de l'événement traumatique incluent, entre autres, la persistance de l'expérience de cet événement en forme de souvenirs, hallucinations, rêves et flashbacks; l'inertie générale ou bien l'agitation ; le sentiment de détachement, de désappartenance ; la réduction de l'éventail d'émotions, par exemple, l'incapacité d'aimer; et l'impression de ne pas avoir d'avenir et donc l'impossibilité de s'investir dans une carrière, un mariage ou des enfants[1].

Dans ce passage, cette citation aborde la transmission historique dans toute sa complexité, la contribution de la littérature à cette transmission et la signification spécifique de l'œuvre littéraire pour la reconstitution de la réalité. De plus, il a notamment le droit de se distinguer des domaines des œuvres et de la littérature témoignant de divers traumatismes. L'exemple de ce dernier est valable en raison du fait que ce trauma est souvent inexprimé dans la nature qui ne peut être exprimée.

La citation souligne également les symptômes caractéristiques du trauma, allant des souvenirs persistants aux limitations émotionnelles et à l'impression de ne pas avoir d'avenir. Ces éléments permettent de mieux comprendre pourquoi la littérature, en tant que moyen d'expression artistique, peut jouer un rôle essentiel dans la transmission de ces expériences complexes. Les œuvres littéraires peuvent capturer la subjectivité des traumatismes, offrant ainsi une compréhension plus nuancée et émotionnelle des événements historiques difficiles.

[1] FELMANN, Shoshana, et LAUB, Dori. *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Londres et New York: Routledge, 1992. Imprimé.

En somme, cette citation met en lumière la valeur de la littérature dans la construction du savoir historique, particulièrement lorsqu'il s'agit de transmettre des expériences traumatiques. Elle souligne la capacité unique de la littérature à donner voix à l'inexprimable et à enrichir la compréhension collective de notre histoire.

II-3-2-1- L'angoisse

Le personnage-narrateur de *L'Année des chiens* a, tout au long du roman, une *« Boule dans la gorge »*[1]. Avant même de connaître les différentes raisons qui le mettent dans un tel état de confusion et de désordre psychique, le lecteur sent que cette angoisse lui a été transmise, qu'il la partage avec le personnage, la traine, au fil des pages, des descriptions et des introspections. Presque tous les personnages du premier roman de Sadek AISSAT ont vécu des événements extrêmes, de l'ordre de l'impensable, de l'inélaborable. Ces expériences causent non seulement de l'effroi, mais aussi une peur panique et de la souffrance psychique, elles ont laissé derrière elles ; « *Des trainées argentées de cicatrices* [2]». L'événement extrême ou encore traumatique s'articule, par définition, sur le long terme et laisse des cicatrices indélébiles. Ces drames, petits ou grands, sont vécus comme des cataclysmes, et créent une atmosphère angoissée et angoissante, fortement présente dans tout le roman. Les personnages manifestent, à coup de symbolisation et de réflexions, de monologues intérieurs et de délires, des angoisses qui habitent leurs âmes en permanence.

Le personnage-narrateur, anonyme évoque d'emblée une angoisse, quasi existentielle, éprouvée à l'égard du temps qui passe. Le temps semble être un ennemi invisible contre lequel le personnage, mais aussi ses amis et ses voisins, se battent indéfiniment, tout en étant convaincus de leur défaite. Il y a dans le texte une multitude d'extraits qui expriment cette angoisse vis-à-vis du temps, l'exemple qui suit en est éloquent : « *Nous entrâmes dans la mort en ce moment précis du jour où tomba la guillotine de l'âge. Comme des clowns retournant à leur solitude une fois le rideau tiré, nous dûmes apprendre à gérer seuls les brisures*[3]*.»* Parlant du temps et de la perception qu'avait le personnage, et ses amis du quartier, du temps, l'auteur élabore des métaphores fortement symboliques ; il

[1] *L'Année des chiens*, P.53.
[2] *Idem.,* P. 122.
[3] *Idem.,* P. 36.

compare le temps à la mort en lui attribuant les caractéristiques funestes de celle-ci, puis à la guillotine. Cette comparaison *in absentia* met en relief plusieurs éléments que l'auteur affecte au temps. La guillotine est d'abord considérée, dans l'imaginaire collectif, comme l'un des instruments d'application des condamnations à mort les plus horribles de l'histoire des peines et des châtiments, du fait de sa grande violence. Ensuite, la guillotine se caractérise par une vitesse phénoménale, car la chute du couperet est soutenue par la pesanteur et par un mécanisme lui assurant ainsi une rapidité sans pareille. Enfin, la guillotine est la condamnation la plus irréversible de toutes, si la corde de pendaison peut se rompre et si le fusil peut être, pour une raison ou pour une autre, défaillant, la guillotine, elle, est infaillible ; il ne suffit que d'une fraction de seconde après le signal pour que la tête du condamné soit tranchée[1]. La métaphore renferme le sens de la condamnation, celle que le temps prononce à l'encontre des personnages. La fatalité de cette sentence et l'impossibilité de faire appel engendrent un sentiment d'angoisse qui s'apparente à l'angoisse et à la solitude des clowns. Dans l'extrait proposé, il y a une autre image, une comparaison cette fois, qui rapproche l'état du personnage et de ses jeunes amis à la condition malheureuse du clown, qui revêt un accoutrement drôle pour apporter du rire aux autres, pendant que lui vit dans la solitude absolue. La comparaison renvoie à un désespoir intérieur, intime que les autres ne partagent pas, qui se limite aux frontières de l'intériorité du personnage. Ce sentiment éprouvant d'angoisse s'articule également sous d'autres formes ; une amertume sans fin qui jaillit des profondeurs insoupçonnées du personnage, l'extrait qui suit en exprime l'essence : « *Je détache toutes les pages du livre et les recolle dans un ordre différent, mais je n'arrive pas à en évacuer la misère et la désespérance sans fond, le sentiment de déchéance qui presse mon âme jusqu'à l'obliger à rendre larme*[2].» Le personnage-narrateur développe une manie, qu'on retrouvera d'ailleurs chez le personnage narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, celle de déchirer les pages d'un livre ou d'un journal et d'essayer ensuite de les reconstituer, dans un autre ordre. Dans cette optique, le personnage principal de *L'année des chiens*, par le biais de la métaphore du livre, tente de remettre de l'ordre dans le chaos qui règne sur son esprit après avoir vécu tant d'expériences extrêmes. L'acte de

[1] Signalons la redondance de cette idée de tête tranchée dans une multitude de métaphores de l'œuvre de Sadek Aissat ; qui semble être une idée fixe, une obsession à laquelle l'auteur se soumet à travers ses personnages.
[2] *L'Année des chiens,* P. 123.

déchirer les feuilles dans le but de les réordonner est hautement symbolique, car il s'agit ici de la volonté du personnage de reprendre contrôle sur les événements et d'empêcher le désordre (traumatique) asseoir son pouvoir sur lui. La symbolique de la déchirure est profonde puisqu'il s'agit d'une rupture inattendue et prompte, mais aussi irréversible. Toutefois, cette tentative semble être vaine puisque le personnage « *N'arrive pas à en évacuer la misère et la désespérance sans fond, le sentiment de déchéance qui presse mon âme jusqu'à l'obliger à rendre larme. »*. Le lexique utilisé dans cette phrase est celui de l'angoisse, voire du malheur : misère, désespérance, déchéance, autant de mots qui renvoient à un véritable trouble que le personnage subit au fil des pages.

L'expression de ces sentiments, pour le moins pénibles, trouve écho dans le second roman du corpus ; *La Cité du précipice,* puisque le narrateur, en décrivant l'état psychologique de Boualem, le personnage principal, mais aussi en évoquant les autres personnages du récit ne déroge pas à cette « règle ». Boualem, après avoir vécu tant d'événements douloureux, de ruptures déchirantes et de pertes, vivait dans une atmosphère lourde d'angoisse et d'abattements. L'extrait qui va suivre rapporte cette situation délicate :

> Tout est lassitude, mais cela n'est pas dû à l'ingratitude d'un quotidien ordinairement fade ; la lassitude vient de plus loin, de derrière les voiles qui recouvrent les paroles, les gestes, les choses de l'immédiat. Elle vient des vies antérieures, plus anciennes, d'images oubliées, de trames embusquées dans les pesanteurs enténébrées du néant, les trous d'ombre creusés dans les métempsycoses insondables[1].

Le narrateur dans ce second roman aissatien se livre souvent à des descriptions détaillées de la réalité intérieure des personnages ; leurs sentiments, émotions et appréhensions ont été souvent au cœur de la narration. C'est ainsi que Boualem, mais aussi Zohra (sa mère), et Hamid (son frère) sont décrit plutôt de l'intérieur, ce qui permet de sonder, dans un regard quasiment indiscret, les vérités cachées, les peines anciennes, les frustrations et les souffrances des personnages. L'extrait que nous avons proposé illustre justement cette immersion – narrative- dans les profondeurs abyssales des personnages. Le narrateur évoque ici la lassitude du personnage principal, celui-ci exprime dans le moindre de ses gestes, une attitude désintéressée quant aux choses du

[1] *La Cité du précipice,* P. 162.

monde. Blasé, Boualem a perdu toute aptitude à l'émerveillement, pris par cet abattement ; sentiment mêlé d'ennui, de fatigue extrême et de désespoir. Donnant l'impression de s'être résigné, il semble avoir perdu le combat intérieur que lui livrait son passé. Il est signalé explicitement que ce sentiment harassant de lassitude ne prenait pas source de l'immédiateté d'un quotidien, mais bien d'une vie antérieure, d'un volet caché de l'âme humaine ; « *Elle vient des vies antérieures, plus anciennes, d'images oubliées, de trames embusquées dans les pesanteurs enténébrées du néant, les trous d'ombre creusés dans les métempsycoses insondables.*[1] ». L'auteur, par le biais de son narrateur, renvoie directement au passé douloureux du personnage, aux expériences vécues et aux souffrances accumulées. La phrase foisonne de métaphores qui reprennent les associations psychanalytiques, dès lors, nous pouvons concevoir que « *les vies antérieures, plus anciennes, les images oubliées* » renvoient à l'inconscient, ou du moins à sa partie refoulée, du personnage. En outre, sont évoquées ici « *les pesanteurs enténébrées du néant »*, métaphore du poids de ce passé que le personnage porte sur ses épaules, fardeau qui s'alourdit en se dirigeant vers le néant, image du vide et du chaos que perçoit la personne blessée dans son intimité. Ainsi, « les trous d'ombres » constituent également une métaphore de ce blanc que la blessure-le trauma- creuse dans la psyché de la personne touchée, laissant un vide que le temps parvient très rarement à combler. Cette symbolisation de l'angoisse est, d'un point de vue psychanalytique, un des effets du trauma qui place la personne dans une situation d'inquiétude permanente, une appréhension craintive du présent et du futur et un blocage sur le passé. Cette attitude est le plus souvent inconsciente, car la personne ne connaît pas en réalité l'emprise de ses expériences passées sur lui et sur son appréhension de la réalité présente. Cette posture ne semble pas étrangère aux personnages du dernier roman du corpus, *Je fais comme fait dans la mer le nageur ;* ceux-ci expriment très souvent ce sentiment d'angoisse qui s'empare de lui et l'emprisonne, sans connaître sa source directe. La phrase suivante en illustre le sens : « *Il y avait du soleil, c'était un jour à être bien. Je m'étais senti subitement amer et triste. Toutes l'amertume et la tristesse du monde étaient entrées en moi, sans taper à la porte, d'un seul coup »*[2]. Le personnage-narrateur se plaignait de ressentir de

[1] *La Cité du précipice,* P. 243.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* p. 282.

l'amertume dans une ambiance qui s'apprête pourtant à la bonne humeur et même au bonheur. Dans cet épisode-ci, le soleil a fait son apparition après de longues semaines de mauvais temps, maussade et terriblement froid, nostalgique du climat de son pays d'origine, l'Algérie, *Dz,* le personnage-narrateur du roman, attendait depuis « *des lustres* » qu'il fasse enfin assez chaud. Après que sa prière ait été exaucée, *DZ*. sentit l'amertume « *lui monter au nez* », il avait la sensation que « *Toute l'amertume et la tristesse du monde* » étaient entrées en lui sans crier gare. Cette métaphore hyperbolique transmet au lecteur l'ampleur du ressentiment que *Dz* vivait cette journée-là. L'aspect surprenant et inopiné de cette « intrusion » est à retenir, car cette situation psychique décrite par le narrateur est d'ordre traumatique. Le plus souvent, les personnes ayant subi une blessure psychique se sentent assaillies, brusquement, par ces sentiments d'angoisse, de peur et de confusion. Un autre extrait du roman pourrait apporter de l'eau à notre moulin ;

> Allongé dans mon lit dans le noir, et j'ai pleuré, comme ça, sans vraiment savoir pourquoi, car il ne se passait rien de précis dans mon esprit, il y avait seulement des images et des souvenirs qui se télescopaient, se heurtaient, se mêlaient, difformes, informes, insaisissables, illisibles, que je ne pouvais pas décrypter. Peut-être ai-je pleuré à cause de cette confusion dans mon esprit. Ou encore de ce tremblement dans mon corps dont je ressentais durement les répliques[1].

Dans cet extrait, le narrateur-personnage *Dz.* exprime cette confusion dans ses idées, un emmêlement qu'il ne contrôle pas, mais aussi une angoisse qu'il ne s'explique pas : « *Sans vraiment savoir pourquoi*.». Il est évident que sa mémoire traumatique en l'occurrence- a été convoquée, car, à l'origine de son état, il y a des images et des souvenirs. Toutefois, la confusion des pensées du personnage découle de son incapacité psychique à intégrer ce passé qui semble le torturer et qui refait surface très souvent. Les adjectifs choisis par l'auteur pour qualifier les souvenirs du passé en disent long sur son appréhension ; « *Difformes, informes, insaisissables, illisibles* ». Le passé est décrit ici comme une masse incompréhensible d'éléments pénibles, qui glissent entre les doigts d'une conscience prise en otage. *Dz.,* troublé par ces souvenirs, mais incapable de les lire, de les comprendre, de les déchiffrer, est envahi par ce sentiment oppressant d'angoisse ; « *Peut-être ai-je pleuré à cause de cette confusion dans mon esprit ».* Ce désordre et cette confusion culminaient dans le récit par des scènes de délire, des crises de panique

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* p. 388.

ou des accès de folie, souvent l'angoisse paralysait la conscience de *Dz*. et prenait d'assaut son esprit.

Par ailleurs, *Sien*, personnage féminin et narrateur occasionnel du roman, interroge souvent Dz. sur ce passé qui le torture et le condamne à perpétuité, comme elle interroge le passé de son père, émigré algérien en France, plongé dans la folie et la dépression juste avant sa mort. Toutefois, ces questions restaient toujours sans réponses, car Dz. lui-même semblait perdu dans la confusion. Ces interrogations angoissées de *Sien* et de *Dz*. obnubilaient les personnages, mais n'ont jamais pu les conduire à des réponses plausibles, susceptibles de les sortir du « cercle vide » dans lequel la mémoire traumatique les a enfermés.

L'angoisse est donc un des éléments intérieurs les plus marquants que les personnages aissatiens expriment et manifestent tout au long des trois romans, mais est loin d'être le seul à dépeindre sur le texte. En outre, ces sentiments trouvent origine dans les expériences extrêmes et blessantes qu'ont vécues les personnages dans les récits. Nous allons continuer notre analyse en nous arrêtant sur la prédominance des émotions et ressentiments négatifs dans l'œuvre.

II-3-2-2-La peur

Un événement traumatique est par définition un élément extérieur, issu d'une perception ou d'une sensation, qui fait effraction dans la vie psychique de l'individu, de façon inopinée et inattendue, de sorte qu'il est dans une incapacité psychique totale de réagir convenablement à cet élément et encore moins à l'anticiper. Cette situation, fort délicate, crée chez l'individu un sentiment d'insécurité et de danger imminent qui pourrait menacer son intégrité physique et/ou psychique ou celle des membres de sa famille, ses connaissances, les siens. Paralysée par un effroi terrible, la personne se retrouve face à un élément qu'elle ne peut se représenter : la mort, réelle soit-elle ou symbolique[1].

[1] Dans ce sens, l'historien Jean DELUMEAU affirme que la peur est « *émotion choc, provoquée par la prise de conscience d'un danger présent et pressant qui menace notre conservation* ». *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1987. Cette définition est tout à fait proche de celle proposée par les psychanalystes tels Freud ou encore Lacan de la peur qu'engendre un événement à haut potentiel traumatique.

Il est donc normal d'avoir peur en croisant le regard de la faucheuse, en échappant à un accident mortel ou en ayant affaire à un assassin[1]. Pourtant, cette peur ne s'évapore que très rarement au fil des jours, des mois, voire des années. Les personnes blessées-traumatisées pour les nommer scientifiquement- ressentent une peur permanente que leur cause le monde extérieur, aussi innocent soit-il. Les personnages de Sadek Aissat semblent vivre avec ce sentiment, une peur qui leur « *Colle à la peau*[2] ». Ils ne cessent d'exprimer leur « *Peur de la peur* »[3], de manifester ce désarroi qui hante leurs nuits. Il semblerait, effectivement, que la peur probablement ressentie lors de l'expérience extrême vécue ne cesse de se manifester, revêtant plusieurs formes, s'articulant sur plusieurs volets. C'est justement cette peur « *collante »,* permanente qu'il s'agit d'interroger ici.

Il est vrai que le monde contemporain dans lequel nous vivons et évoluons est un monde où la peur, l'appréhension, l'inquiétude et l'anxiété deviennent un langage. Que d'événements majeurs ont fait régner la peur dans les esprits des gens pendant des décennies ; guerres mondiales, génocides, attentats terroristes, extrémismes de tous genres, etc. La peur est devenue un décor –intérieur et extérieur- qui nous accompagne dans nos parcours[4]. En effet, le XXe siècle notamment, mais aussi le XIXe ont été les témoins malheureux d'événements cruels, dont l'atrocité et la barbarie ont atteint leur paroxysme. Ces épisodes de l'histoire humaine ont acculé les penseurs à interroger les

---

[1] Notons que la peur est un sentiment de grande inquiétude en présence ou à la pensée d'un danger, d'une menace, et qu'elle est différente de la terreur et de l'horreur, comme le signale le philosophe LECLAIR ; « *La terreur [qui est plus reliée à l'intellect] est donc ressentie lors d'une situation sans précédent, qui soulève un nombre infiniment plus grand de questions que de réponses. […] L'horreur, quant à elle, déclenche une réaction davantage émotive en offrant un contact plus direct avec l'objet de la peur. Nous pouvons de la sorte lier ce registre au genre gothique, qui utilise la suggestion et la représentation, provoquant un effet cérébral aussi bien qu'émotif. […] La répulsion, finalement, génère une réaction presque strictement viscérale en créant un effet d'abjection qui affecte l'activité mentale. […] Ce registre de la peur est donc directement lié au genre gore, qui utilise la surdétermination ad nauseam.* » LECLAIR, Bertrand, *La mort dans le rite sacré*, Paris, Albin Michel 2006, P. 12. Il semble pertinent donc, e distinguer entre les différentes formes d'effroi que les personnes peuvent ressentir, mis face à des dangers extérieurs.

[2] *La cité du précipice,* P. 170.

[3] *L'Année des chiens,* P. 128.

[4] Dans cette optique, le penseur Paul VIRILIO affirme que la peur est partout dans le monde contemporain, qu'il ne s'agit plus d'un contexte occasionnel mais est devenu-malheureusement- un moteur de gouvernance d'un côté et un mode de pensée d'un autre, l'être humain étant conditionné désormais à avoir peur ou à faire peur ; « *Je crois que si j'utilise ce terme d'administration, c'est pour signifier deux choses. D'abord que désormais, la peur est un environnement, un milieu, un monde. Elle nous occupe et nous préoccupe. Autrefois, la peur était un phénomène lié à des événements localisés, identifiables et circonscrits dabs le temps : guerres, famines, épidémies… Aujourd'hui, […] la peur est monde, panique, au sens de « totalité ». Mais l'administration de la peur, cela signifie aussi que les États sont tentés de faire de la peur, de son orchestration, de sa gestion, une politique »,* VIRILIO, Paul, *L'administration de la peur* (Entretien mené par Bertrand Richard), Paris, Textuel, 2010, P. 16.

rôles de tout un chacun, mais aussi de chaque domaine, discipline, art. On s'interrogeait souvent sur le pouvoir de la littérature à rendre compte de toutes ces cruautés, mais aussi, et par la même logique sur son aptitude à y faire face. Comment la littérature pourrait-elle dire l'indicible ? Par quels moyens, narratifs, textuels, stylistiques, pourrait-elle appréhender ce que l'esprit humain considère comme l'irreprésentable, l'inélaborable ? De quelle manière la littérature saurait faire de la peur, sentiment qui échappe aux personnes, les hante et les paralyse, un thème d'écriture quand celle-ci fait, elle-même, peur ?

Quand Nathalie SARRAUTE en fait justement un enjeu de dépassement et préconise l'investissement de nouvelles formes littéraires, en mesure de rendre compte des modalités de l'histoire contemporaine[1] , Roland BARTHES, dans *Le plaisir du texte*, en traitant de la peur comme thème littéraire s'indigne qu'elle n'ait pas un rôle bien clair à jouer, au même titre que la folie ou le délire. Il signale qu'elle devrait être considérée comme un moteur d'écriture, tout comme les autres concepts psychologiques modernes ou encore postmodernes. « *"J'écris pour ne pas être fou", disait Bataille — ce qui voulait dire qu'il écrivait la folie ; mais qui pourrait dire : " J'écris pour ne pas avoir peur ?" Qui pourrait écrire la peur (ce qui ne voudrait pas dire la raconter)?* » Ajoute-t-il en affirmant qu'elle était pourtant fortement présente dans les vies- réelles et psychiques- des individus.[2]

Sadek AISSAT, à travers ses personnages et narrateurs divers, met en scène ce sentiment de peur qui prend possession des corps et des âmes des uns et des autres, et devient, pour eux, un langage. Dans l'extrait qui va suivre, nous entendons analyser la peur dont il s'agit ici, car celle-ci est loin d'être aussi « normale » que la peur qu'une personne pourrait éprouver face aux araignées par exemple ; « *Le cri vint de la maison d'en face. Avant de le comprendre, nous perçûmes seulement la terreur qui l'avait porté si loin de sa bouche. Le visage ne fut que paire d'yeux, et les prunelles, se dilatant telle une gueule monstrueuse, devinrent*

[1] L'écrivaine française affirme que « l'enjeu romanesque est bien là, dans l'impossibilité presque éthique, de faire revivre sans imposture, face à l'horreur de l'histoire, les formes anciennes du genre romanesque », *L'ère du soupçon*, Paris, Ed. Gallimard, 1956, p. 82.

[2] BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. Du Seuil, 1973, p. 77. Ici le critique français parle d'un sentiment non assumé par les écrivains et les critiques, car il ne répond pas aux critères de « mode littéraire » qui régit les productions. Ainsi, il rapproche étroitement la jouissance de la peur car elle est clandestine, « inavouable », forme ultime de la transgression. Nous comprenons que Barthes accorde au sentiment de peur une importance primordiale dans la production littéraire.

la faille que le couteau laisse sur la gorge[1].» La description que fait le narrateur-personnage de *L'Année des chiens* de la peur qu'avaient ressentis les habitants du quartier est hautement symbolique, nous y détectons aisément les caractéristiques des grandes peurs, celles engendrées par les événements majeurs, qui créent une véritable rupture dans l'histoire individuelle des personnes. Les personnages – enfants- n'ont pas encore saisi la raison de cette peur terrible que les adultes manifestaient explicitement, mais avait ressentie l'ampleur de ce sentiment, ils avaient pu cerner cette peur, personnalisée dans cette image porteuse d'un cri tout aussi terrifiant : « *nous perçûmes seulement la terreur qui l'avait porté si loin de sa bouche ».* Le narrateur décrit ensuite la peur imprimée sur les visages, peignant un tableau de visages apeurés, transformés par le pouvoir de la peur : « *Le visage ne fut que paire d'yeux, et les prunelles, se dilatant telle une gueule monstrueuse ».* Dans cette phrase, le langage hyperbolique jouant le rôle d'élément d'accentuation de la peur, le narrateur se focalise sur les yeux des personnes apeurées, en les comparant à « *une gueule monstrueuse* ». Cette image renvoie justement à l'horreur que ces yeux miroitent, retransmettent à travers leurs regards, le plus souvent vides d'expression. L'auteur continue, par le biais de la symbolisation, de décrire cette peur, singulière, qui est celle de ses personnages, en élaborant diverses images et figures. À la fin du paragraphe, le narrateur compare la faille engendrée par cette peur terrible à la faille que crée un couteau dans une gorge[2]. Cette image, pour le moins pesante en sens, exprime la profondeur de cette peur et son effet sur les personnes apeurées. Effectivement, la faille que laisse un couteau dans la gorge est une des blessures corporelles les plus spectaculaires puisque le giclement de sang est très violent, mais aussi, la vue de cette faille même est un supplice, car l'être humain, faisant preuve d'empathie vis-à-vis de son prochain ressent de la douleur en imaginant la douleur de l'autre. L'auteur nous livre donc, à travers cette figure, une véritable image de l'horreur, de laquelle on détourne le regard presque inconsciemment. Cette comparaison concrétise, matérialise, en quelque sorte, dans un langage cru défiant toute sensibilité, la peur. Celle-ci « *S'accroche pour longtemps* »[3] et s'accapare de l'esprit du personnage, comme l'exprime l'extrait

[1] *L'Année des chiens,* p. 52.
[2] Nous retrouvons dans les trois romans de Sadek Aissat des images redondantes de la tête tranchée, ce qui nous laisse penser que c'est une idée quasi obsessionnelle qui a hanté l'esprit de l'auteur.
[3] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 322.

suivant : « *Je n'arrivais pas à m'extraire du vertige qui me tenait dans l'œil du cyclone. La peur était sur moi, je la portais, telle une tunique de Nessus : tenter de m'en extraire, c'est m'arracher la peau.* »[1]. Devenue une deuxième peau, la peur vit avec ce personnage, l'accompagne dans les moindres détails de sa vie. Cette situation affaiblit ce personnage-narrateur au plus haut point, la métaphore « *Je n'arrivais pas à m'extraire du vertige qui me tenait dans l'œil du cyclone* » exprime justement ce malaise, cette faiblesse et impuissance ressentie. Il se sent pris au piège, au cœur d'un chaos qui est le sien. Et puis il évoque la peur, non celle que l'on ressent-normalement- à la vue d'un danger, mais celle que l'on porte tel un vêtement qu'on n'ôte jamais, d'où la comparaison que l'auteur présente ; *« Telle une tunique de Nessus »*[2], qui renvoie justement au caractère néfaste, voire mortel de ce vêtement « empoisonné » que son personnage porte sur lui. Cette comparaison évoque le feu intérieur qui consume le personnage, mais aussi l'impossibilité de s'en débarrasser. Cette peur est loin d'être une peur ordinaire, elle est le fruit amer d'une expérience extrême que le personnage a vécu et qu'il n'a jamais pu dépasser. Ainsi, la psychanalyste française Marcianne BLEVIS[3], explique que l'essence du trauma est dans sa capacité à doter son souvenir d'une énergie à fort potentiel traumatique. En fin de compte, c'est moins le choc traumatique qui paralyse l'individu que les répliques de celui-ci, qui le hantent et « *colonisent* » son esprit[4]. La peur dont il est question ici est une peur

[1] *L'année des chiens,* p. 53.

[2] « *Une tunique de Nessus est une expression figée que l'on utilise pour parler d'un cadeau empoisonné, un présent funeste ou une passion dévorante. Cette expression a une origine mythologique grecque ; Nessus était un centaure qui fait passer entre les deux rives du fleuve Evenos. Lorsqu'Hercule et son épouse souhaitent traverser le fleuve, Nessus se propose pour transporter l'épouse sur son dos vers l'autre bord, mais, arrivant au milieu du fleuve, le centaure commence à la peloter, avec visiblement des intensions plus avancées. Hercule décoche alors vers lui une flèche dont il avait trempé la pointe dans le sang de l'hydre de Lerne et l'atteint à la poitrine, faisant se répandre le poison mortel sur tout son corps. Avant de mourir, Nessus dit à Déjanire (l'épouse d'Hercule) que son sang contaminé par celui d'Hydre lui permettra de ramener son époux vers elle si jamais un jour il la trompait ou s'intéressait à une autre. Elle garda cette tunique qu'elle, bien plus tard, convaincue de l'infidélité de son mari, offrait à Hercule. A peine l'a-t-il passée qu'il ressent un feu qui le consume de l'intérieur, la tunique lui brûle la peau, puis la chair avant d'attaquer les os. Hurlant de douleur, Hercule tenta d'enlever cette tunique mais il ne fait qu'emporter de grands morceaux de sa chair avec les morceaux du vêtement. L'épouse se suicida après avoir vu l'état dans lequel elle a mis son époux, et Hercule demanda à ce qu'on l'immola pour l'affranchir de ses souffrances dont il ne pouvait se débarrasser. Le deuxième sens proposé, est lié au feu intérieur qui ronge Hercule de l'intérieur dont il est impossible de se débarrasser*. » Dictionnaire des expressions françaises, 2010.

[3] Marcianne Blévis est psychanalyste. Elle a publié *La Jalousie, délices et tourments* (Paris, Seuil, 2006).

[4] « *Pour Freud, le souvenir du trauma contient une énergie traumatique latente car porteuse, en fonction des circonstances, de possibilités nouvelles d'angoisse paralysantes et dévastatrices quand l'effroi, la peur recouvre l'angoisse. Ainsi tout « traumatisme n'a une action pathogène que de devenir auto-traumatique » écrit J. Laplanche. Oui, mais cette action pathogène n'est auto-traumatique que de convaincre le sujet qu'il n'y a aucun Autre, autre humain, à qui adresser ce qui lui arrive ou qui lui est arrivé.* » BLEVIS, Marcianne, « Le traumatique en questions », *Trauma et littérature*, actes de colloque, Sorbonne Nouvelle, juin 2017.

traumatique, « *chronique* », qui demeure comme une essence, bien après l'événement qui l'a causée. L'extrait qui va suivre évoque justement ce sentiment de peur qui habite le souvenir du personnage, presque inconsciemment :

> L'année de la peur. C'est ainsi qu'on l'appela. Nous avons, depuis, tout oublié des faits, mais la peur est restée tapie derrière nos yeux. […] L'année de la peur dura trois ans. Il est difficile de le prouver, car sur le calendrier il n'en est resté qu'un espace calciné. Et comment ne pas se perdre dans les dates, les exils, les famines, les épidémies et les malheurs [1]?

Cet épisode porte sur une année qui a connu des événements très violents ayant marqué les esprits ; elle nommée d'ailleurs l'année de la peur. Le personnage-narrateur en parlant de cette année et des événements qui l'ont marquée, insiste sur la peur qu'elle a suscitée, toutefois, ce qui nous interpelle est cette phrase en particulier ; « *Nous avons depuis, tout oublié des faits, mais la peur est restée tapie derrière nos yeux* ». Ainsi, cette peur dont parle le personnage a su résister à l'oubli[2] et s'est accaparé de la mémoire traumatique pour demeurer présente dans l'inconscient des personnages. La métaphore suivante « *Elle reste tapie sous nos yeux* » rappelle l'omniprésence de cette peur, sa position en embuscade, prête à donner l'assaut à n'importe quel moment. Aussi, son emplacement derrière les yeux laisse penser qu'elle a le pouvoir de voiler les regards, de les orienter et de les détourner, ce qui confirme l'emprise de la peur sur l'inconscient de ces personnages. Par ce paragraphe, l'auteur présente la peur comme un véritable calvaire que vit le personnage blessé, la métaphore suivante en exprime l'ampleur ; *« Il est difficile de le prouver, car sur le calendrier il n'en est resté qu'un espace calciné. »*, le temps de l'événement qui a suscité la peur est comparé à un trou, un blanc, une espèce de néant comparé à un espace calciné, ravagé par les feux. Cette idée du trou dans l'inconscient, mais aussi dans le discours des personnes blessées a été développée par la psychanalyste américaine Cathy CARUTH[3], qui affirme que le poids du trauma est dans son

[1] *L'Année des chiens*, p. 72.

[2] Nous avons analysé précédemment, dans le sous-chapitre portant sur la mémoire traumatique que le système psychique de l'individu mobilise l'oubli comme mécanisme de défense et tente de refouler les événements traumatiques et leurs effets afin de protéger la personne du souvenir douloureux et de l'emprise du trauma sur sa psyché. Dans ce contexte, nous remarquons justement que les faits de l'événement traumatique ont été oubliés (ou du moins refoulés), mais la peur demeure présente, ainsi elle a su faire face aux mécanismes de défense inconscients et échapper à leur mobilisation.

[3] Professeure de lettres modernes à l'université de Cornell, et psychanalyste émérite, elle est l'auteure de dizaines d'ouvrages portant sur la littérature de l'après-guerre. Elle s'est beaucoup intéressée au trauma et à ses articulations littéraires.

atemporalité puisque le temps du trauma devient figé, constituant un trou dans la mémoire, dans le conscient et l'inconscient des sujets. En cohérence avec les propositions de Dori LAUB et Shoshana FELMAN ; CARUTH signale que l'événement traumatique ne se vit pas immédiatement (sur le coup), mais plutôt dans l'après-coup, dans ses répétitions et ses obsessions, et crée une sorte de trou, de blanc autant dans la mémoire que dans l'inconscient de l'individu. Dans son articulation littéraire, la psychanalyste atteste que « *Le récit, lui-même creusé par le paradoxe de sa nécessité et de son impossibilité, porte en lui la trace d'une cassure qui manifeste l'expérience trouée du trauma.*[1]». La brisure dans la mémoire autant que dans le récit qui se rapporte à elle renvoie à l'impossibilité d'assimiler le trauma.

Un autre paragraphe, extrait du second roman cette fois-ci nous renseignera davantage sur le poids de la peur et son emprise sur les personnages aissatiens ;

> Seuls ceux qui savent l'identifient, les autres ressentent seulement l'anxiété diffuse, instinctive, qui s'immisce entre la peau et la chair pour provoquer d'étranges frémissements. La peur s'installe, inexpliquée. Un sentiment d'inquiétude poreuse fait grandir dans le sang bouillonnant. Ce vague besoin d'orage en même temps que l'espérance d'une eau qui apaiserait la fièvre et –mais cela on ne le sait pas, c'est un sentiment flottant, en surimpression- laverait l'air de l'odeur obsédante[2].

Cet extrait décrit exemplairement les ressentiments qui hantent les personnages du roman ; les habitants de la *Cité.* Ici, la peur est décrite comme une entité fantomatique, présente, mais invisible, que l'on sent, mais qu'on ne peut voir. Elle est clairement mêlée à l'anxiété et à l'inquiétude, elle survient sans raison apparente, sans événement, elle est souvenir d'une peur passée, qui demeure. L'auteur propose une métaphore très symbolique ; « S'immisce entre la peau et la chair », ce qui renvoie à son caractère intime, intérieur, puisqu'elle prend source des fins fonds de l'être humain. Nous remarquons dans ce paragraphe, l'usage d'un lexique corporel particulier : « *peau* », « *chair* », « *frémissements* », « *sang* », ce qui accentue le caractère intime de cette peur,

[1] Elle développe, en marge de sa définition iconoclaste du trauma qui l'éloigne de l'événement, l'idée que le trauma est vécu dans ses répétitions obsessionnelles : « *La pathologie consiste plutôt et uniquement dans la structure de l'expérience ou dans la réception de l'événement : il n'est pas assimilé ou vécu complètement sur le coup, mais seulement de manière retardée, lorsque, possédant celui qui en fait l'expérience, il se répète* ». CARUTH, Cathy, *trauma: explorations in memory*, Baltimore, The John Hopkins university press, 1995, p. 04.
[2] *La Cité du précipice*, P. 163.

son aspect intérieur[1]. En outre, ce sentiment est présenté par le narrateur comme une peur « *inexpliquée* », qui se diffuse, que l'on « *contracte* » pour reprendre les mots de Jacques DERRIDA dans son texte intitulé *Demeure*[2]. Dans ce texte écrit en hommage à Maurice BLANCHOT, le philosophe français explique que la peur héritée d'un trauma, notamment collectif, se propage « *comme une épidémie* », elle s'installe dans les esprits des gens et n'en sort plus, ou bien plus tard. C'est justement de cette peur-ci que le narrateur de *La* cité du précipice parle, un spectre.

En dernier lieu, nous proposons à l'analyse un extrait du troisième roman de Sadek Aissat, dans lequel le narrateur exprime la peur terrible d'un des personnages :

> Hier il m'a raconté il a bu et au dernier verre il a été saisi d'effroi dans les escapades et les désordres tout essoufflés de son cœur et les frémissements obtus de sa tête comme le vent quand il souffle sur la surface de l'eau d'un lac[3].

Dans cet épisode, le narrateur- Sien- évoque le personnage principal de Je fais comme fait dans la mer le nageur ; Dz., et dans un ton de confidence parle de sa peur. Toutefois, ce sentiment est cette fois-ci plus proche de l'effroi que de l'anxiété, comme nous pouvons le constater dans les extraits précédents. Dz. était dans un état d'ébriété avancée et soudainement, il fut pris d'une peur spectaculaire, d'où l'usage du mot « effroi ». Ce qu'il faudrait impérativement retenir, c'est que le personnage se remémore des événements, des souvenirs douloureux ou autres, car le narrateur n'offre aucune autre précision. Ainsi donc, la remémoration fut pénible et *Dz.* semble avoir revécu la peur qu'avait suscitée en lui ces événements au moment même de leur déroulement. Cette situation n'est en aucun cas insolite, car la remémoration est le plus souvent une réactualisation du trauma, le sujet, protégé par l'oubli, mécanisme de défense inconscient, se dévoile devant son propre Moi et met à nu sa blessure[4]. Dans ce paragraphe également, nous retrouvons les renvois au langage corporel évoquant la peur,

---

[1] Dans ce sens, un autre extrait du même roman exprime aussi cette corporalité de la peur, qui consacre son aspect intime : « C*haque pas qu'il faisait le rapprochait de sa peur, et il sentait son corps se casser, il ressentait un froid glacial, pas sur sa peau mais dans son ventre et sa poitrine, dont il percevait les frissons* », *La cité du précipice,* P. 243

[2] DERRIDA, Jacques, *Demeure, Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.

[3] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 312.

[4] La remémoration est une question essentielle en théorie du trauma, sur laquelle se sont prononcés quasiment tous les psychanalystes. Ferenczi, à titre d'exemple, affirme que la remémoration est un procédé naturel, indispensable dans le traitement du trauma.

rappel accentué de son aspect interne et de son intimité ; « *Essoufflés de son cœur et les frémissements obtus de sa tête »* en exprime exemplairement l'essence. Aussi, il est aisé de comprendre, par le biais de cet extrait, que cette peur a causé une souffrance psychique à Dz., le lexique utilisé est éloquent ; « désordres », « escapades », « frémissements » et « obtus » sont des mots qui évoquent tous, d'une manière ou d'une autre, une souffrance physique, psychique ou même symbolique. La peur qu'éprouve ce personnage est loin d'être une peur ordinaire, mais un sentiment paralysant, qui anesthésie presque l'esprit.

Pour conclure, il est possible d'affirmer que la peur évoquée dans cette section du travail transcende les causes objectives qui la déclenchent, en se manifestant comme une angoisse profondément enracinée dans l'esprit des personnages. Cette crainte persiste bien au-delà des circonstances matérielles qui l'ont initialement provoquée. De manière significative, elle se révèle comme l'un des sentiments prédominants qui a hanté les personnages aissatiens, façonnant ainsi leurs attitudes et leurs réactions face aux événements. Cette peur agit comme un legs d'une blessure passée, une trace indélébile laissée par la vie elle-même à nos protagonistes, un cadeau empoisonné qu'ils ne peuvent se défaire, tout comme la douleur psychique qu'ils continuent de ressentir et d'exprimer au fil des pages. En lien avec les représentations de la mort, cette peur semble tisser des liens profonds avec les traumatismes vécus par les personnages, créant une toile complexe où la mortalité devient non seulement une réalité incontournable, mais aussi un élément constitutif de leur psyché.

II-3-2-3-La douleur

Les personnages de Sadek Aissat ne se plaignent que très rarement de la douleur physique qu'ils n'ont de cesse, pourtant, de ressentir. La douleur qu'ils évoquent est plutôt intérieure, comme est le cas de la peur ou de l'angoisse. La douleur, celle que l'o n'arrive pas à situer, est un des phénomènes qui a toujours tenu la littérature en laisse, en la défiant de pouvoir l'exprimer tel qu'elle est ressentie, de la cerner, de la décrire, de l'apprivoiser. Dans cette optique, Marguerite DURAS a considéré que *sa* littérature a « scandaleusement » échoué à rendre compte de sa douleur, de la profondeur de sa blessure ;

> La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des

> pages régulièrement remplie d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un phénoménal désordre de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature me fait honte[1].

À la lecture de cette phrase incroyablement lourde de sens, nous comprenons que la littérature a déçu la romancière, en manifestant une telle impuissance à représenter les réalités intérieures de l'être humain. La douleur est donc, un des éléments que l'écrivain tente de mettre en récit, de cerner par des mots et une narration, dans l'espoir de l'atténuer, de la diluer. Transmise par des genres littéraires spécifiques, comme est le cas de la tragédie, la présence de la douleur est fortement marquée, puisque celle-ci est souvent à l'origine de la création artistique d'une manière générale, même si les cas où elle prend la forme de thème sont assez rares.[2]

La douleur est d'abord, dans son sens littéral, définie comme une « *Sensation pénible, désagréable, ressentie dans une partie du corps* », elle est aussi « *Un sentiment pénible, une affliction, une souffrance morale*[3].». Il est pertinent, à ce niveau de l'analyse, de distinguer entre ces deux douleurs ; physique et morale, ce qui n'est pas de toute évidence, du temps où la distinction corps/esprit semble n'a pas été établie à toutes les époques[4]. En effet, le sujet moderne considère qu'il conçoit le monde dans tous ses aspects dans une perspective de conscience, ainsi, quelle que soit la perception ou la sensation d'une réalité donnée, le sujet la perçoit par le biais de sa conscience. Car la représentation strictement physique

---

[1] DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, POL, 1941, P. 21.

[2] Depuis l'Antiquité grecque déjà, la douleur a revêtu un rôle très important et a été considérée comme une expérience primordiale de la vie des personnes ; « *Les représentations de la douleur n'ont pas seulement une longue tradition -pour les héros d'Homère, de Sophocle ou de Virgile, la douleur constitue une épreuve aussi bien physique que morale-, mais elles offrent en même temps un défi esthétique qui dépasse le cadre de la littérature pour toucher en particulier les arts visuels. Un motif qui apparait dan s tous les arts est celui du destin de Prométhée, programme douloureux par excellence .... Le héros est enchainé sur le Caucase, son foie -qui repousse sans cesse- est dévoré par le bec d'un vautour dans la durée séculaire d'un temps mythique et il offre ainsi l'image d'une douleur qui perdure, d'une aliénation fondamentale dans la violence, le pouvoir et le châtiment, qu'il soit psychologique, politique, social ou religieux.* » Valérie Bonet et Stéphanie Pétrone, « Approche littéraire et médicale de la souffrance physique dans *La Pharsale* de Lucain », *Pallas* [En ligne], 88 | 2012, mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 25 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/pallas/2497 ; DOI : 10.4000/Pallas.2497

[3] Larousse 2016.

[4] Comme le souligne le penseur allemand Manfred Schmeling « *La douleur comme "fait culturel" implique d'abord que l'on estompe la différence entre la douleur physique et la douleur morale, mais a une époque ou le dualisme cartésien du corps et de l'esprit est devenu depuis longtemps obsolète, cela peut sembler aller de soi. Le fait que le même terme de douleur désigne a la fois la souffrance du corps et de l'esprit offre à l'écrivain qui s'empare de ce sujet un espace herméneutique plus vaste, plus ouvert à son imagination créatrice.* » SCHMELING, Manfred, *L'écrivain et sa souffrance. De la douleur au texte*. Université de la Saare – Sarrebruck. Il atteste en effet, que la douleur, dans sa conception moderne, voire postmoderne, englobe toute sorte de souffrances, physiques ou morales, car la distinction n'est plus de mise.

de la douleur serait une sorte de négation de son aspect intérieur, psychique, considéré non sensible, et c'est à ce moment exactement qu'intervient la littérature afin de doter le monde d'une autre représentation que la représentation scientifique. Ainsi, la représentation de la douleur dans la littérature particulièrement, serait, selon les penseurs postmodernes, la représentation subjective d'une expérience.[1]

Les personnages des romans de notre corpus semblent prendre leurs distances de l'expérience objective de la douleur, dans leurs propos, réflexions ou monologues intérieurs, ils mettent toujours l'accent sur une douleur d'un autre ordre, non physique. Dans *La Cité du précipice*, le narrateur évoque les tortures infligées à Hamid et ses amis, en affirmant que *« Ce n'était pas à la douleur de la torture qu'ils l'ont soumis, cela venait de beaucoup plus loin.*[2]». La lecture de cette phrase nous permet d'avancer que les personnages sont plus touchés par la douleur psychique, la souffrance symbolique que par la douleur comme sensation physique. « *Cela venait de beaucoup plus loin* » est une métaphore de la profondeur de cette douleur dont le personnage souffre, sa source intime. À chacune de ses approches de la douleur, l'auteur, par le biais de ses personnages, indique une source bien plus profonde que l'épiderme, nous supposons ainsi qu'il s'agit d'une souffrance psychique qui ronge les personnages aissatiens de l'intérieur, comme le décrit si bien SAS, personnage de Je fais comme fait dans la mer le nageur ; « *tu as des rats qui te dévorent l'estomac*[3]*.* », cette métaphore assez crue et le langage bestial renvoie toujours, selon nous, à l'intimité de cette douleur, à l'intériorité de l'expérience et à sa subjectivité. Dans le même sillage, le personnage-narrateur de *L'Année des chiens* atteste maitriser sa douleur, l'avoir apprivoisée, à force de promiscuité. L'extrait suivant en illustre parfaitement le sens :

> La douleur ne me dérange pas. Elle ne me gêne plus. J'ai fini par trouver le moyen de lui échapper et déjouer son emprise. La laissant me prendre, me submerger, gonfler en moi au-delà du supportable, jusqu'à l'implosion, je m'en sers alors pour me retrouver de l'intérieur, car elle est un état originel. En me réintégrant, je la brise, j'utilise sa force pour me remettre à quai et retrouver la stabilité du bateau après la tempête. Je n'annihile

[1] Dans le même sens, Schmeling considère que la littérature est comprise comme « *un contre-projet, une alternative a une représentation scientifique du monde et de l'homme modernes ».* Les théories postmodernes interprètent, selon lui, cette conception comme une construction : de sorte que la douleur psychique soir une métaphore acceptable de la réalité objective. *Idem.*
[2] *La Cité du précipice,* P. 178.
[3] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, p. 315.

> pas la douleur, je la dompte, m'étant fait à l'idée que la douleur me serait insupportable.[1]

Cet extrait, riche en images et figures, nous renseigne exemplairement sur la relation, pour le moins complexe, qu'entretiennent les personnages de Sadek Aissat avec la douleur, sous toutes ses formes. Pour commencer, le personnage-narrateur affirme que la douleur ne le dérange *pas*, puis tout de suite après, il atteste qu'elle ne le gêne *plus*, comme pour rectifier la première idée. Le ton donné va crescendo, utilisant le lexique de la progression « pas », « plus », « j'ai fini », qui indique que cette attitude est le fruit d'un long travail psychique, une longue et douloureuse expérience subjective. Optant pour, comme il est souvent le cas, la personnification, la douleur est décrite comme étant un tortionnaire à qui il faut absolument réussir à échapper. Il est clair que le personnage lui concède un pouvoir particulier ; « *Déjouer son emprise* » qui renvoie au poids qui pèse sur lui, mais aussi à son autorité symbolique. Toutefois, apparait dans cet extrait une sorte de contradiction, car le personnage prétend échapper à l'emprise de la douleur en « *la laissant [le] prendre [le] submerger, gonfler en [lui] jusqu'au-delà du supportable ».* À la lecture de cette phrase, nous avons trouvé fort surprenant l'aboutissement linéaire du raisonnement, car échapper à l'emprise de la douleur est tout à fait contradictoire avec le fait de s'en laisser submerger. Cette contradiction dans le sens, le par'hyponoian ou attente trompée[2], consacre justement le fait de tromper le lecteur, et presque de le décevoir dans ses attentes. Cette figure, par son effet de surprise, oblige presque à s'arrêter sur cette conception singulière que propose AISSAT, mais c'est également, comme pour l'oxymore plus généralement, une stratégie pour exprimer une dualité, une contradiction et une rencontre. Dans cette optique, FROMILHAGUE explique que le par hyponoian s'articule comme :

> L'oxymore, on délivre essentiellement, de la façon la plus dense possible, une information contrastive, et on développe une vision double, « binoculaire », de la réalité. Voir presque ensemble deux

[1] *L'Année des chiens*, p. 130.

[2] «*Dans le déroulement linéaire de l'énoncé, on substitue à ce qui était attendu comme point d'aboutissement d'un raisonnement, un terme ou un ensemble de termes qui ont des polarités opposées ; structure déceptive, effet de surprise, l'attente trompée a partie liée avec le paradoxe.* […] *l'attente trompée fait appel à la sagacité du récepteur qui doit percevoir la portée de cette figure-argument où est délivrée une vérité oblique. On peut penser que, pour Montherlant, la grandeur d'un pays est liée à ce qu'on résumera en termes nietzschéens de « volonté de puissance ».»* FROMILHAGUE, Catherine, *les figures de styles, op., cit.,* p.64.

> faces opposées d'un même objet, c'est à la fois affirmer le caractère hétérogène d'une réalité où s'expriment des conflits[1].

Cette image, qui se base sur une sorte de contradiction de sens dans la logique de l'énoncé a permis à Sadek Aissat, par le biais de cette phrase, de consolider le poids de la douleur dans la subjectivité du personnage et de mettre en exergue le conflit intérieur qu'il subit. Aussi, le personnage-narrateur explique qu'il se retrouve « de l'intérieur » dans sa douleur, car il la considère comme état originel. Ainsi, l'état douloureux n'est point, selon lui, un état artificiel, mais bien l'essence même de la vie humaine ; « *Car elle est un état originel ».* Nous pouvons mettre cette conception de la douleur sur le compte de sa familiarité, le personnage affirme, en effet, avoir vécu avec la douleur, dans la douleur la majeure partie de sa vie. Par ailleurs, le narrateur présente la douleur sous une forme animale, par le biais d'une métaphore *In absentia,* et lui réfère une des caractéristiques des animaux sauvages notamment ; le domptage.

Les personnages de Sadek AISSAT semblent donc très familiers avec la douleur, qu'ils considèrent d'ailleurs comme compagnon de voyage. Ne sentant plus qu'elle est cas exceptionnel, elle devient la norme, ce qui explique l'omniprésence de la douleur chez les personnages. Ce sentiment permanent de douleur, de souffrance, physique et de *misère psychique* pour reprendre les mots de Jacques LACAN n'est pas étranger au trauma. En effet, les personnes ayant vécu des événements extrêmes et dont la psyché a été altérée, ressentent une douleur chronique qui hante leurs esprits et devient quasi-obsessionnelle. Si cette douleur n'est pas obligatoirement physique puisque celle-ci s'atténue avec le temps pour enfin disparaitre, elle émane plutôt de l'intérieur, une douleur psychique sur laquelle le temps n'a aucune emprise. Les personnages aissatiens souffrent de cette douleur justement, et la ressentent indéfiniment, ce que nous avons pu constater en analysant les extraits proposés.

Pour conclure, le trauma *intra-muros* s'articule autour de l'ensemble des ressentiments ; peur, angoisse et douleur, que peuvent ressentir les sujets traumatisés après-coup. Des sentiments intérieurs, invisibles dont la présence est pourtant fortement marquée dans la vie psychique des personnages. Ainsi, nous avons pu dégager les extraits, très nombreux, qui portent sur l'angoisse. Nous avons également déduit que les

[1] *Idem,* P. 59.

personnages aissatiens portent cette angoisse comme *une tunique de Nessus*, c'est-à-dire un habit maudit dont ils ne peuvent se débarrasser. Ils décrivent également une peur viscérale qui les ronge de l'intérieur et dont ils ne connaissent pas la source. Enfin, la douleur psychique qui les guette sans cesse et qu'ils n'arrivent pas à dompter. Ces ressentiments semblent être inhérents aux expériences douloureuses que les personnages ont vécues et aux blessures engendrées.

Au cours de cette recherche, notre attention s'est focalisée sur les multiples manifestations du trauma qui se déploient de manière saisissante dans l'œuvre de Sadek Aïssat. Ces manifestations, révélatrices des profondeurs psychologiques des personnages aissatiens, se déploient comme des ombres persistantes, imprégnant chaque page de l'écriture de l'auteur. Le traumatisme ne demeure pas simplement un contenu narratif, mais une manifestation dont l'ensemble de manifestations éclaire à la fois la complexité des expériences traumatiques de la voix et le processus de perturbation qui en résulte. Par le biais de diverses unités de signification, allant des souvenirs envahissants et des hallucinations aux rêves troublants et flashbacks poignants, de l'inertie sans mémoire ou de l'agitation nerveuse, du détachement et de l'étrangeté et de l'abolition des sentiments à l'amour, ainsi que de l'absence d'avenir humain, plusieurs des aspects du trauma. Ainsi conçues, ces manifestations diégétiques de la perturbation transcendent le simple désir de représenter ce qui s'est passé pour devenir les aspects constitutifs de la conscience psychique. En analysant ces manifestations, nous cherchons à dévoiler la manière dont le trauma se manifeste et s'inscrit de manière indélébile dans la trame narrative, contribuant ainsi à l'élaboration d'une compréhension approfondie de l'impact psychologique de ces expériences déchirantes. De ce fait, nous avons choisi d'interroger les différentes figures métaphoriques, que nous retrouvons de façon récurrente dans les textes et littératures de l'extrême, représentées dans notre corpus et de les mettre en relation directe avec la blessure.

Ainsi, nous nous sommes arrêtés d'abord sur la folie, métaphore de l'absence, fortement présente dans notre corpus puisque les personnages principaux ont tous eu un épisode de folie causé principalement par l'avènement d'un moment de rupture. Nous avons pu démontrer que les représentations de la folie chez Sadek Aissat varient, selon

qu'elle soit considérée comme libération des chaines d'un passé douloureux ou encore une forme de résistance psychique au pouvoir paralysant du trauma.

Nous avons tenté ensuite de questionner la mort, entité omniprésente dans notre texte. Celle-ci, en relation intime avec le trauma, puisque celui-ci nait de la rencontre inopinée avec la mort. La mort dans l'œuvre aissatienne est décrite tantôt comme faucheuse, ténébreuse et injuste, tantôt comme départ serein et tranquille. Elle est autant source de peur et d'angoisse que de quiétude. Ce paradoxe est justement celui du trauma, puisque sa relation avec la mort demeure contradictoire.

Nous avons également abordé la mémoire traumatique en émettant l'hypothèse que la mémoire est loin d'être neutre et qu'elle emmagasine les douleurs dans un espace blanc, pour les faire ressurgir ultérieurement. Ainsi, il a été question à ce niveau de l'analyse, de relever les marques des traumas transgénérationnels que les personnages ont hérité de leurs ascendants, voire de leurs ancêtres lointains.

Aussi, nous avons choisi d'étudier le corps et sa relation avec le trauma dans notre corpus, en attestant que le corps possède une mémoire tout autant que la psyché. Ainsi, nous avons pu aboutir au résultat stipulant que les corps des personnages aissatiens sont aussi meurtris que leurs âmes. En outre, nous avons pu relever les différents extraits mettant en exergue la souffrance des corps à partir de celle des esprits.

Ainsi, nous avons identifié comment le trauma contemporain se manifeste dans l'œuvre de Sadek Aïssat, en soulignant la place et le contexte de la relation du corps et du trauma. Dans cet ordre, nous prévoyons de prouver que, tout comme dans la psyché, le trauma s'incarne dans le corps. En pratique, nous prévoyons de démontrer que le traumatisme, dans l'exemple aissatien, laisse des traces sur les corps des victimes. Les cicatrices et les blessures liées au contexte du trauma physique équivalent à celle du trauma émotionnel.

En mettant en avant la douleur corporelle sur la souffrance mentale, nous tentons de fournir une vue simplifiée de la dualité du trauma dans les œuvres de Sadek Aïssat. Les œuvres identifiées signalent que la douleur corporelle en entraîne de la douleur mentale, créant ainsi un réseau de significations où la misère devient un symptôme de contraindre

et la douleur physique et mentale forment des expressions tissées couvrant le récit de l'auteur. La honte et la culpabilité sont des éléments essentiels dans le syndrome de stress traumatique ; la victime du sujet éprouve généralement de la honte et de la culpabilité pour être devenue la victime fragile d'un événement honteux. C'est, en effet, ce que nous avons questionné dans cette partie du travail, chez les personnages aissatiens. L'auteur décrit de façon très poignante les sentiments de honte et de culpabilité des personnages, qui s'articulent souvent au plus haut degré.

Nous nous sommes aussi intéressés aux manifestations textuelles du rêve et du cauchemar suggérant qu'ils constituent les miroirs d'une blessure refoulée. En effet, les passages qui relèvent de l'expérience onirique sont très nombreux dans notre corpus, et leur interprétation amène à penser clairement qu'ils traduisent –consciemment ou non- les traces des blessures psychiques que vivent les personnages.

Enfin, nous avons relevé les différents sentiments, émotions et ressentiments que manifestaient les personnages quant à leur misère psychique, partie que nous avons intitulé « le trauma intra-muros », car ce sont des manifestations intrinsèques au trauma. Nous avons pu conclure que les personnages souffrent perpétuellement de peur, d'angoisse et de douleurs dont ils ont beaucoup de mal à délimiter les contours.

En guise de conclusion à cette section, il est pertinent d'affirmer que la symbolisation, dans le contexte de cette étude, se manifeste à travers diverses facettes métaphoriques. Cette notion révèle la puissance du langage qui, de manière majestueuse, transcende les limites de l'indicible.

PARTIE III
L'écriture du trauma
Ou l'exigence fragmentaire

III- L'écriture du trauma ou l'exigence fragmentaire

« Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste (le fragmentaire). »

Maurice Blanchot.

Pour BATAILLE comme pour BLANCHOT, l'écriture est une expérience qui dépasse, le plus souvent, l'écrivain, s'inclinant devant l'exigence hégémonique de celle-ci. L'écriture est une expérience de dépouillement, de dévoilement de l'être profond de l'auteur, qui se laisse guider par le pouvoir scriptural. Ces deux monuments de la littérature considèrent que l'homme qui écrit est un homme qui souffre, et que cette souffrance le devance parfois dans le texte.[1] Toutefois, cette expérience ne saurait être ordinaire, de l'ordre du quotidien, FOUCAULT insiste sur le caractère hors du commun de cette expérience en la nommant « *expérience de l'impossible* ». Cette expérience scripturale est pour nombre d'écrivains une entrée, presque inopinée, dans un monde autre dont il ignorait jusqu'à l'existence, comme l'exprime exemplairement BLANCHOT :

> Écrire entraîne en dehors de la vie commune, et pourtant je maintiens la biographie dans la mesure même où un certain mode d'écrire introduit celui qui s'adonne à cette pratique dans un

[1] Dans cette optique, le professeur français Thierry Durand explique dans son article intitulé « L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie », atteste que l'écriture blanchotienne est une expérience de la douleur, il atteste : « Quand Doubrovsky écrit à propos de Blanchot que « *pas un instant l'écriture n'est coupée du mouvement vécu qui la porte* » (« Critique et existence », dans *Les Chemins actuels de la critique,* 10/18, 1968, p. 149), on ne peut pas ne pas rappeler que l'expérience est pour Blanchot celle de l'excès, expérience non empirique du débordement : « *Le mouvement qui, dans l'œuvre, est expérience, approche et usage de la mort, n'est pas celui de la possibilité — fût ce la possibilité du néant — mais l'approche de ce point où l'œuvre est à l'épreuve de l'impossibilité* » *(L'Espace littéraire,* 41-2). Foucault écrit : « *On est ici loin de l'expérience où certains ont coutume de se perdre pour se retrouver* » (« La pensée du dehors» dans *Critique,* juin 1966, p. 543). Lévinas, de son côté, commente ainsi le livre de Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* : « *On est même étonné quand Françoise Collin parle de 1'« expérience de la littérature », comme s'il pouvait s'agir d'une découverte ou d'une expérience, là où, littéralement, pour Blanchot, il n'y a plus rien. Sinon le vide même de l'absence et le long bâillement de la béance » (Sur Maurice Blanchot, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 49). »* DURAND, Thierry, *L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie. (1997).* Études françaises, 33 (3), 121–139. https://doi.org/10.7202/036085ar, consulté le 12/04/2019.

> élément insolite, élément au sens où on le dit de l'eau ou de l'air, mais que je me garderai d'appeler vital tant il est vrai que ce milieu est souvent d'une opacité suffocante, monde où toute force se consume, où l'on s'accomplit, mais dangereusement, en devenant étranger à soi-même, monde non pas inexplorable, mais toujours en dehors de toute description[1].

Il est donc évident, en lisant cet extrait, que c'est là une expérience singulière qui se traduit par une écriture toute aussi singulière, une écriture qui « *casse, coupe, démembre, désunit, disjoint, fend, fragmente, morcèle ou rompt l'écriture.*[2]», pour reprendre les mots de Maurice BLANCHOT, qui le premier parla d'écriture fragmentaire comme d'une expérience de la « contre-écriture ». Cette pratique de l'écriture est justement celle qui rompt avec toute linéarité, et se livre *aux caprices* de la progression libre. Dans ce sens, FOUCAULT atteste que cet aspect ne caractérise pas une écriture particulière, mais c'est plutôt une pratique dominante : « *Un principe qui ne marque pas l'écriture comme résultat, mais la domine comme pratique.*[3]*».* Ainsi, il ne s'agit pas d'un choix esthétique de l'auteur, ni d'une « mode littéraire », mais plutôt d'une inscription bien plus profonde, d'une exigence.[4]

De nombreux auteurs contemporains[5] véhiculent cette conception de l'écriture comme aventure personnelle et intime d'un côté, et comme expérience-limite, expérience de l'indicible et de l'inénarrable d'un autre. De ce fait, il y a eu, dans la sphère littéraire, un affaiblissement du mythe de l'écriture comme représentation réaliste du monde dans sa chronologie connue. Les écrivains rejettent cette réparation unificatrice de l'expérience scripturale et plaident plutôt pour son autorité, comme le signale dans l'introduction à un numéro de la *Revue des Sciences humaines* consacré au biographique, Alain BUISINE : « *C'en est fini de l'illusion positiviste d'une possible résurrection littéraire du sujet comme totalité venant prendre sens dans un récit ordonné.*[6]», dans ce sillage nous

---

[1] BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 266.
[2] BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre, Op., Cit.,* P. 205.
[3] FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un *auteur ? », dans Littoral, n° 9. 1969, p. 6.*
[4] BLANCHOT écrit à l'adresse du poète *: « C'est que dans le poème où il s'écrit il ne se reconnaît pas, c'est qu'il n'y prend pas conscience de lui-même, rejeté de cet espoir facile d'un certain humanisme selon lequel, écrivant ou « créant », il transformerait en plus grande conscience la part d'expérience obscure qu'il subirait : au contraire, rejeté, exclu de ce qui s'écrit et, sans y être présent par la non présence de sa mort même, il lui faut renoncer à tout rapport de soi (vivant et mourant) avec ce qui désormais appartient à l'autre ou restera sans appartenance* ». *L'Ecriture du désastre, Op., Cit.,* P. 205. Ainsi donc, l'expérience de l'écriture est selon lui une expérience-limite marquée par la perte et le désastre, mais aussi une expérience qui va au-delà des intentions de l'auteur, romancier ou poète, car elle s'aventure souvent dans le monde abyssal de l'indicible, de l'inénarrable.
[5] Entre autres : Maurice Blanchot, Roland Barthes, Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet.
[6] *Revue des sciences humaines,* n° 224, 1991, p. 12

pensons à SARRAUTE et à ROBBE-GRILLET, entre autres, dont les écrits sont marqués, en surimpression, d'un grand sentiment de doute et de soupçons à l'égard d'un langage qui prétend la « neutralité ».

La conception traditionnelle de l'écriture, notamment de l'écriture fictionnelle, qui préconise la mimesis et la représentation du réel n'est plus autant de mise. L'écriture est conçue désormais comme le miroir de l'auteur lui-même, de son soi et de son expérience interne. Dans ce sens, Thierry DURAND explique la conception moderne de l'écriture en se basant sur l'expérience mallarméienne :

> L'écriture est en effet son propre miroir : Mallarmé marque ainsi le coup d'envoi d'une crise de la représentation qui, associant écriture et *mimesis,* donne à cette dernière le caractère de l'original. Si écrire revient à écrire interminablement, à mesurer le manque où le langage est de se dire, absence insignifiante de l'origine du verbe, ne reste à l'écrivain qu'à mimer cette imitation même ou, comme le dit Blanchot, l'inessentialité de l'acte d'écrire. Le présent de la mimique est donc un faux présent ou le présent d'une non-présence ; l'événement mimé est tout entier à venir et tout entier déjà passé.[1]

L'expérience scripturale n'est donc pas une expérience anodine dont l'auteur contrôle les tenants et aboutissants, elle est parfois si singulière qu'elle gagne en autorité, en autonomie. Cette expérience peut être celle de la blessure ; lorsque l'auteur a vécu des événements extrêmes, son écriture devient le miroir de la souffrance intérieure qu'il éprouve, dans toute sa complexité. Elle échappe le plus souvent à la linéarité traditionnelle, elle, semble-t-il, refuse de se plier aux règles connues de l'écriture, elle se présente, le plus souvent, en fragments.

L'œuvre de Sadek Aissat présente cette marque, le lecteur en ressent fortement les répercussions ; le texte inscrit des va-et-vient dans la chronologie, la multiplicité des narrateurs, insertions de poèmes et de textes en Arabe dialectal ou classique, et bien d'autres éléments qui attestent que l'écriture aissatienne est fragmentée. Dans cette partie du travail, nous comptons interroger cette esthétique et ses enjeux, mais aussi la relation qui existe entre l'écriture aissatienne et l'expression de la blessure. Nous nous poserons donc les questions suivantes ? Quel est le lien entre l'écriture fragmentaire et

[1] DURAND, Thierry, *L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie, art. cit.,* P. 131

l'expérience traumatique ? Est-elle une exigence ? Quelles sont les stratégies scripturales par le biais desquelles se manifeste la fragmentation dans le texte aissatien ?

Chapitre I : L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux

Traditionnellement, un roman est une histoire racontée par un narrateur, mettant en scène des personnages différents. Suivant une chronologie bien précise, rigoureusement logique, l'histoire reprend un événement donné, vécu par des personnages romanesques, se situant dans un lieu et un temps bien précis. La description des personnages et des lieux autant que la narration, dans une telle conception sont censés se soumettre à une cohérence et une cohésion indiscutables. Cette conception rigide[1], devenue normative du roman a été ébranlée ouvertement dans les années 50, après la Seconde Guerre mondiale et le désenchantement universel de l'Homme qu'elle a engendré. Il ne s'agit pas d'avancer ici que le roman n'a jamais connu de subversions avant cette ère, puisque « *Le roman est depuis longtemps le territoire de tous les désordres* », comme l'explique Maryse ROUSSEL-MEYER[2], mais cette époque engage un autre ordre de subversion, une rupture autant épistémologique, éthique qu'esthétique. Dans ce sillage, ADORNO a posé le problème de la relation entre le roman et le réel qu'il est censé représenter, voire même reproduire ; cet « *héritage réaliste* » a lourdement pesé sur le roman du XXe siècle, car le réel est très souvent irreprésentable. Si la vraisemblance est l'une des caractéristiques romanesques les plus importantes, le réel lui-même n'est plus vraisemblable : « *Comment narrer à partir ou après l'expérience de la barbarie ? Comment s'affranchir du silence ? Ce qui réclame, pour en sortir, d'autres formes de la narration.*[3]». Ainsi, le réel, historique, vécu au XXe siècle notamment, a conduit à une réflexion profonde sur

[1] Cet aspect a été expliqué par le critique français Henri Godard qui met en exergue les différentes normes auxquelles les critiques soumettaient le roman : « *pendant trois quarts de siècle, le roman français a été traversé par un mouvement ininterrompu de contestation du romanesque du roman qui l'a précédé. […] il y avait bien eu un modèle commun du roman du XIX ème siècle, même s'il n'est pas aisé de le nommer. Balzacien est une facilité ; traditionnel et canoniques sont des gauchissements […] ; réaliste met en porte-à-faux parce qu'il se réfère à une problématique qui n'est pas celle de la contestation. Mimétique, qui est quelque peu didactique, a l'avantage d'aller au cœur du débat puisqu'il touche à l'illusion romanesque qui est visée par les uns et refusé par les autres.* » GODARD, Henri, *Le roman, modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, P. 11.

[2] ROUSSEL-MEYER, Maryse, *La fragmentation dans le roman*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, P. 21.

[3] Théodore ADORNO insiste sur le fait que la narration à partir de l'expérience de la Barbarie qu'a vécue l'être humain lors des conflits mondiaux du 20 éme siècle posait sérieusement le problème du réalisme. « La situation du narrateur dans le roman contemporain », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, P. 39.

les nouvelles formes narratives et esthétiques qui seraient à même de traduire ce réel, sans s'abandonner à l'illusion réaliste.

De ce fait, associer le roman qui, au XIXe siècle, n'était perçu que comme une unité unifiée répondant à une exigence chronologique au fragmentaire semblerait, de prime abord, contradictoire. Toutefois, « l'ère du soupçon » vécue par les écrivains a laissé planer le doute sur toutes les certitudes romanesques : l'espace, les personnages, les objets, l'intrigue…ce qui a fait du choix fragmentaire une volonté de désintégration du genre d'un côté, mais aussi l'expression d'une crise, celle du genre romanesque, mais aussi de la pensée et de la philosophie humaines d'un autre. Ne s'articulant ni au niveau de la qualité des romans publiés ni au niveau de leur quantité, cette crise se manifeste par la structure même du roman. Devenues le lieu de toutes les interrogations, les problématiques qu'il soulevait étaient d'une importance primordiale. C'est dans ce sens que Roland BARTHES a qualifié le roman de la deuxième moitié du XXe siècle de *romans du refus,* il explique :

> Chaque fois que quelqu'un risque l'idée d'une crise du roman, il se trouve un critique soucieux de la santé de nos Belles Lettres pour lui répondre que le roman ne s'est jamais mieux porté, puisqu'on en publie énormément. Mais c'est avoir une idée un peu trop quantitative de la crise ; elle n'empêche nullement la prolifération. […] ce sont des crises de structure et non de production. C'est ce qui se passe aujourd'hui pour le roman si l'on veut bien admettre que la plupart des œuvres fortes, des œuvres neuves qui paraissent actuellement sont des romans problématiques, où la fiction se double d'une mise en question des catégories fondamentales de la création romanesque, comme si le roman idéal, le roman innocent étant impossible, la Littérature devait avant tout dire comment elle se fuit et comment elle se tue, bref comment elle se refuse[1].

Cette crise dont parle BARTHES est une crise qui a touché les arts et la philosophie autant que les lettres ; le rejet des systèmes établis et la subversion sont devenus des constantes de la société occidentale de la seconde moitié du XXe siècle. La crise du romanesque atteignit la structure interne du roman, de sorte que chaque élément du roman a eu une certaine liberté, tel « *Un ilot autonome, à l'horizon d'un désir, d'un agencement singulier* [2]» pour reprendre les mots de ROBBE-GRILLET, mais elle touchait également

[1] BARTHES, Roland, « Pré-romans », *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, Tome 1, P. 416.
[2] ROBE-GRILLET, Alain, *Le Voyageur, essais et entretiens,* Paris, Christian Bourgois éditeur*,* 2001, P. 356.

à l'intrigue et aux classifications génériques. Théodore ADORNO aborde cette question en insistant sur l'ambigüité de la situation, pour lui, elle dénote à la fois une puissance de l'auteur qui s'affranchit des règles et normes régissant les genres, mais aussi sa propre impuissance, puisque l'œuvre le devance désormais. Il signale que ses romans sont la réponse anticipée à un monde en désillusion, et que la menace permanente de la catastrophe interdit aux auteurs une quelconque attitude contemplative et neutre du monde.[1]

Ces nouvelles formes narratives et esthétiques se présentent souvent sous forme de fragments, différents les uns des autres[2]. La fragmentation en elle-même travaille sur le signifiant, le langage auquel les auteurs ont accordé une importance primordiale. Se trouvant *à la* limite de l'incohérence[3], elle permet toutes sortes de glissements sémantiques, mais aussi les mises en abyme, les jeux de déplacement de mots en plusieurs variations et les jeux consonantiques.

Il n'est point aisé de définir l'écriture fragmentaire, car elle est réfractaire à toute tentative d'encadrement ou de bornage. Si la fragmentation a existé depuis l'Antiquité, elle était plutôt involontaire, puisque le morcellement des textes était dû au manque d'archivage et aux aléas du temps. Ginette MICHAUD affirme qu'il est très difficile, voire inapproprié de tenter une historisation de la fragmentation, car celle-ci « *Ne saurait être possible qu'au prix d'un questionnement radical du concept d'histoire lui-même, traditionnellement perçu comme une totalité continue.*[4]». En effet, considérée comme une reprise chronologique des événements, l'histoire est conçue comme une continuité cohérente et logique, ce qui est totalement contradictoire avec l'essence même du fragment.

L'écriture fragmentaire en tant que marque esthétique et poétique, a été consacrée d'abord par les romantiques allemands, qui ont fait du fragment une entité autonome ne

---

[1] *« Le sujet poétique, en se libérant des conventions de la représentation de l'objet, confesse en même temps sa propre impuissance, la puissance absolue des choses, qui fait retour dans le monologue (du narrateur)* », ADORNO, Théodore, *Notes sur la Littérature*, *Op., Cit.,* P. 42.

[2] Dans cette optique, Maurice Blanchot affirme que le sens de la fragmentation en littérature prend source dans cette différence, voire dissymétrie des fragments, n'ayant aucunement la prétention de constituer un tout totalisant mais doivent être appréhendés dans leurs dislocation : « *comment produire et penser des fragments qui aient entre eux des rapports de différence […] et qui aient pour rapport entre eux leur propre différence, sans référence à une totalité résultant même à venir ?* », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, P. 50.

[3] ROUSSEL-MEYER, Maryse, *La fragmentation dans le roman, Op., Cit., P. 14.*

[4] MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989, p. 28.

s'inscrivant plus dans une totalité quelconque[1]. Le fragment n'est plus inhérent à un tout, mais il est plutôt en relation avec d'autres fragments, qui contiennent, chacun de son côté, un sens singulier. Étymologiquement, le mot « fragment » renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte. La critique française Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS estime que le fragment se manifeste sous la forme « *D'une métonymie, de la partie vers le tout*.[2]», et qu'il échappe à toute tentative d'encadrement.

C'est, en partie, pour cette raison qu'il est très délicat de vouloir définir l'écriture fragmentaire ou de lui attribuer des concepts critiques ; elle n'a pas une seule conception ni un seul usage, elle est multiple dans toutes ses dimensions, ce que signale MICHAUD dans son livre consacré à l'écriture fragmentaire[3]. En outre, dans le but de mieux cerner cette pratique de l'écriture, il est indispensable de distinguer entre fragment et fragmentaire. L'écriture fragmentaire a été appréhendée comme une esthétique de la subversion, une nouvelle inscription qui marque la littérature de la seconde moitié du XXe siècle. Dans leur *Dictionnaire du littéraire*, ARON, SAINT-JACQUES et VIALA ont tenté de l'approcher :

> Paradoxalement, l'impossibilité d'achever, de clore le livre devient alors le moteur même de l'écriture. L'écriture fragmentaire n'est pas « sans queue ni tête », mais « à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement » […]. Une telle conception a joué aussi un rôle dans le développement, au XXe siècle, d'un roman refusant la linéarité du récit et favorisant la multiplication des pistes de lectures au détriment de

[1] Ce point a été traité et développé par les critiques Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, qui attestent que la conception moderne du fragment prend source du romantisme allemand, qui le premier avait opté pour un renouvellement esthétique de la littérature qui s'affranchit du diktat de l'unité : « *La totalité fragmentaire […] ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment*. » LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand,* Paris, Seuil, 1978, p. 64.

[2]SUSINI- ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire, définition et enjeux,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 22.

[3] Michaud résume très justement cette problématique : « *S'il n'y a jamais eu « ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment », c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou « extérieurs », mais à cause de la nature même du fragment. Ni théorie ni concept ni forme du fragment n'aident à penser l'exigence fragmentaire. C'est même très exactement, cette méconnaissance, et seulement cette méconnaissance, qui peut aider à la penser et à la lire. Cette méconnaissance n'est pas qu'une banale erreur de lecture, elle est le mode même d'errements qu'exige le fragmentaire : une pensée qui pressent, mais qui laisse échapper, une pensée qui entrevoit, mais sans peut-être le savoir jamais.* » MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes, Op., Cit.,* P. 258.

> l'homogénéité du propos et de l'approfondissement psychologique des personnages[1].

Le fragmentaire est donc une nouvelle conception de l'écriture qui prône le multiple et l'hétérogène. Les auteurs refusent, dans cette optique, de sacrifier l'authenticité de leur expérience scripturale pour la pertinence de leurs récits ou la cohérence des histoires qu'ils racontent. Dans l'écriture fragmentaire, le langage joue un rôle primordial dans l'œuvre, puisqu'il est placé au cœur de l'entreprise d'écriture, différemment de ce qui fut le cas de l'écriture réaliste qui se soumettait à l'autorité de l'imitation fidèle du réel. BLANCHOT atteste que le fragmentaire est différent du fragment ; le premier étant la puissance du désastre qui se démarque dans le texte, et le second cette marque elle-même. Ainsi, l'auteur de *L'Instant de ma mort*, pense que le noyau du fragment n'est autre qu'en lui-même, et de ce fait, le fragmentaire le met en scène. Ginette MICHAUD atteste quant à elle, qu'il ne faudrait pas considérer le fragment comme une forme, mais plutôt comme un questionnement permanent, une pratique et une exigence. Le fragment n'est donc pas un morceau, comme le préconise la définition littérale[2], ou une partie morcelée d'un tout, il n'est pas non plus ce que les moralistes ont appelé pensée, maxime, sentence, opinion, anecdote, remarque, puisque ceux-là peuvent prétendre à un accomplissement. Le fragment est l'essence même de l'inachèvement, et c'est ce qui fait de lui une marque particulière que la littérature a adoptée, non comme caractéristique, mais comme exigence. Cette exigence est devenue l'une des techniques les plus appropriées pour rendre compte d'un monde désenchanté, d'une menace permanente d'une catastrophe à venir, dans ce sens *le dictionnaire encyclopédique de la Littérature* définit ainsi le fragment :

> Au sens premier, le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. En ce sens, il constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer. On peut également le définir comme un extrait, tiré de manière volontaire, d'un livre, d'un discours. Cependant, en un troisième sens du terme il désigne une sorte de genre, car s'est développée très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même,

[1] ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Dennis et VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Quadrige, 2004, P. 249.

[2] La définition littérale du dictionnaire est différente de la définition théorique, Le Petit Robert définit le fragment comme «1. *Morceau d'une chose qui a été cassée, brisée, 2 .Partie d'une œuvre dont l'essentiel à été perdu ou n'a pas été composé »*

> sans référence à une organisation englobant. En ce sens, il est parfois devenu un emblème de modernité.[1]

Ainsi donc, le fragment dans son acceptation théorique est une nouvelle tendance générique, qui rejette simultanément toute appartenance à un genre. Le critique français Pierre GARRIGUES atteste que le fragment est une technique d'écriture érigée en éthique, qui traverse tous les genres littéraires, mais échappant à tout système et qui remet en question toutes les certitudes littéraires.[2] BLANCHOT considère que la littérature du fragment se situe en dehors de tout, car les formes de langage traditionnelles où se situe ce tout ne satisfont plus la pensée humaine qui a toujours été abordée dans le cadre d'une unicité, et que celle-ci exige désormais une discontinuité essentielle. Il ajoute : « *En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle dégage un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres*[3].». L'écriture fragmentaire, selon BLANCHOT, est donc une écriture hors du temps et de l'espace, qui s'articule autour d'une brisure, une faille du texte lui-même. En outre, l'inachèvement en est l'essence ; un fragment achevé n'en est pas un[4].

Après cet aperçu de l'acceptation théorique de l'écriture fragmentaire, nous comprenons que c'est, d'abord et avant tout, une exigence ; celle de l'auteur autant que de l'œuvre elle-même. Ainsi, la littérature après avoir été « *Le miroir qu'on promène le long d'une route, mais le miroir brisé d'un trouble intérieur.*[5]*».* Ce trouble intérieur, cette expérience extrême et ce désastre qu'a vécus toute l'humanité du XXe siècle ont causé une telle brisure que l'écrivain n'avait d'autre choix que d'écrire à partir de cette faille. Les désenchantements de tous genres, les doutes et les incertitudes sont devenus des points

[1]LAFOND-BOMPIANI, *Le dictionnaire encyclopédique de Littérature,* Paris, Robert Lafond, 1999.
[2] GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, P. 409.
[3] BLANCHOT, Maurice, *L'Ecriture du désastre, Op., Cit.,* P. 325.
[4] Dans cette optique, le critique et professeur de lettres Alain Mantadon insiste sur l'aspect violent de la fragmentation en littéraire, produit durant et d'une crise, l'écriture fragmentaire n'est pour lui que l'expression du mal vécu par l'auteur, et son origine étymologique en exprime l'essence : « *Le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris, de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, l'anéantir. En grec, c'est le Klasma, l'apoklasma, l'apospasma, icttdde tiré violemment. Le spasmos vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque. »* MONTANDON, Alain*, Les formes brèves,* Paris, Hachette, 1992, P.77.
[5] TONNET LACROIX, Eliane, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, PP. 171-172.

d'interrogation que l'auteur met en scène. D'un monde disloqué, brisé et même fracassé par sa propre histoire, d'un homme trahi par sa propre humanité ne pouvait naitre qu'une écriture fragmentée, inachevée. L'écriture fragmentaire loin d'être un choix anodin est une exigence, celle de l'homme, du monde et de l'œuvre. Cette exigence cristallise la crise ; comme le confirme Sébastien RONGIER*, « Le fragmentaire devient le point de convergence d'une triple crise : crise de l'œuvre et de son achèvement, crise de l'idée de totalité, et crise de la notion de genre sûre de ses frontières.*[1]*».* Cette crise à trois niveaux dénote d'une réalité problématique, celle de l'auteur et de son œuvre, celle de la pensée humaine et celle du genre.

La fragmentation en littérature comme exigence structurelle d'une crise a vécu son apogée en Occident, à la seconde moitié du siècle dernier, après la Seconde Guerre mondiale, l'événement le plus marquant de l'histoire contemporaine. Elle a été suivie par d'autres événements tout aussi violents, dont les traces mémorielles demeurent fortement présentes dans l'imaginaire, engendrant des traumas collectifs et individuels reconnus. Nous voudrions, de ce fait, émettre l'hypothèse que le trauma et l'écriture fragmentaire sont structurellement liés, et que l'écriture du trauma en elle-même exige la fragmentation.

Cette hypothèse suggère une connexion intrinsèque entre le trauma et l'écriture fragmentaire dans l'œuvre de Sadek Aissat. La nature fragmentée de l'écriture, caractérisée par des va-et-vient chronologiques, une diversité de voix narratives et l'utilisation de différentes langues, semble être étroitement liée à la représentation du trauma. En effet, la fragmentation devient un moyen d'expression nécessaire pour rendre compte de la complexité et de la dislocation psychologique résultant du trauma. Le choix délibéré de morceler le récit et d'adopter une structure fragmentaire peut être interprété comme une tentative de capturer les aspects éclatés et morcelés de l'expérience traumatique.

Dans cette perspective, l'écriture fragmentaire peut être envisagée comme un reflet formel du chaos intérieur généré par le trauma. Les différents fragments du texte, tout comme les fragments du vécu traumatique, s'entrelacent pour former un ensemble

[1] RONGIER, Sébastien, *la modernité esthétique et pensée du fragmentaire, op.cit.* P.3.

complexe. Cette approche fragmentaire offre à l'auteur la possibilité de saisir la nature fragmentée de la réalité psychique des personnages, où les souvenirs, les émotions et les perceptions s'entremêlent de manière désordonnée.

Ainsi, l'écriture fragmentaire ne serait pas simplement un choix stylistique, mais plutôt une nécessité inhérente à la représentation du trauma. Elle permet à l'auteur de contourner les limites du langage linéaire et de créer une représentation plus fidèle de la manière dont le trauma se manifeste dans la psyché des personnages. En adoptant cette approche, Sadek Aissat explore la capacité de l'écriture à donner forme à l'informe, à exprimer l'indicible, et à capturer la complexité émotionnelle des expériences traumatiques.

Chapitre II : Trauma et écriture fragmentaire

Confronté à l'expérience de la mort, réelle ou symbolique, le Moi se trouve le plus souvent dans un état de sidération aiguë, où il perd toutes ses capacités à gérer les émotions fortes. Cet état engendre le plus souvent un éclatement du Moi, celui-ci se défait de son unité habituelle et se transforme en une somme de fragments parsemés.[1] Le sujet devient ainsi un ensemble incohérent de consciences sensorielles du monde extérieur et perçoit son Moi, comme brisé en mille morceaux qu'il ne peut ramasser.

La psychologie désigne ce phénomène par *la dissociation,* c'est-à-dire le fait de se dissocier de soi, de subir des brisures multiples, des failles. Il arrive que les personnes blessées, ayant vécu des événements extrêmes, aient le sentiment de devenir témoins d'eux-mêmes, d'être *éclaté* littéralement. D'un point de vue psychanalytique, cet éclatement est défini comme « *La désunion de fonctions normalement intégrées que sont la conscience, la mémoire, l'identité ou la perception de l'environnement.*[2]», dans ce sens, cette fragmentation de soi est un point focal de la notion de trauma, puisqu'elle est, en partie, la conséquence d'un choc traumatique.

Cette situation, pour le moins délicate, est causée selon la psychanalyse, par des émotions trop fortes, une incapacité à synthétiser les données du conscient et du subconscient, mais aussi en faisant appel à LACAN[3], par la misère psychique. Cette dernière est pour le psychanalyste français la synthèse de la somme des souffrances, des chocs et des blessures que subit, potentiellement, l'individu tout au long de sa vie. Le psychanalyste américain, Etzel CARDENA va plus loin dans ses analyses puisqu'il préconise la fragmentation de soi comme une *compartimentalisation* du processus psychique qui échappe à la volonté du sujet, compartiments autonomes et ne constituant

[1] Dans ce sens Janet considère que la *fragmentation du moi*, en jeu notamment la classe des troubles dits « dissociatifs ». Dès sa thèse sur *l'Automatisme Psychologique,* Janet fait référence à une rupture d'unité personnelle : lorsqu'un trop grand nombre de sensations est isolé en dehors de la perception consciente, un nouveau type de perception se forme, et l'on peut parler alors de *personnalité secondaire* ou subconsciente, parallèle à la personnalité principale. Le Moi se trouve donc divisé, dissocié en deux. Selon le psychologue, la rencontre avec la mort crée des émotions si fortes que la capacité ordinaire de synthèse psychique est perturbée et ne permet pas de traiter les souvenirs traumatiques, stockés dès lors dans le subconscient, ce qui cause cette fragmentation du Moi. JANET, Pierre, *L'automatisme psychologique.* Paris , Odile Jacob,1889, reed. 1998.
[2] DORON, Roland, PAROT, Françoise, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, 1991.
[3] LACAN, Jacques, *Écrits,* Paris, Seuil, 1966.

plus un tout cohérent et homogène. Ainsi, il ne s'agit plus d'une simple dépersonnalisation momentanée où le sujet se sent étranger à lui-même pendant une certaine période, mais une véritable fragmentation psychique permanente, qui remplace le tout par une somme de morceaux disparates, différents les uns des autres[1].

Cette situation est observée généralement chez les victimes de traumas, survivants ou témoins d'événements extrêmes, comme est le cas des guerres et des catastrophes naturelles. Ladite fragmentation est transmise à l'autre, le plus souvent, par la narration, toujours morcelée, de l'événement vécu comme le soutient Dori LAUB : « *Le caractère ténu, pour les victimes, des liens interpersonnels leur font ressentir une fragmentation interne et l'incapacité de rassembler les choses. Métapsychologiquement, l'observateur des survivants peut parler de déstructuration ; sur le plan phénoménologique, la victime fait l'expérience d'un sentiment de fragmentation*. » De ce fait, la victime de l'événement traumatique se sent dans l'incapacité absolue de regrouper de façon chronologique ses souvenirs, car leur potentiel traumatique a pris, au fur et à mesure, le contrôle de leur inconscient et subit ainsi *une décomposition de leur « Soi »*[2]. Autrement dit, le trauma psychique, notamment massif, fait effraction dans ce que FREUD appelle le pare-excitation[3], le traverse au détriment du sujet, et met en difficulté la capacité individuelle de formuler l'expérience. En effet, le trauma s'enregistre dans un moment d'effondrement des barrières fonctionnelles du sujet, ce qui cause, inévitablement, une fragmentation de soi.

Lors de témoignages de survivants, ou simplement de personnes ayant vécu des événements extrêmement douloureux, le narrateur semble être à l'extérieur du récit. Ne pouvant se résigner à appliquer une chronologie aux événements, l'observateur a l'impression qu'il s'agit de fragments de souvenirs épars, *sans lien ni lieu* pour reprendre BLANCHOT ; « *Les souvenirs racontés ne semblent pas des souvenirs intégrés, mais plutôt des*

[1] CARDENA, Etzel, "The domain of dissociation". In: Lynn SJ, Rhue JW, editors. *Dissociation: clinical and theoretical perspectives*. New York, USA: The Guilford Press; 1994. p. 15‑31.

[2] LAUB, Dori, LE DÉFAUT D'EMPATHIE, ERES | « Le Coq-héron » 2015/1 n° 220 | pages 29 à 47, disponible en ligne à l'adresse, https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2015-1-page-29.htm, (consulté le 22/08/2019). Dans cet article, le psychanalyste a repris deux exemples qui appuient cette idée d'une fragmentation traumatique des victimes : « *Les survivants de l'Holocauste se souviennent de leurs expériences à travers un prisme de fragmentation et ne les racontent habituellement que par fragments. Lorsqu'on lui demanda de décrire un jour entier dans le camp, un survivant dit qu'« il n'y avait pas de jour entier, tout était cassé en morceaux, depuis 1938 ». Un autre constatait qu'« on ne pouvait pas envisager la totalité de ce qui se passait. Seulement ce qui s'était passé ce matin ou ce soir ». De fait, comment peut-il y avoir une logique de l'ensemble quand le seul thème est l'irruption de l'irrationnel* ».

[3] FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, *Op., Cit.*

perceptions fragmentées, retranchées dans l'esprit du survivant comme des corps étrangers jamais devenus partie intégrante de l'ensemble d'une expérience humaine.[1]*»*. Ce qui est surprenant, par ailleurs, c'est que la narration demeure fragmentaire même lorsqu'il y a un véritable travail intellectuel d'élaboration mémorielle.

Nous estimons, par conséquent, que la mémoire, tout autant que la perception du monde et la pensée elle-même deviennent fragmentaires, décousues et parcellaires après une expérience extrême. Ainsi, n'appartenant ni à un ensemble cohérent, ni aux survivants eux-mêmes dans un lieu et un temps bien précis, le rendu narratif fictionnel de cette mémoire, de ces sentiments et émotions ne sauraient adopter une autre voie que la fragmentation.

Ce point de vue a été développé par la critique littéraire et psychanalyste américaine, Shoshana FELMAN. Elle atteste que l'écriture du trauma s'inscrit, nécessairement, dans une narration fragmentée. Elle signale, en effet, que l'écriture fragmentaire en tant que technique, stratégie et esthétique a émergé, notamment, après les grands événements historiques, ayant engendré des traumas de masse. Elle ajoute que : « *Le trauma se définit comme un abysse qui brise l'unité du sujet. Au fur et à mesure que l'abysse s'agrandit, la belle totalité du sujet ne cesse de se fragmenter, rendant ainsi indistinctes les limites qui séparent l'intérieur de l'extérieur et le soi du monde.*[2]». Cette position ne semble pas farfelue, puisqu'un nombre considérable de textes portant sur des expériences extrêmes et mettant en scène des personnages blessés, perdus dans leurs drames et désastres, se présentent sous la forme fragmentaire. En outre, les auteurs emblématiques de cette nouvelle esthétique, tels BLANCHOT ou Annie ERNAUX, affirment que le fragmentaire n'a nullement été un choix, mais plutôt une exigence émanant de leur « soi » et qu'ils auraient été incapables d'écrire leurs blessures autrement que par fragments.[3] Cette posture nous renvoie, encore une fois à l'étymologie du mot « fragment » qui, comme le rappelle A. GUYAUX « *Persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distrait du*

[1] LAUB, Dori, LE DÉFAUT D'EMPATHIE, P. 13.
[2]FELMAN, Shoshana, « L'apathie de la loi et l'expression du trauma dans la poésie judiciaire de Vanessa Place François Haselden », in *The Juridical Unconscious,* Cambridge, Harvard University Press, 2002, traduit de l'anglais par Francis Haselden.
[3] ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, 2011.

néant.[1]» C'est, en fait, de cette faille causée par une douleur trop intense, un sentiment d'incompréhension et d'injustice, que nait le fragment ; *ce peu, presque rien* blanchotien, qui devient le noyau de tout un « genre ».

Quoique l'écriture fragmentaire rejette les étiquettes et les rangements, il n'en demeure pas moins qu'elle se manifeste par un nombre d'éléments qui se ressemblent d'un auteur à un autre, d'un texte à un autre. L'écriture de Sadek Aissat, de par sa structure, se manifeste de façon fragmentaire. L'auteur se sert ainsi d'un nombre très important d'insertions, d'intertextes et d'intratextes, comme il interpelle son lecteur en faisant appel à une autre langue. C'est dans cette perspective que nous comptons, dans cette partie du travail, interroger l'écriture de Sadek Aissat, à la lumière des éléments théoriques que nous proposent autant BLANCHOT que Dori LAUB.

En outre, nous envisageons d'analyser ces manifestations dans leur relation avec l'inscription du trauma dans l'œuvre Aissatienne en supposant que la structure fragmentaire est une exigence qu'impose l'écriture du trauma.

[1] GUYAUX, André, *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1985, p. 7-8.

Chapitre III : Trames et drames ou l'écriture fragmentaire dans l'œuvre de Sadek Aissat

Le monde est, actuellement, articulé par le changement, l'évolution voire même la mutation, de sorte qu'il impose de nouvelles exigences esthétiques. Ainsi, les projets littéraires tentant de représenter le monde tel que les auteurs le vivent, sont touchés par les mêmes mutations, non que les problématiques soulevées touchent uniquement à l'œuvre et à ses composantes, mais s'acheminent également au cœur du sens lui-même. S. K. GBANOU atteste, dans cette optique que les œuvres littéraires proposent désormais des formes esthétiques nouvelles, enfreignant toutes les règles comme ;

« *Une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire, une mise à l'honneur de l'exercice vingtiémiste du collage, du* cut up*, comme s'il s'agissait de développer une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement.*[1]». L'écriture fragmentaire, de par son refus de l'unicité qui constitue justement son essence, ne se manifeste pas de la même manière chez tous les auteurs, et n'emprunte aucunement les mêmes voies. L'écriture étant, selon BARTHES[2], le lieu où se déplie l'expérience de la profonde liberté, l'œuvre littéraire semble fonctionner comme la mémoire fragmentée d'un chaos intérieur et extérieur. Sans vouloir remanier le désordre social qui sévit dans le monde, la littérature du fragment tente de le simuler, de le reprendre et de le traduire, du moins scripturairement.

[1] GBANOU, S. K. (2004). « Le fragmentaire dans le roman francophone africain ». *Tangence*, (75), 83–105. https://doi.org/10.7202/010785ar, (consulté le 12/09/2019). Dans cet article, le professeur Gbanou affirme qu' « *Au centre des constellations esthétiques dans le roman africain d'expression française est apparue, ces deux dernières décennies, une forme particulière d'écriture qui rompt avec le récit-fleuve linéairement compact des écrivains de la première génération. L'écriture participe désormais d'un travail de plus en plus conscient d'invention et d'intervention tant sur le langage que sur le corps du projet romanesque pour aboutir à un ensemble hétérogène, à la limite hétéroclite, qui échappe à la forme classique du roman. Les transformations annoncées par des auteurs comme Ahmadou Kourouma, Mohamed-Alioum Fantouré ou Henri Lopes se poursuivent avec bonheur chez les écrivains de la postcolonie (Sami Tchak, Kossi Efoui, Abdouhraman Wabéri, etc.), surtout en situation d'exil, et donnent à penser que le romanesque cherche à souscrire aux différents fantasmes et soubresauts qui remuent la conscience des exilés/migrants ou, à l'inverse, veut tirer profit de l'esthétique postmoderne de l'éclatement, de l'émiettement et du chaos découvert dans le nouveau rapport au monde, favorisé par la mondialisation. Chez un grand nombre d'écrivains, l'écriture devient un exercice de sclérose de la forme et est entièrement absorbée par le goût et, peut-être même, l'obsession de la fragmentation, du chaos, du micmac et du non-sens de la vie* ».

[2] BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, *Op., Cit.*

Cette écriture, comme c'est le cas d'une partition musicale, conjugue les fragments et leur donne un sens, aussi bien individuellement qu'en tant qu'ensemble. Toutefois, la conception de l'unicité dans l'écriture fragmentaire, car il se joue, au niveau de l'écriture fragmentaire, une « *Révolution pacifique de déstructuration.*[1] », procède à un émiettement continu du récit. Un motif pourtant est commun à l'écriture fragmentaire et constitue le fil conducteur qui lie les différents textes qui se revendiquent de l'art du fragment ; qui est la « *Forme même du vouloir-écrire* ». Ainsi donc, c'est l'intention romanesque qui consent d'appréhender le monde comme objet littéraire dans toutes ses fuites, ses failles et ses brisures[2]. Dans ce sens, BARTHES affirme vouer une admiration spéciale envers toutes les choses du quotidien qui attisent en lui une volonté irrésistible, une sorte de curiosité, « d'affectivité intellectuelle » qui mène vers le romanesque. Toutefois, il avoue « *Je ne m'imagine pas aujourd'hui composant une histoire, une anecdote, avec des personnages portant un nom propre, bref, un roman.*[3]».

Nous comprenons donc que le monde, dans sa version contemporaine, impose parfois une forme fragmentée de la littérature. Celle-ci permet de l'aborder dans une multitude de perspectives, et c'est cette pluralité qui constitue l'originalité de l'écriture fragmentaire d'un côté, et son pouvoir de dire le monde différemment d'un autre.[4] Que ce soit à travers la réécriture, la fragmentation syntaxique, la chronologie discontinue, la musicalité des mots ou la pluralité des voix, les voies de la fragmentation sont « *impénétrables* » et chaque auteur prend la liberté d'émietter son récit, de le couper ou le rapiécer selon sa propre volonté ou encore son propre besoin.

L'écriture de Sadek AISSAT, dans les trois romans qui constituent son œuvre romanesque, se manifeste sous une forme parcellaire, ne répondant presque jamais à

[1] ROY, Alain, « L'art n'est pas une subversion », *L'atelier du roman*, Paris, no 33, 2003, p. 32.
[2] BARTHES, Roland, préface aux *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 17.
[3] BARTHES, Roland, cité par Françoise Susini-Anastapoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, *op., cit.,* p. 95-96.
[4] Dans ce sens, la critique française Sophie Rabau, dans ses travaux portant sur l'écriture fragmentaire chez Yourcenar atteste que ; « *On sait que le geste de la fragmentation comme brisure est un geste moderne qui se traduit dans la représentation du réel et dans l'écriture elle-même. Mais la fragmentation moderne apparaît également dans le rapport à la tradition qui est littéralement mise en éclats dans les pratiques de l'hypertextualité. La fragmentation peut intervenir dans le cadre d'une réécriture. Dans ce premier cas, les modernes opèrent un émiettement du texte par une dispersion de l'hypotexte dans leur propre réécriture* » RABAU, Sophie, « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », dans Ricard Ripoll (sous la dir. de), *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 31.

l'unité que préconise traditionnellement le roman. En effet, le lecteur semble avoir affaire à des fragments de récits, dont l'unicité dépend moins du tout romanesque, c'est-à-dire du roman lui-même, que de la cohérence que l'auteur réussit à établir entre les différents fragments. C'est dans cette optique que nous comptons interroger, dans cette partie de l'analyse, les manifestations de la fragmentation les plus présentes dans l'œuvre aissatienne.

III-3-1- Intertextualité[1]

Nous avons pu détecter, en lisant les textes de Sadek Aissat, une multitude de points où semblent se trouver en surimpression, de textes antérieurs, d'auteurs divers. Nous y retrouvons ainsi des indices d'une intertextualité définis par GENETTE comme la coprésence ou l'interférence d'un autre texte (citation avec ou sans référence, allusion…), dans le texte[2]. Il s'agit généralement de citations, d'extraits de textes d'auteurs connus intégrés dans le corps du texte. Nous tenterons, dans cette partie du travail, d'interroger cette technique considérée comme une des manifestations de la fragmentation. Comme le souligne JENNY, l'œuvre indépendante, qui existe en dehors du système intertextuel, est impensable et « *[l]e propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte*[3]. » Les propos du critique appuient l'idée que l'intertextualité, sous toutes ses formes, manifeste la fragmentation.

Par les fractions textuelles qu'elle met en œuvre, ou simplement l'essence d'une autre œuvre apparaissant implicitement entre les lignes, l'intertextualité empêche la lecture

[1] « Pour Bakhtine, le langage est un médium social et tous les mots portent les traces, intentions et accentuations des énonciateurs qui les ont employés auparavant » (Aron et Viala, 2002 : « Dialogisme ». Julia Krristéva, qui est à l'origine du terme « intertextualité », et qui s'est fortement inspirée du « Dialogisme » bakhtinien, développe le concept et le présente comme un dérivé de la notion bakhtinienne de « dialogisme » ; elle consiste dans le fait que les textes littéraires renvoient au déjà-écrit. Gérard Genette reprend cette notion et la définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre ». Gérard Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982, collection « Poétique », p. 8

[2] GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil , 1983.

[3] Pour Jenny, le travail intertextuel s'effectue selon trois opérations : la verbalisation, la linéarisation et l'enchâssement. Les trois opérations intertextuelles de Jenny tracent le processus d'insertion de l'intertexte dans le nouvel ensemble textuel. Quoique, dans la présente étude, nous employions seulement la notion d'enchâssement, nous désirons tout de même faire mention des deux autres procédés. D'après Jenny, la verbalisation assure que « [l]a substance signifiante du texte [est] uniformément verbale ou verbalisée, même si elle emprunte à un système signifiant de type figuratif » (p. 272). Ainsi, pour qu'il y ait intertextualité, les systèmes sémantiques des deux textes en question doivent partager un minimum de points communs. Bien que l'intertextualité invite le lecteur à découvrir les différentes couches du texte, le processus de la linéarisation (p. 273) souligne que cette découverte se fait de façon progressive : on arrive à percevoir toutes les strates intertextuelles seulement après avoir lu l'œuvre au complet. JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme», *Poétique*, n°27, 1976, P. 266).

linéaire, elle suppose que le lecteur s'arrête à chaque ramification pour, enfin, choisir de continuer sa lecture ou de revenir à ce que Laurent JENNY appelait le *texte –origine*.[1] Si la lecture linaire est susceptible d'orienter l'interprétation, l'intertextualité entraine le lecteur dans les nœuds de sens qu'implique l'énoncé, bousculant les significations et relançant indéfiniment les interprétations. L'intertextualité est aussi une garantie symbolique de la pérennité d'un texte puisque celui-ci continuerait à être une matrice textuelle créatrice et dont on retrouverait les traces dans d'autres textes. Créant un espace littéraire particulier, en étire les frontières et en brouillent les repères, l'intertextualité constitue un questionnement permanent sur la nature et la constitution de la littérature. Les formes d'intertextualité sont diverses, allant de la simple allusion à la citation explicite en passant par les références et les collages, toutefois, elle demeure un travail sur la mémoire de la littérature saisie comme objet d'elle-même.

En se penchant sur le sens étymologique de l'intertextualité, le préfixe latin *inter* fait référence à l'échange, l'interférence, l'entrelacs et la connexion entre deux éléments différents, et le texte issu de *textere* qui renvoie au tissage, à la trame. Ainsi, l'intertextualité serait, étymologiquement, mais aussi parfois théoriquement, l'entrelacs de deux textes et leurs connexions, ce qui appuie la présence sémantique de l'intersection. Les intertextes sont donc des points où se rencontrent deux textes différents ; l'un est réactualisé par l'autre comme une sorte de recadrage, comme le soutient le professeur marocain de littérature française ; Abdelaziz AMRAOUI ; « *Ainsi, un ouvrage est toujours l'occasion d'inscription d'autres textes tirés d'écrits antérieurs dans une quête de restauration du déjà lu pour une potentielle réactualisation. Et en se répétant, une dimension métatemporelle s'instaure par le fait de la sollicitation du passé dans le présent*[2].». Le texte est donc, selon le critique, une réactualisation d'éléments appartenant au passé et à la mémoire de la littérature, ce qui l'enrichit sémantiquement.

[1] Laurent Jenny atteste que « *L'intertextualité désigne non pas*, *une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens.* » Laurent. JENNY, Revue Poétique n°27, 1976, p. 262. , ou encore pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, l'hypotexte.

[2] AMRAOUI, Abdelaziz, *Mohamed Dib le Simogh,* Alger, Ed. Frantz Fanon, 2020, P. 92.

III-3-1-1- Le Châabi au cœur de l'œuvre aissatienne

Dans l'œuvre de Sadek AISSAT, nous avons pu relever une multitude de renvois à d'autres textes antérieurs, sous forme de citations ou d'allusions. Toutefois, un élément semble traverser toute l'œuvre aissatienne et dont l'intertexte semble en être même le cœur, le Chaâbi. Dans les trois romans, nous retrouvons des citations, des renvois et des insertions de cette poésie populaire, notamment la poésie d'El Hadj Mohammed El Anka. AISSAT fut connu pour son attachement inconditionnel à la musique Chaâbi ; en marge de son métier de journaliste et d'écrivain, il était également musicien, ce qui pourrait expliquer cette présence dominante de cette musique algérienne dans son œuvre[1].

Le Chaâbi est un genre musical algérien, apparu au début du XXe siècle, qui prend ses sources de l'entremêlement entre la musique andalouse maure et du chant religieux traditionnel du Maghreb (*el madh*). Il a été popularisé à partir des années 1930 par le biais des ondes radiophoniques qui permettaient la diffusion de ses mélodies.[2] Par ailleurs, El hadj Mohammed El Anka peut être considéré comme le maître de ce genre musical, et lui permettant de franchir une étape décisive de son existence ; celle d'être reconnu comme genre savant et d'être enseigné au Conservatoire d'Alger depuis 1936.

[1] Dans ce sens, Sid Ahmed Semiane, dans sa préface de l'œuvre d'Aissat soutient que la Châabi et spécialement El Anka ont depuis toujours habité l'âme de Sadek Aissat et ont traversé toute son œuvre ; « *en arrivant dans le hall, presque obscur, je n'ai pas eu besoin de demander mon chemin. Pas la peine. Il y avait en sourdine la musique d'El Anka…elle arrivait discrètement jusqu'au bout du couloir, dans ce lieu sinistre. Glacial. Je savais que c'était là. J'ai suivi les notes du cheikh. El Anka jusqu'aux dernières notes de la vie. Jusqu'aux dernières notes de la mort. J'ignorais si dans ce lieu de la mort, la musique était chose assez habituelle. Ce que je n'ignorais pas, c'était qu'il fallait la suivre, cette musique. C'est tout. La remonter comme un détective remonterait une piste, la seule piste pouvant réellement mener jusqu'à Sadek. Et c'était la musique. C'était le Châabi. C'était El Anka*. » Et il ajoute plus loin « *de mieux appréhender son œuvre, indissociable de la musique Châabi. Indissociable de la voix d'El Anka. Toute son œuvre s'inscrit dans et autour d'El Anka. El Anka en est la trame. L'âme. La colonne vertébrale. Même l'écriture est empreinte de l'esprit ankaoui* ».

[2] « *Le châabi, né à Alger au début du XXe siècle, prend ainsi sa source dans le chant religieux (dit Medh en arabe) initialement chanté exclusivement dans la Casbah d'Alger à l'occasion des fêtes familiales. Il A progressivement été popularisé à partir des années 1930, Grâce à la radio et au phonographe. Bien qu'utilisant un instrumentarium relativement traditionnel (instruments A percussion derbouka* et tar*, mandole*, guitare, banjo, flûte ney*, cithara dite qanûn*), le châabi algérien a connu une évolution stylistique importante dans les décennies qui ont suivi l'indépendance de l'Algérie. La Mélodie a notamment pris une place déterminante au détriment des fioritures instrumentales et vocales qui caractérisaient ce style musical jusque--là. Le Répertoire lui--même s'est davantage concentré sur les heurs et malheurs de la vie quotidienne dans l'Algérie contemporaine, permettant à son public une identification plus grande aux thèmes développés dans les chansons de style châabi ». Jérémy Guedj, « La musique judéo--arabe, patrimoine de l'exil », In* Driss El Yazami, Yvan Gastaut, Naïma Yahi *(coord.), Générations. Un Siècle d'histoire culturelle des Maghrébins En France,* Paris, Editions Gallimard, 2009, p.148.

Les trois romans de Sadek AISSAT sont traversés par la musique et la poésie Chaâbi d'El Anka ; nous retrouvons des renvois directs comme c'est le cas de l'extrait suivant : « *C'est vers lui que s'effectuait le retour, les cassures portées en écharpe, pour pleurer, la nuit, en écoutant une cassette d'El Anka, assis sur le bord d'un trottoir. Le cheikh enseignait les mots qui disaient notre état. Lui savait le secret du temps, pas nous.*[1]». Ce renvoi direct à la musique d'El Anka se fait dans le sillage d'une analepse, un retour au passé du narrateur-personnage décrivant son enfance et son adolescence. Ce renvoi à la musique chaâbi et à El Anka est loin d'être le seul, nous en retrouvons un nombre très important au fil des pages. Un autre exemple étayera davantage cette idée : dans un épisode de *L'Année des chiens*, le narrateur fait un retour dans le passé, en usant de la seconde personne du singulier, donnant l'impression qu'il s'adresse au lecteur : il décrivait les soirées d'été de sa jeunesse et la sérénité qu'elles procuraient ; « *Sur les murs fraichement chaulés, tu restais jusqu'à l'aube, une tasse de café à la main, à écouter El Anka remettre de l'ordre dans le désordre du monde*.[2]». Le fait de se remémorer un passé, de réactualiser un souvenir quelconque et de le mettre en scène dans un récit romanesque à travers un texte antérieur, plus ancien, est une forme de revisualisation d'un passé, culturel, littéraire ou simplement réel. Dans cette optique, le passé ne semble pas être révolu pour l'auteur qui, à travers ses personnages, le fait revivre. Ainsi donc, le passé est figé ; il « *N'est plus ce trait éphémère qui déjà s'efface, à peine est-il saisi : il perdure et s'incruste*[3].» En faisant appel, de façon aussi appuyée, au passé, l'auteur rend l'oubli impossible.

Par ailleurs, l'auteur fait appel à El Anka à chaque fois qu'il se rapporte à son passé, cet intertexte pourrait être considéré comme essentiellement mémoriel. Les renvois multiples à ce personnage très populaire, mais aussi symbolique, sont une représentation d'un passé qui ne se contente plus de la mimesis mais proposant désormais d'établir un lien complexe et fortement présent entre les deux. Autrement dit, la figure d'El Anka est viscéralement liée au passé des personnages aissatiens, cette corrélation consacre le

[1] *L'Année des chiens*, P. 38.
[2] *Idem.,* P. 83. Nous retrouvons dans les deux autres romans de Sadek Aissat d'autres extraits qui évoquent El Anka dans le même sillage, prenons par exemple ; « *Si un soir, à Paris, Nina s'endort avec la musique d'El Anka, c'est comme si elle dormait avec moi* », *La cité du précipice*, P. 194, ou encore « *J'ai longtemps parlé d'El Anka à Sien, en empruntant les chemins de traverse des écoliers fugueurs, étourdis par le soleil, qui se perdent en bord de mer dans les fourrés des pinèdes de leur enfance. » Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 296.
[3] GROSSMAN, Evelyne, « Etre pères mères (Artaud-Balthus) » in *Textuel*, « Le corps de l'informe », 2003, p. 184.

rôle que le *Cardinal*[1] a joué dans la construction identitaire, culturelle et artistique de la jeunesse algéroise de l'époque de Sadek AISSAT. Ce que Bachir Hadj Ali avait soutenu dans un article consacré à El Anka :

> Compréhensible au niveau des paroles et grâce à une mélodie belle et claire, le répertoire d'El Anka acquiert une large audience. Le genre « châabi» s'impose dans la tradition. Cette dernière consolide les liens entre l'interprétation, l'œuvre et le public.[2] »,
>
> Et ajoute plus loin
>
> La musique " chaâbi" aide à sa manière à sauvegarder une dimension essentielle de la personnalité de notre peuple. Elle stimule des attitudes dynamiques. Elle est partie prenante de l'engagement culturel. Elle fertilise le sentiment patriotique.

Ainsi, El Anka et le chaâbi qu'il représente exemplairement est un indissociable de la culture populaire algérienne, ce qui apparait dans les renvois intertextuels.

Par ailleurs, l'intertextualité avec El Anka ne se limite pas aux renvois directs, car nous retrouvons également des insertions et des traductions de nombre de ses poèmes, comme c'est le cas de l'extrait suivant :

> Je l'ai vue
>
> La voûte de l'univers courbée comme un rebab
>
> D'où as-tu acheté l'arc ?
>
> Ai-je alors dit au vieillard[3].

Traduction d'un poème de Sidi Lakhdar Ben Khlouf chanté par El Anka, qui fût inséré dans le texte, tel un fragment libre, dont le sens lui est intrinsèque, nous retrouvons également un autre poème traduit d'El Anka dans le second roman de Sadek Aissat, La *Cité du précipice : « Mourir. La mort me poursuit et la terre froide. Restez en paix. Ö fils de Khlouf*[1]*».* Ce poème a été inséré, entre deux descriptions nostalgiques d'un passé lointain dans lequel le personnage principal ; Boualem décrivait son enfance et les soirées animées par des chanteurs Chaâbi qui imitaient El Anka[4]. Outre ces insertions de poèmes traduits, l'auteur intitule son dernier roman *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* titre extrait d'un des poèmes les plus connus, chantés par El Hadj Mohammed

[1] El Anka est surnommé le Cardinal, appellation que l'on retrouve à maintes reprises dans les romans de Sadek Aissat.
[2] HADJ ALl, Bachir, « El Anka et la tradition "Chaâbi" », dans "Algérie-Actualité", no 703, Alger, 5-11 avril 1979
[3] *L'Année des chiens,* P. 83.

EL ANKA, extrait de sa célèbre chanson *El Meknassia ;* texte de Kaddour EL AALAMI, [1] dont le couplet se présente sous cette forme :

> Ma bouche riait, mais les ténèbres remplissaient mon cœur ;
> C'est ainsi que j'ai enduré les revers de la vie.
> Mes forces déclinèrent, mon silence grandit, je devins muet.
> J'étais incapable de me réconcilier, de me battre…
> Et j'ai fait comme fait dans la mer le nageur.
> J'ai relâché mes membres pour affronter les impolis…

Cette chanson célèbre la blessure, celle d'un homme, dévot respecté par tous et qui a été, à la fin de sa vie, trahi par les siens. EL ANKA a interprété cette chanson en avouant qu'il s'y identifiait et qu'il partageait, d'une manière ou d'une autre, la blessure du poète marocain[2]. Ces trois éléments qui constituent un intertexte ; le poème, la chanson et le titre du roman imposent l'impression d'une mise en abyme, l'histoire d'une blessure, une douleur véhiculée en filigrane à travers ces textes. L'histoire d'une dépossession, d'une demeure perdue et d'une amertume que l'on prend comme seul bagage lors du dernier voyage, le roman alors devient une consécration de cette perte, cette absence ; comme le souligne Beida CHIKHI ;« *Tout livre est absence permettant à la présence qu'il masque de se manifester dans l'esprit du lecteur, une activité de récréation.*[3]». C'est, effectivement, de cette absence qu'il s'agit, d'un sentiment de perte qui habite le romancier, autant que le chanteur chaâbi et que le poète soufi. Sadek AISSAT, associe presque systématiquement, l'expression poétique de la douleur à EL ANKA, non que le *Cardinal* la lui rappelait ou en était le chantre, mais plutôt le poète qui a toujours su, selon AISSAT[4], mettre des mots sur leurs maux. Dans ce sens, l'auteur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, évoque de façon très explicite, dans des renvois directs, la poésie ankaoui, comme expression de la douleur, poésie de la blessure. Nous retrouvons dans ses trois romans une multitude d'extraits et de phrases qui expriment cette idée,

[1] Le poème est une Qsida de Sidi Abdelkader El Alamai, poète marocain et maître de la poésie *Elmelhoun,* connue en Algérie sous le nom d'El Meknassia. Cette quasida a été écrite parce qu'El Alami avait perdu sa maison à Meknès, et avait manifesté une grande tristesse et une grande nostalgie vis-à-vis de son ancienne demeure.
[2] Selon Bachir Hadj Ali, El Anka était un homme blessé, un homme en colère, contre la colonisation d'abord qui avait dépossédé le peuple algérien de leur culture, leur terre et leur patrie, puis des bureaucrates qui, après l'indépendance du pays, ont réduit l'art algérien aux fantaisies folkloristes. Ce serait, selon lui, suite à cette blessure qu'il avait enregistré « el mesknassia ».
[3] CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 147.
[4]Entretien avec Algérie Actualité, septembre 1990.

prenons par exemple : « *El Anka entama un ghrib. Ce mode musical que l'on joue à la tombée de la nuit est d'une nostalgie lascive. Celle-ci se retirant, comme la marée laisse le sable nu, alors seulement se reconnait la douleur.*[1]», cet extrait confirme ce rapprochement que l'auteur établit entre la poésie chantée d'EL ANKA et la douleur, représentée ici par la nostalgie. La métaphore présentée dans l'image comparant la musique ankaoui à une marée qui se retire nous fait penser à une sorte de mise à nu, de dévoilement progressif d'une douleur ancrée, enfouie dans les tréfonds de la mer, visiblement ancienne. Un second exemple servirait à appuyer cette idée :

> Il eut envie de lui parler d'El Anka, de lui offrir tous les enregistrements du cheikh qu'il possédait en lui disant tiens, Radio El Djazair. Tu écouteras à Paris, comme ça tu te souviendras de moi. Mais il n'en fit rien. Il ne savait pas comment s'y prendre et s'il pouvait dire que lui écoutait El Anka quand il avait de la peine, qu'un sanglot se nouait dans sa gorge, ou quand il cherchait à réveiller quelque chose de lointain qu'il savait dormant en lui[2].

Cet extrait montre, explicitement, la représentation de la musique ankaouie chez Sadek AISSAT ; poésie de la douleur, de la blessure. Nous avons pu dégager cette conception dans les trois romans, à travers les dialogues des personnages, leurs monologues intérieurs ou encore les descriptions des narrateurs. Cet extrait met en lumière de manière explicite la représentation de la musique ankaouie dans l'œuvre de Sadek AISSAT en tant que poésie de la douleur et de la blessure. L'intertextualité devient un élément clé dans cette exploration, révélant une connexion profonde entre la musicalité ankaouie et les thèmes récurrents de douleur et de blessure dans les trois romans étudiés. Cette connexion s'exprime à travers les dialogues des personnages, leurs monologues intérieurs, ainsi que les descriptions des narrateurs. L'intertextualité, en tant que processus d'interaction entre les textes, transcende les pages pour devenir le véhicule à travers lequel la douleur est exprimée et partagée. Les références musicales deviennent ainsi des métaphores vivantes, enrichissant la texture narrative et exprimant la profondeur émotionnelle des personnages. La musique ankaouie, en tant que langage de la souffrance, tisse un lien subtil entre l'art et la réalité des traumatismes vécus par les personnages, renforçant ainsi la puissance évocatrice de l'écriture de Sadek AISSAT.

[1] *L'Année des chiens,* P. 104.
[2] *La Cité du précipice,* P. 200.

Cette dimension propre à la musique chaâbi, célébrant la nostalgie d'un « *paradis perdu* » qu'était une lointaine Andalousie, ou encore l'Algérie d'avant la colonisation, rejoint l'expression de la blessure que l'on cerne aisément dans l'œuvre aissatienne, dont le sentiment amer de la perte semble être au cœur. Dans ce sens, Pontalis affirme que « *Là où il y a douleur, c'est l'objet absent, perdu, qui est présent ; l'objet présent, actuel, qui est absent.*[1] » De ce fait, et en suivant ce cheminement, c'est cette absence qui est présente dans l'œuvre de Sadek Aissatienne, autant que dans la poésie d'El ANKA, ce qui explique cette intertextualité dominante, sans être toutefois, exclusive. En effet, la lecture des trois romans de Sadek AISSAT nous offre une véritable fresque de renvois, citations et allusions à nombre d'écrivains, artistes ou personnages historiques.

III-3-1- 2- Échos historiques : dialogues intertextuels chez Sadek AISSAT

Les romans de Sadek AISSAT nous proposent un nombre important de renvois intertextuels ; des renvois implicites ou explicites à des éléments extérieurs qui tendent à élargir l'horizon des interprétations et de l'herméneutique. Ainsi, l'auteur fait souvent référence à l'Histoire, en mettant en scène des personnages historiques connus ou en livrant, par le biais de ses personnages, de longues réflexions sur l'Histoire, son déroulement et sa réécriture que développent les narrateurs dans les trois romans. Nous nous interrogeons alors sur l'enjeu d'un tel attrait pour l'Histoire, ses personnages ou ses événements.

L'époque actuelle – comme chaque époque – a tendance à reléguer le passé considéré comme obsolète par rapport au présent et au futur davantage perçus comme plus modernes, parce que caractérisée par la haute technologie et les courants de pensée avant-gardistes. Toutes les attentions semblent se détourner du passé. C'est justement à ce niveau que se situe toute l'ambigüité de la création artistique : regarder le présent en face, garder un œil sur le futur sans jamais se détourner du passé. Toutefois, le présent dans tous ses états est loin d'être un paradis et le futur ne rassure que très peu, ce qui accentue l'attrait des artistes, notamment des hommes et femmes de lettres, à un passé,

[1] PONTALIS, Jean-Bernard, cité par Dominique Scarfone, « L'Empreinte douloureuse », in *Trans,* revue de psychanalyse, 1993, p. 17.

« *qui de toute manière ne passe décidément pas malgré toutes les ruses déployées pour l'enterrer.* »[1]. Le passé est donc un élément primordial dans la conception du temps et de la vie, ce qui le rend plus présent qu'on pourrait le croire.

Sadek AISSAT fait souvent référence à l'Histoire, celle du pays évidemment, mais aussi à l'Histoire mondiale, universelle. Ainsi, nous retrouvons par exemple un renvoi direct aux conquêtes blanches en Afrique et en Amérique. Dans l'extrait qui va suivre, l'auteur présente, sous forme de délire, un voyage à travers l'Histoire et la géographie :

> Moncef l'indien s'arrête. […] il est un vieil Indien, pendu il y a des siècles par les hommes blancs, là, au pied de cette palissade, à l'orée du verger. Les hommes blancs, cheveux rouges et yeux bleus, étaient arrivés avec leurs bêtes bizarres qui avaient des cornes blanches. […] puis ils ont traversé la mer avec leurs grands vaisseaux et ont capturé Moncef le nègre dans la savane africaine[2].

Cet extrait, qui est un renvoi aux entreprises coloniales et aux atrocités de leurs histoires, est une allusion aux destins communs des peuples colonisés qui ont eu à subir les mêmes agressions et les mêmes dépossessions, de leurs terres et de leurs biens d'un côté, mais aussi de leurs cultures et de leurs identités. Sadek Aissat, en évoquant cette histoire commune, rassemble les vaincus dans une même case, comme le faisait Malcolm X[3], personnage historique noir américain que Sadek Aissat a évoqué par allusion quelques pages plus tard : « *Salam Malcolm Salam, Salam alikoum Salam ![4]».* Inséré au milieu d'une page, ce clin d'œil au militant des droits des noirs en Amérique qui s'est converti à l'Islam, glissé dans le refrain d'une chanson gnawa très populaire en Algérie, accentue l'idée d'un destin et d'une histoire communs.

Aussi, dans plusieurs extraits de deux de ses romans : *L'Année des chiens* et *La Cité du précipice,* l'auteur évoque Sadam HUSSEIN[5] et la guerre d'Irak. Il a aussi imaginé

---

[1] LAUNAY de, Marc, « Estompe du sacré ? », in Alkemie, Revue semestrielle de littérature et philosophie Numéro 2 / Novembre 2008 , *Le fragmentaire*, PP. 10-18.

[2] *La Cité du précipice,* p. 221.

[3] Malcolm Little, né à Omaha (Etats-Unis), est le fils d'un charpentier prêcheur baptiste, mort en 1931. Malcolm Little est convaincu que son père a été tué par des militants proches du Ku Klux Klan. Il est emprisonné en 1946 pour des faits de délinquance. Durant son séjour en prison, il découvre Nation of Islam, une organisation politico-religieuse prônant un nationalisme afro-américain, correspond avec son leader Elijah Muhammad et se convertit à l'islam. A sa sortie de prison en 1952, Malcolm Little prend le surnom de Malcolm X, car il ne connaissait pas son vrai nom, Little était le nom du maître d'un de ses ancêtres esclaves. Il devient un activiste de l'organisation.

[4] *La Cité du précipice,* P. 229. « Salam Alikoum salam » est le refrain d'une chanson gnawa très populaire en Algérie dans les années 70.

[5] Saddam Hussein – ancien président irakien qui s'est illustré dans la guerre contre l'Iran et la guerre du Golfe, Saddam Hussein a tenu les rênes du pays pendant 35 ans. Appliquant une forte violence répressive, cet homme

une scène dans laquelle étaient réunis tous les despotes de l'histoire contemporaine, citant entre autres HITLER et STALINE. Ces renvois directs à l'Histoire universelle nous renseignent sur l'attrait de l'auteur pour le passé, et notamment le passé commun à tous les déshérités de la terre comme il aimait les nommer.

Après avoir scruté divers aspects de l'intertextualité dans l'œuvre de Sadek Aissat, il devient évident que l'auteur a inscrit le passé au cœur d'un enjeu mémoriel. Cette démarche rappelle la place cruciale que la théorie du trauma accorde au passé, persistant dans la vie du sujet traumatisé bien après son survenu. L'intertextualité se profile ainsi comme la réactualisation de ce passé par l'auteur, que ce soit à travers des textes ou des événements antérieurs. Ces références à l'Histoire, perçues comme des manifestations d'intertextualité, permettent à l'écrivain de tisser des liens entre son œuvre et le vaste répertoire de connaissances et de mémoires collectives, enrichissant ainsi la réflexion sur les implications mémorielles du trauma.

III- 3- 2- Échos littéraires : exploration de l'Intratextualité dans l'œuvre

Il est évident que l'écriture s'exerce aussi par l'extérieur : à savoir la société ou le milieu dans lequel évolue l'écrivain, l'histoire et la mémoire de la littérature, en utilisant des touches des autres écrivains que ce soit de manière consciente ou inconsciente. De ce fait, l'auteur est susceptible de s'auto-influencer ou de s'auto-référer face aux autres textes antérieurs qu'il a signés.

Les romans de Sadek Aissat : L'Année des chiens, La Cité du précipice et Je fais comme fait dans la mer le nageur ont en commun une multitude d'éléments ; des espaces d'énonciations qui se ressemblent fortement, des personnages qui ont des profils très proches et des histoires de blessures qui se reproduisent. Nous constatons donc qu'il existe beaucoup de récurrences ; des points que nous retrouvons dans les trois romans, mais de manière réarticulée. C'est cette récurrence que nous comptons interroger dans cette partie du travail, car elle ne nous semble pas fortuite.

désireux de reconstruire un empire panarabe n'a pas tardé à susciter la méfiance des Occidentaux. Renversé par les forces américano-britanniques, condamné à mort en Irak, il n'échappera pas à la sentence.

Étant une des manifestations de l'intertextualité[1], cette communication entre plusieurs textes signés par un même auteur a été nommée intratextualité[1]. La critique littéraire investit le champ de l'intertextualité pour systématiquement la (re)construire, l'inventorier et la compléter. Ainsi, le critique français Jean Ricardou[1] propose de distinguer deux régimes possibles : l'externe (le rapport d'un texte à un autre texte) et l'interne (le rapport d'un texte à lui-même). Puis, dans son essai *Terrorisme, théorie* lui préfère le terme d'« intertextualité restreinte » pour désigner tout processus par lequel « *S'écrit résolument en relation avec les textes déjà écrits par le même signataire* »[1]. Gérard GENETTE fait mention, dans *Palimpsestes*[2], d'« autotextualité » en attestant que ce dernier est synonyme de l'intratextualité, et désignent tous les deux les différentes connexions qui existent entre les différents textes d'un même auteur. La description que fait Brian T. FITCH de ce qu'il désigne par « intra-intertextualité » semble être suffisamment exhaustive :

> L'intra-intertextualité », néologisme de notre propre facture, sert à désigner les rapports entre les différents textes d'un même auteur. [...] Plutôt que d'une *sur*imposition de palimpsestes, il s'agit d'une *juxta*position des différents textes. Il se crée ainsi un champ d'interaction textuelle de sorte que les textes juxtaposés se révèlent imbriqués les uns dans les autres. L'intra-intertextualité étudiée dans la diachronie équivaudrait à l'analyse de l'évolution formelle de l'œuvre, tandis que, dans une perspective synchronique, il convient de considérer l'ensemble de l'œuvre comme un seul et unique texte. Mais le texte en question est en quelque sorte fendu ou fissuré, et c'est à travers ces fissures que se fait le dialogue entre les textes des différents ouvrages. Ce dialogue ne se situe pas au niveau de la problématique thématique de l'ensemble de l'œuvre, mais concerne le travail qui s'effectue dans les interstices entre les textes, le lieu de leur rapprochement, de leur comparaison et de leur interaction dialectique.[3]

La définition de FITCH met la lumière sur les différents liens qui existent entre les répétitions et les récurrences entre plusieurs textes d'un même auteur. Il insiste sur les interstices entre lesquels les éléments intratextuels se glissent et permettent ainsi le dialogue entre ces textes.

---

[1] RICARDOU, Jean, « Terrorisme, Théorie », Discussion, avec J.-C. CAMBIER, L. DALLENBACH, F. GROVER, J.-C. RAILLON, E. REICHMAN, A. ROBBE-GRILLET, F; ROUET, M. RYBALKA et D. TSEPENEAG, In *Robbe-Grillet : analyse et théorie*. 2. Cinéma / Roman, Paris, 10/18 - UGE- 1976

[2] GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. Seuil, 1982.

[3] FITCH, Brian, *Ecrivains de la modernité : Roussel, Blanchot, Bataille, Beckett, Simon*, Paris, ed. Minard, 1981, p. 267-268,

Nous retrouvons alors des éléments langagiers, des thèmes culturels, des formules syntaxiques et même parfois des idées reformulées : les noms des personnages, leurs caractères, leurs destins, des lieux, des éléments de la nature fréquemment présents, des formules, des titres ou autres dans plusieurs textes d'un même auteur. Il s'agit d'une connexion naturelle entre plusieurs textes écrits par la même plume, mais parfois, cela dépasse la corrélation pour devenir un processus de parcellisation d'une même entité que l'auteur éparpille, consciemment ou pas, dans ses différents textes.

Le corpus de cette étude présente deux formes d'intratextualité, celle que nous retrouvons dans un seul et même roman, comme la répétition d'une phrase particulière ou la description d'une scène plusieurs fois dans le roman, et celle que nous relevons d'un roman à un autre, comme un nombre important de détails, de descriptions, mais aussi les profils des personnages, leurs destinées et souvent des bribes de réflexions. En prenant appui sur les études de Lucien DÄLLENBACH sur l'intratextualité, nous choisissons d'emprunter les notions de « intramonotextualité » et « intrapluritextualité » à Lucien DÄLLENBACH[1].

III- 3- 2-1- Intraomonotextualité

L'intramonotextualité représente l'ensemble des rapports que partagent les intratextes qui resurgissent dans un même texte. Dans le premier roman de Sadek Aissat, nous retrouvons par exemple une phrase répétée six fois, toujours dans la même forme syntaxique, souvent introduite comme une insertion, intruse au contexte du texte. La phrase en question marque le début du roman et ne cesse de réapparaître au fil des

[1] Avant la parution de *Palimpsestes*, on trouve une définition du terme « autotexte » dans un article de Lucien Dällenbach qui date de 1976 : *« Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. […] [O]n définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction*). » Contrairement à Gérard Genette, l'étude de Dällenbach étudie plutôt les rapports entre un texte et les autres textes du même signataire. Il définit plutôt l'autotextualité comme une *réduplication littérale ou référentielle à l'intérieur d'un seul et même texte.* De ce fait, cet article permet d'identifier un type d'intratextualité que nous nommerons : l'intramonotextualité et un autre l'intrapluritextualité. DÄLLENBACH, Lucien « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n°27, 1976, p. 282.
Dans cette perspective, Sarah Marie -Anthony précise ses définitions dans sa thèse de doctorat en 2012, mais aussi dans son article publié en 2008 intitulé « *l'intratexte désignera une figure répétitive, un Leitmotiv propre à un auteur. L'intramonotextualité représentera l'ensemble des rapports que partagent les intratextes qui resurgissent dans un même texte. Par extension, l'intrapluritextualité signifiera tous les liens qui s'établissent entre les différents textes d'un même auteur par l'entremise de figures répétitives*. ». Dans lequel elle précise explicitement dans une note dédiée : « L'intramonotextualité et l'intrapluritextualité sont des termes de notre propre facture. » Pourtant, ce sont des termes utilisés par Lucien Dallenbach depuis 1976.

pages ; « *La lame brilla, et une écharde d'acier creusa mes yeux, me fit un regard amer.*[1]», nous retrouvons approximativement la même structure après quelques pages « *Quand la lame du couteau de Salim brilla devant mes yeux, je pris conscience de l'horreur.*[2]». Elle revient, mais sous une autre formule ; « *Puis il y eut cette lueur noire du couteau de Salim.*[3]».

La répétition comme processus, par la polysémie que recouvre la notion semble être un principe de l'architecture du texte, son ossature permettant de dévoiler ce qui reste dissimulé, comme le souligne Madeleine FREDERIC qui définit la répétition comme *un soulignement du déjà-écrit* :

> La répétition en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé – réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langage – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison de ces deux éléments[4].

De ce fait, cette répétition ne peut être fortuite puisque cette phrase renvoie à un élément très important dans le récit, le moment de rupture que consomme le personnage principal. C'est justement à partir du seul moment où Salim, figure du jeune désœuvré qui se convertit à l'islamisme dans *L'Année des chiens*, que tout le malheur du personnage principal- qui ne porte pas de nom- commence, le moment qui marque une véritable rupture avec son frère jumeau et qui consacre la dépossession du personnage de tout son héritage symbolique. Ainsi, cette phrase représenterait un *leitmotiv*[5], une sorte de refrain textuel qui réapparait de façon cyclique dans le texte. Le *leitmotiv* est utilisé en littérature « *Pour désigner un motif formel récurrent, qui rend reconnaissables les personnages et les situations. Il peut s'agir de propos caractéristiques d'un personnage qui se trouvent répétés chaque fois qu'il intervient. Un leitmotiv est donc un moyen stylistique que l'on identifie par des traits spécifiques.*[6]». Autrement dit, le leitmotiv est un moyen stylistique véhiculé par le

[1] *L'Année des chiens*, P. 29.
[2] *Idem.,* P. 33.
[3] *Idem.,* P. 42. Nous avons donc recensé dans le roman, la répétition 06 fois de quasiment la même phrase (pages 68/120/148)
[4] FREDERIC, Madeleine, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Marc Niemeyer, 1985, p. 231.
[5] Selon le *Trésor de la langue française*, le terme allemand *Leitmotiv* est attesté depuis 1871 et tire son origine du domaine de la musique (« *Leitmotiv* », p. 1086). Dans son sens premier, le *Leitmotiv* « is a short recognizable musical theme which is identified […] with a particular person, object, situation, or feeling » (Northcote- Bade, « *Leitmotiv* », p. 130). Certains compositeurs, dont Richard Wagner, ont employé ce procédé à maintes reprises afin d'unifier leurs œuvres et de raconter des histoires au moyen de la musique. Le conte musical *Pierre et le loup* de Sergueï Prokofiev, dans lequel chaque personnage est représenté par un thème mélodique et un instrument particulier, est un excellent exemple de la mise en pratique de cette technique musicale.
[6] Les analystes attestent que « *C'est aussi une figure de nature représentative qui peut faire appel, entre autres, à un personnage, à un moment de la trame événementielle et à une thématique du texte dans lequel elle apparaît.*

biais d'une répétition représentative qui réapparait dans le texte à plusieurs reprises et sous diverses formes.

Cette idée nous renvoie à la notion de trauma qui résulte d'un événement hors-norme, survenu inopinément et mettant en difficulté les capacités du sujet à gérer les situations de crise. Cette formulation souligne que l'extrait étudié dans le texte fonctionne comme une représentation figurative, symbolisant un moment clé, une rupture significative, voire un événement marquant la vie du personnage principal. Cette idée renvoie à la notion de trauma, de laquelle émergent des événements exceptionnels, imprévus, mettant à l'épreuve les capacités du sujet à faire face aux situations de crise. En explorant cette représentation, le texte cherche à dévoiler les profondeurs psychologiques des personnages et à examiner comment de telles expériences extraordinaires influent sur leur développement émotionnel et psychique. Ainsi, cette approche enrichit la lecture en mettant en lumière le rôle crucial des événements traumatiques dans la construction narrative et symbolique de l'œuvre. Aussi, la répétition fantasmée de l'événement en question est une des caractéristiques de la cicatrice que laisse la blessure traumatique, comme le signale la psychanalyste argentine Estela BICHI ; « *La répétition du trauma comme la seule manière possible de calmer l'angoisse suscitée tant par le vide psychique créé par une situation disruptive que par une tentative infructueuse de perlaboration.*[1]». Ainsi, cet événement vécu par le personnage, représenté par la phrase-leitmotiv, pourrait s'inscrire dans le sillage d'une blessure.

Nous retrouvons ce même procédé du *Leitmotiv* dans le deuxième roman de Sadek AISSAT ; *La Cité du précipice*, une phrase a été répétée à quatre reprises et quasiment de la même façon, sous forme d'insertion indépendante du reste du texte ; « *Je suis un fétu, je suis une poussière, je suis un fétu, je suis une poussière, je suis une putain…* [2]». Cette insertion est particulière, tant d'un point de vue typographique et formel, car la police de cette phrase est aussi différente du reste du texte, elle est réduite progressivement

Attendu que le Leitmotiv sert également à organiser et à unifier le texte ou les œuvres dans lesquels il se trouve, en créant des parallèles et des contrastes entre ces différents contextes ». VAN GORP *et al.*, « *Leitmotiv* », *Dictionnaire des termes littéraire*, Paris, Champion, 2005, p. 274.

[1] BICHI, Estela, « Une histoire de cas : de la répétition traumatique à la représentabilité psychique » In Press, « L'Année psychanalytique internationale » 2009/1 Volume 2009 | pages 57 à 79. https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychanalytiqueinternationale- 2009-1-page-57.htm, consulté le 09-01-2020.

[2] *La Cité du précipice*, pages 170, 192, 218 et 247.

comme s'il s'agissait d'un écho. Cette phrase est répétée, en monologue intérieur, par le personnage principal du roman ; Boualem. Il se la répétait dans des moments précis où les sentiments de solitude, de honte et de culpabilité atteignaient leur paroxysme.[1] Ainsi, nous avons pu établir un lien direct entre la répétition de cette phrase qui d'une part met en avant la personnification du fétu et de la poussière, et d'autre part présente la métaphore qui renvoie au sentiment d'infériorité et de petitesse que ressent le personnage après les événements extrêmes qu'a vécus ce personnage d'un autre. En effet, ce sentiment de honte de soi est une des caractéristiques des personnes ayant été blessées psychiquement et qui, au lieu de développer un sentiment de colère, se jettent l'anathème et développent un sentiment de honte et de culpabilité. La répétition est donc liée à cette blessure et ses cicatrices que le personnage manifeste par cette phrase, qui tient lieu d'une idée fixe presque obsessionnelle. Cette forme de répétition répond à une forme de fixations dans le temps d'une réalité que le personnage réactive à chaque fois qu'il prononce cette phrase comme l'avait signalé DÄLLENBACH

> Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'auto texte comme une réduplication interne qui dédouble le récit sous sa dimension littérale (celle du texte entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction) [2].

Ainsi, avec ces reprises de phrases courtes le plus souvent, mais aussi d'autres éléments narratifs tels que des descriptions de lieux et de souvenirs, le texte semble se dédoubler et les figures intratextuelles réactualisent les représentations. Cette stratégie narrative est mise en relation avec la blessure et son inscription dans le texte, la répétition étant, en effet, une des voies de l'expression, voire de l'extériorisation de la souffrance psychique[3], car pour Gilles DELEUZE : « *Si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi*

[1] Dans la seconde partie de cette thèse intitulée Les métaphores vives du trauma, dans un des chapitres ; Honte et Culpabilité, nous avons pu relever le sentiment de petitesse et d'infériorité que nous retrouvons chez les personnages aissatiens ayant vécu des événements extrêmes.

[2] DÄLLENBACH, Lucien « Intertexte et autotexte », *op., Cit.,* p. 283

[3] Dans cette optique, il insiste sur le fait que " Survivors of trauma are urged to testify repeatedly to their trauma in an effort to create the language that will manifest and contain trauma as well as the witnesses who will recognize it. Thus the unconscious language of repetition through which trauma initially speaks (flashbacks, nightmares, emotional flooding) is replaced by a conscious language that can be repeated in structured settings", GILMORE, Leigh, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, California, Cornell University Press, 2001, P. 77.

qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère. […] Toute la cure est un voyage au fond de la répétition. [1] ».

Par ailleurs, ces répétitions sont le témoignage narratif de l'articulation de la trace du mal que les personnages manifestent et auquel ils sont sujets. Le fait que ces phrases, à consonance traumatique, se répètent avec une telle insistance renvoie à cet ancrage symbolique de la blessure dans notre texte, car la « *Répétition est insistance de la trace et résistance à la trace, retour et oubli du refoulé. Il y a répétition parce qu'il y a oubli. En ce sens, la répétition est effacement*.[2]», comme le soutient Marie-Laure BARDECHE.

Ainsi, ces phrases répétées dans le même texte, au même titre que des descriptions et des souvenirs sont des manifestations de l'intratextualité interne ou ce que nous avons nommé intramonotextualité, c'est-à-dire des éléments textuels récurrents qui reviennent dans le même récit, le même texte. Nous avons pu déceler la trace de blessures et de souffrances psychiques que les personnages aissatiens réitèrent par le biais de ces répétitions. Au –delà de leur effet fragmentaire puisque ces répétitions sont le plus souvent insérées indépendamment du texte et empêchent, de ce fait, la lecture linéaire, elles sont également des manifestations textuelles et narratives du mal qui ronge les personnages et que l'auteur tente de peindre.

III- 3-2-2- Intrapluritextualité

Ce concept, emprunté à DÄLLENBACH ; renvoie aux diverses connexions qui existent entre différents textes d'un même auteur. Si l'intertextualité classique, comme l'entend KRISTEVA, est un processus par lequel un nouveau texte s'écrit partiellement à partir d'un autre texte, antérieur, l'assimile, s'approprie le génie tout en le transformant : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*[3]. », l'intratextualité est un enchâssement d'éléments textuels et narratifs issus de plusieurs textes certes, mais provenant d'un seul et même auteur.

[1] DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, P. 30.
[2]BARDECHE, Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999, P. 147.
[3] KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Essais, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, PP. 84-85.

Sous forme d'échos, l'auteur met à contribution ses propres textes en faisant allusion aux textes antérieurs ou en insérant des fragments[1].

La pratique intratextuelle est très présente dans l'œuvre de Sadek AISSAT, outre les répétitions textuelles que nous retrouvons souvent au sein d'un même roman, les éléments narratifs, textuels et thématiques communs aux trois romans de l'écrivain algérien sont nombreux, ce qui crée un effet d'homogénéité et d'unité, ou du moins de ressemblance entre les différents récits. Cette pratique semble générer, de ce fait, un autre effet de sens qui ne s'articule qu'en abordant l'œuvre dans sa totalité. Cette forme intrinsèque d'intertextualité renvoie à une sorte de fixation dans le temps des textes antérieurs, une recontextualisation de la mémoire de textes anciens qui constituent un regard de l'écriture aissatienne sur elle-même, comme «*une perception […] de soi par soi.* »[2].

Nous avons pu relever un nombre assez important d'éléments intratextuels dans l'œuvre de Sadek Aissat, allant de thèmes récurrents, des profils des personnages jusqu'aux détails de la description qui passent d'un roman à un autre. Nous allons, à ce niveau de l'analyse, mettre en exergue quelques-uns de ces éléments dans l'objectif de relever les intratextes et d'en dégager l'effet de sens qu'ils procurent à l'œuvre aissatienne.

III-3-2-2-1-L'exil

Nous avons pu déceler, dans l'œuvre de Sadek AISSAT, plusieurs thèmes récurrents qui reviennent avec insistance, comme c'est le cas par exemple de l'expérience exilique qui est au cœur de son œuvre. Comme nous avons eu l'occasion de le signaler précédemment[3], l'exil traverse les trois romans de l'écrivain algérien et en constitue une des figures les plus présentes qui cause la souffrance psychique des personnages.

[1] Dans ses recherches sur l'intratextualité dans la littérature algérienne, Mounya Belhocine affirme que cette technique intertextuelle est fortement présente dans les œuvres des auteurs algériens et admet que cela tend à devenir une des particularités de cette dernière. En outre, l'entrecroisement « *En effet, personnages, scènes, pans d'histoire, phrases réitérées parfois en leitmotivs, expressions identiques créent une impression de continuité et d'unité entre des textes issus d'œuvres différentes* ». « La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï : entre homogénéité et hétérogénéité » In Synergies Algérie n° 13 - 2011 pp. 89-96.

[2] DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement,* Cinéma 1, Paris, Minuit, Coll., Critique, 1983, p.97

[3] Nous avons consacré un sous-chapitre de la première partie de cette thèse à l'étude de l'exil comme vécu traumatique dans lequel nous avons pu relever les manifestations narratives et textuelles de la blessure de l'exil dans l'œuvre de Sadek Aissat.

Dans le premier roman, *L'Année des chiens,* le personnage principal quitte le pays après les événements de 88 durant lesquels son frère jumeau avait été assassiné. Ne supportant plus le poids de cette perte et le regard culpabilisateur de sa propre mère, il s'exile et en rapporte très souvent les méandres. Ainsi, les descriptions de l'espace dans lequel se déroule l'histoire oscillent entre le quartier qui a vu naitre et grandir le personnage-narrateur et la terre d'accueil ; celle de l'exil. En outre, une bonne partie des événements se déroulent également en exil. Les extraits qui vont suivre illustreront cette idée : « *J'ai quitté le pays sans mettre le feu nulle part, Bob, lui, est à Londres, à moitié fou. Je sais qu'il a un incendie dans la tête.*[1]». Ainsi, le personnage-narrateur vit en exil, et c'est à travers des retours mémoriels qu'il évoque son enfance et sa jeunesse. Celui-ci souffre de solitude, le poids de l'exil lui est très lourd à porter ; « *J'ai envie que la ville me prenne dans ses bras. Je voudrais une poitrine tendre pour y déposer ma tête et pleurer* », ou encore « *instantanément, une grande peine m'envahit, m'écrase d'un poids tel que mes genoux fléchissent.* [2]».

Nous retrouvons, dans le même sillage, une multitude d'extraits à travers lesquels le personnage –narrateur (exilé) exprime la douleur, voire la blessure de l'exil. Cette idée du fardeau et de la souffrance des exilés est aussi présente dans le second roman, *La Cité du précipice*. Quoi que le personnage principal, Boualem, ne soit pas, lui-même un exilé, l'auteur a intégré un autre personnage qui souffrait de l'exil, par le biais duquel le narrateur décrit la souffrance que cause l'expérience exilique. Ainsi, durant son séjour en prison, Boualem a fait la connaissance de Mohamed A., cinéaste écroué pour délit d'opinion. Après sa sortie, ce dernier fût menacé par le courant islamiste et dû s'exiler. Plusieurs passages expriment la désolation que ressentait ce personnage et le malaise dont il était victime ; « *Parfois, à d'autres amis, l'ami le présente. Mohamed A. Algérie, cinéaste, exilé. Ça lui fait quelque chose d'être ainsi désigné, comme une épave, à la compassion des autres, quelques fois à leur pitié.* [3]», et aussi, « *Pour se rendre utile, sentir un peu moins qu'il est une charge, il prépare le petit déjeuner.* [4]». La souffrance de ce personnage atteint son paroxysme, il sentait tous ses repères se dissiper, il finit par mettre un terme à sa vie en s'immolant en plein Paris. Ce désarroi des exilés, mais aussi des émigrés, est le thème principal du

[1] *L'Année des chiens*, P. 81.
[2] *Idem.,* P.91.
[3] *La Cité du précipice*, P. 212.
[4] *Idem.,* p. 208.

troisième roman de Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*. Le narrateur, nommé Dz. est un émigré, un intellectuel qui a dû quitter l'Algérie pendant la décennie noire, il décrit, tout au long du roman, les vies et les destins des émigrés algériens en France, leurs misères, leurs petits bonheurs et grandes déceptions. Prenons par exemple l'extrait suivant :

> J'avais sorti le passeport vert de la poche intérieure de ma parka, et, patiemment, en avais déchiré toutes les pages. Le passeport vert était tout ce qui me liait à mon pays, j'avais depuis longtemps rompu avec ce qui m'y restait comme famille et amis, gommé de mémoire adresses et numéros de téléphone. La carte de séjour m'apparaît comme la matérialisation d'un mensonge violant l'essence de mon état d'apatride. Clandestin ; c'était la seule manière vraie d'être dans la tonalité juste de la réalité[1].

Cet extrait montre à quel point l'expérience exilique cause un malaise aigu au personnage exilé, son désarroi est quasiment palpable ; il décide de déchirer son passeport, métaphore d'une rupture volontaire et non moins douloureuse avec le pays natal. Avec ce geste, le personnage Dz. entendait concrétiser son état d'apatride, de clandestin. Cette image rejoint donc l'idée du mal que subissent les personnages des autres romans de Sadek Aissat[2]. Nous avons donc constaté que l'exil est un intratexte dans l'œuvre aissatienne puisqu'il est récurrent et qu'il revient dans les trois romans. Cette réitération cyclique ne semble pas être une simple obsession, mais un procédé qui en approfondit le sens et la portée. Aussi, l'exil y est représenté comme une expérience douloureuse, dont la blessure accable les personnages. Cette récurrence établit une certaine unicité de l'œuvre et crée un lien de ressemblance prémédité entre les différents textes. Nous estimons que l'auteur, ayant lui-même été victime de cette blessure, puisqu'il a vécu en exil les quinze dernières années de sa vie, met en récit cette expérience en la décrivant comme étant une rupture avec soi, une déchirure. Ainsi donc, l'exil étant d'un côté un thème récurrent dans l'œuvre aissatienne et d'un autre un événement marquant autour duquel tourne une bonne partie des événements des trois

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* p. 284.

[2] Lacan atteste que la situation d'exil est une situation très problématique, il considère que c'est le plus souvent le narcissisme qui est touché ; « *Dans la situation des familles en exil, le narcissisme est atteint en profondeur, l'humiliation, la déchirure est vécu au quotidien, au point de produire ce vacillement identitaire…voire un éclatement, un déchirement de l'identité* ». LACAN, Jacques, Séminaire X, *l'angoisse*, Paris, éd. Seuil, (1962-1963), 2004, p. 180

romans, nous pouvons avancer que l'exil a été intégré dans l'écriture même de Sadek AISSAT et « *Signifie par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier*[1]. ». L'écriture devient alors, pour Sadek AISSAT, une articulation d'un double exil, le sien propre et celui de ses personnages, comme si son texte devenait « *L'écriture de son écriture*. » Pour reprendre RIFFATERRE[2].

III-3-2-2-2- Les personnages[3]

Les personnages principaux de Sadek AISSAT se ressemblent sur plusieurs points. Nous postulons qu'il s'agit là aussi d'un intratexte qui traverse l'œuvre d'un roman à l'autre. En effet, à l'exception du deuxième roman ; *La Cité du précipice*, les personnages principaux sont également les narrateurs ; celui de *L'Année des chiens* ne porte pas de nom et le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* est désigné par les initiales Dz[4], autrement dit, pas de nom non plus. Seul Boualem, personnage principal de *La Cité du précipice* porte une appellation ordinaire. Toutefois, la ressemblance ne se limite pas aux personnages principaux, pour s'étendre en traits généraux des autres personnages, même secondaires des trois romans. Ainsi, les profils des personnages principaux s'inscrivent dans la même logique et les caractéristiques des autres personnages sont loin d'être contradictoires.

[1] BERCHET, Jean-Claude, « Un voyage vers soi », in *Poétique*, « Ecriture et altérité », n ° 53, 1983, p. 106

[2] RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, « Intertextualités médiévales », n° 41, 1981, p. 6. Nous retrouvons également cette idée chez J.M. Hirt qui affirme que « l'exil a cette particularité de fabriquer un exil de soi à soi. » et d'ajouter « *or l'exil que vivent les immigrés maghrébins débouche pour quelques-uns sur des problèmes psychiques liés à cette étrangeté en eux-mêmes qu'ils éprouvent dans les pays d'accueil et ou résulte la première rencontre avec un psychothérapeute. »* HIRT, Jean-Michel, *Le miroir du prophète*, Paris, éd : Grasset, 1993, p.110.

[3] Le personnage, un être fictif puisant ses caractéristiques à partir des éléments pris à la réalité comme les traits personnels, physiques, sociaux, psychologiques, affectifs et idéologiques qui appartiennent d'ordinaire à des personnes réelles, à des êtres humains. Cet effort d'identification de la part de l'écrivain rend le personnage d'un roman aussi réel que possible car c'est : *« un être unique, exceptionnel*, *« inoubliable » mais il est en même temps*, *à son rang*, *à sa place*, *représentatif du genre humain. En lui se réalise un équilibre entre les exigences de l'individu, exigences qui le définissent du dehors : il a un nom*, *un titre*, *une fonction*, *des biens. »* CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman,* Paris, Nathan, 2000, p.185.

[4] Dz. désigne communément un algérien, ou une personne d'origine algérienne. Initialement, DZ. est un code électronique pays de deux lettres correspondant à l'Algérie, d'après une convention internationale. L'abréviation Dz provient du mot *Dzayer* qui signifie Algérie en arabe dialectal et dans les langues berbères.

Arrêtons-nous d'abord sur les profils des personnages principaux : le personnage-narrateur (anonyme) de *L'Année des chiens* est instruit sans être pour autant un intellectuel connu, il lit et s'intéresse énormément à la philosophie comme en témoigne cet extrait : « *Mon frère me répétait fièrement ; en une journée, je gagne plus que toi en un mois, à quoi t'auront servi tes études* ? »[1], ou encore « *en classe de philo, je cessai d'aller à la mosquée, cette fois-là ce fut moi qui l'abandonnai.*[2]».

À travers ces extraits nous comprenons que le personnage-narrateur était instruit, et avait fait des études avancées. Dans son quartier, il fût toujours perçu par les autres jeunes de son âge comme le plus cultivé d'entre eux, comme le souligne cet épisode :

> Un jour il vint me voir et me récita tout de go : que veux-tu les amis avaient faim/ on a mangé l'argent des violettes, comme s'il révélait un mot de passe, avec un air de secrète complicité. Il m'avait une fois entendu réciter ces vers de Nazim Hikmet. […]
>
> « je voudrais que tu m'écrives un poème », car il m'avait pris pour l'auteur des vers. […] je passai plusieurs nuits blanches à travailler sur son poème, mais j'étais incapable de l'écrire et me résignai à plagier plusieurs auteurs[3].

Ainsi, le personnage est instruit et assez cultivé, ce qui se comprend également aux nombres d'auteurs et d'écrivains qu'il cite. Boualem, personnage principal de *La Cité du précipice*, n'est pas aussi instruit que le personnage principal du premier roman, simple ouvrier, il a dû quitter l'école très tôt, toutefois, cela ne l'a pas empêché de lire et de se cultiver. En effet, nous retrouvons une multitude de passages qui témoignent de la passion de Boualem pour la lecture, ce qui le rapproche des autres personnages aissatiens, le passage suivant en est un parfait exemple : « *C'était Zoulikha qui lui prêtait les livres qu'il lisait la nuit, avant de dormir ou les week-end. Des jeunes du quartier, il était le seul à aimer la lecture*[4]. ». Boualem rejoint donc le personnage principal du premier roman dans ce point précis, celui de la passion de la lecture et des livres. Enfin, le dernier personnage aissatien sur lequel nous voudrions mettre la lumière, c'est Dz. : personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*. Celui-ci était considéré comme l'intellectuel du foyer Sonacotra, espace dans lequel se déroule les événements du roman, car il était le seul à avoir fait des études universitaires. L'extrait qui va suivre en illustre l'idée :

[1] *L'Année des chiens,* P. 62
[2] *Idem.,* p. 68.
[3] *L'Année des chiens,* p. 76.
[4] *La Cité du précipice,* P. 186.

> Il m'offrait un verre en me disant c'est la maison qui paye, tu trinques avec moi, quand il me voyait sortir mon cahier ou un bloc de post-it, sans doute pour signifier le respect que chez nous, les anciens accordent aux intellectuels, l'intellectuel étant toute personne vaguement lettrée, eux n'ayant jamais été à l'école, et parce qu'aussi, quand on parlait politique, les analyses que je faisais pouvaient lui sembler savantes[1].

Ainsi, Dz. était, comme les autres personnages principaux de Sadek AISSAT, un intellectuel, ou du moins un lettré, qui gagnait sa vie en écrivant des lettres et des courriers administratifs pour de vieux émigrés maghrébins. En outre, il était un féru de la lecture et les livres prenaient une grande place dans la vie de ce personnage, ce qui le rapproche encore plus des autres personnages principaux des romans antérieurs. Le constat est donc fait, les personnages principaux de l'œuvre aissatienne incarnent la figure de l'homme lettré, voire de l'intellectuel.

Par ailleurs, une autre caractéristique lie ces trois personnages principaux[2], une passion indéfectible pour la musique de Hadj Mohammed El Anka. Comme nous l'avons précédemment attesté[3], l'œuvre de Sadek AISSAT est entièrement traversée par la musique d'El Anka et l'intertextualité par allusion, citation ou référence est d'autant plus présente dans le roman que nous retrouvons des insertions de vers entiers du Maitre du chaâbi algérien. Ainsi, ces personnages principaux ont cette passion en commun ; celle du *Cardinal* comme ils aimaient le nommer. Le personnage principal-narrateur de *L'Année des chiens* évoque cette passion dans une multitude d'extraits, comme par exemple : « *Sous les murs fraichement chaulés, je restais jusqu'à l'aube, une tasse de café à la main, à écouter El Anka remettre de l'ordre dans le désordre du monde.*[4] ». El Anka était pour ce personnage sans nom, une source de sagesse, mais aussi un poète hors pair qui a toujours disposé du secret du temps, de la vie ; *« Le cheikh enseignait les mots qui disaient notre état. Lui savait le secret du temps, pas nous.*[5]». Cette image d'El Hadj El Anka est également celle que se fait Boualem, celui-ci considère que le chanteur chaâbi est bien plus qu'un

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 275.
[2] Dans le troisième et dernier roman de Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, Dz. ne peut être considéré comme personnage principal exclusif, puisque deux autres personnages Ck. et Sien occupent eux aussi une place très importante dans le récit, tantôt narrateurs et tantôt héros des histoires que narrent Dz. leur présence domine dans le récit.
[3] Nous avons consacré un sous-chapitre à l'intertextualité dans l'œuvre de Sadek Aissat, en soulignant l'influence de la musique ankaouie dans les trois textes qui constituent notre corpus.
[4] *L'Année des chiens*, P. 83.
[5] *Idem.,* P. 38.

chanteur, et qu'il détenait, sous l'effet d'une quelconque magie, les savoirs les plus secrets de la vie, des sentiments et des douleurs. L'extrait suivant l'illustre exemplairement ; « […] *s'il pouvait dire que lui écoutait El Anka quand il avait de la peine, qu'un sanglot se nouait dans sa gorge, ou quand il cherchait à réveiller quelque chose de lointain qu'il savait dormant en lui.*[1]». De ce fait, Boualem considérait la musique d'El Anka comme une échappatoire, la seule qui pouvait soulager ses propres blessures. Non loin de ces deux personnages, Dz. est lui aussi un inconditionnel d'El Anka, qui a été son seul compagnon de route, le consolant dans ses exils. L'extrait qui suit en est l'illustration parfaite : « *le cœur est capable de tous les émois, mais la musique d'El Anka est au-delà de l'émotion. Il est le phénix Cardinal qui possède l'instinct du temps, le génie du ton.*[2] ». Cette phrase nous renseigne justement sur l'attrait qu'avait le poète sur les personnages aissatiens, qui n'ont de cesse de faire l'éloge de sa poésie qui semble pénétrer des voies pourtant impénétrables.

Par ailleurs, si les personnages principaux des trois romans de Sadek Aissat se rencontrent dans plusieurs points, les autres personnages ne sont pas en reste ; le plus souvent dépeints par l'auteur comme étant des êtres blessés, déçus par la vie et vivant leur solitude comme une geôle, ils semblent tous *« avoir une raison de pleurer* ». À la dérive, n'ayant le plus souvent aucune raison de lutter, affaiblis par les désillusions et les déceptions, les personnages aissatiens subissent un émiettement de soi qu'on perçoit à travers les descriptions, les dialogues et les parcours des personnages.

Nous allons prendre quelques exemples de personnages « souffrants » pour étayer cette idée ; Rosta un des personnages secondaires de *L'Année des chiens*, est décrit comme étant un jeune homme sans famille ni attache, vivant *comme il peut* dans une des « baraques en zinc » de la ville. S'adonnant aux différentes pratiques illégales, il vivait de ses vols et agressions. L'auteur évoque ses blessures et son mal très profond ;

> Quand nous le vîmes dans le quartier, toujours rôdant en solitaire, les premiers temps il nous inquiéta. Nous le retrouvions parfois sur le terrain vague où nous allions nous cacher pour boire du vin. C'est là que nous fîmes connaissance. Et un soir, particulièrement silencieux, il éclata subitement en sanglots. Nous comprîmes qu'il était des nôtres[3].

[1] *La Cité du précipice*, P. 200.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 296.
[3] *L'Année des chiens*, P. 71.

Le personnage Rosta n'est donc pas décrit comme un malfaiteur, mais plutôt comme une personne blessée par la vie, consumée par la solitude, le désarroi et le vide. La métaphore présente dans l'image « *il éclata subitement en sanglots, nous comprîmes qu'il était des nôtres* » renvoie à la blessure commune qui unit les jeunes du quartier, incarnée par les sanglots. Un autre personnage secondaire, de *La Cité du précipice* cette fois, ressemble à Rosta dans sa solitude ; Zyeux-bleus, personnage qui, malgré son parcours de *dealer* et de truand, est décrit comme un paria, un désespéré qui ne fait que cacher son mal, « *il a fait plusieurs séjours en prison et personne n'a plus osé faire allusion à son passé. Lui a gagné en insolence et en méchanceté. Il avait rarement, pour de brefs instants, des lueurs tristes dans le regard. Et pourtant, il en a encaissé des blessures, il a dû faire face, seul, à la vie dans le quartier.*[1] ». Ce personnage est donc, comme la majorité des personnages aissatiens, victime d'une société en déchéance. Pour finir, un troisième personnage caractérisé lui aussi par sa grande solitude, Djelloul de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, est un vieil émigré algérien qui a quitté le pays à la veille de l'indépendance. Ayant pris le parti de la France durant la guerre de libération, il fut interdit de séjours en Algérie et ne put plus jamais rentrer, ni revoir sa famille. En marge de son sentiment de honte qui hantait ses nuits, car il est considéré par les siens comme un traitre, un Harki, il vécut également la désolation, la déception et le vide de l'exil. L'extrait suivant illustre bien cette idée ;

> Que faisait-il là Djelloul, en France, dans un foyer Sonacotra ? Il n'était pas de ce monde. Il n'était plus rien, plus de rien et de nulle part. Il n'avait plus rien. Il m'appelait Bladi, mon pays.

Cet extrait souligne le profond mal-être enduré par Djelloul. Honteux, il est rattrapé par ses choix, accablé, écrasé par ce passé meurtrier et la nostalgie du pays perdu au point d'être réduit à un « rien » répété trois fois. Ses faux espoirs et ses chimères l'enfoncent dans des regrets qui accentuent sa douleur. Cet état est commun à quasiment tous les personnages de l'œuvre de Sadek AISSAT. Ce dernier évoque toujours en premier les blessures et les tourments des personnages, y compris les plus cruels, les plus immoraux d'entre eux en attestant que « *plus on pleure, plus on a le courage d'être cruel.*[2] »

Ainsi, les descriptions psychologiques des personnages aissatiens s'érigent en tant qu'intratexte, formant une trame cohérente où les profils se rejoignent, partageant une

[1] *La Cité du précipice*, P. 214.
[2] *Idem.,* P. 198.

souffrance psychique manifeste. Cette épaisseur psychologique et les nuances variées au sein de ces personnages les rapprochent de manière significative de la complexité de la psychologie humaine, s'inscrivant dans la lignée de cette exaltation de la personne humaine, analysée dans toutes ses particularités psychiques, telle que décelée par André Monery dans la littérature du 20e siècle. Cette approche narrative offre ainsi une exploration approfondie des états d'âme des personnages, contribuant à la richesse de l'intrigue tout en établissant des liens profonds avec la représentation littéraire de la condition humaine.

III-3-2-2-3- Les descriptions

Dans un texte romanesque, la description est une stratégie narrative primordiale, l'auteur décrit les personnages, les lieux et les événements de son histoire dans le but de rapprocher le lecteur aux réalités romanesques de son texte. Toutefois, les auteurs postmodernes utilisent la description pour une toute autre fin, celle de détourner le lecteur de l'intrigue, et de contourner la linéarité de la lecture et de l'interprétation.[1]

Dans ce sens, la description est une stratégie à laquelle écrivains et critiques ont accordé une grande importance, notamment au XXe siècle comme le rappelle Raymonde DEBRAY-GENETTE :

> La description, dès son origine, disons dans notre littérature, participe bien de la fragmentation du récit, avant même qu'elle n'acquière son autonomie. Elle instaure un hiatus, elle établit des moments de silence, elle peut déjà couper le souffle. Le récit se châtre lui-même. La description apparaît comme un geste de refoulement du récit, même si celui-ci domine encore, avant qu'elle ne s'emplisse du refoulé du récit.[2]

Ainsi donc, la description est aussi une des stratégies qui consacrent la fragmentation. Dans cette partie du travail, nous envisageons de déceler les intratextes descriptifs de l'œuvre de Sadek Aissat, après avoir constaté la présence d'un nombre de

[1] La description est donc pour des auteurs comme Robbe-Grillet ou Céline une autre façon d'asseoir la fragmentation comme stratégie d'écriture, comme le signale Maryse Roussel-Meyer : « *la description est toujours ressentie comme une atteinte à la stabilité de l'énoncé et à la construction de la diégèse. Ainsi, les œuvres du corpus utilisent la description à des fins de détournement du romanesque, dans l'objectif de refuser l'intrigue (Pinget, Robbe-Grillet) ou de s'éloigner de celle-ci (Céline). De plus, la jubilation inventive tire profit de la disjonction entre narration et description pour construire un nouveau rapport au temps, utilisant ainsi « le descriptible » de manière immodérée, dans une stratégie esthétique généralisée de la fragmentation*. » ROUSSEL-MEYER Maryse, *La fragmentation dans le roman, Op., Cit*., P. 21.

[2] DEBRAY-GENETTE, Raymonde, «la pierre descriptive », *Poétique*, n°43, Le Seuil, 1980, P. 295.

détails, de descriptions répétées dans les trois romans de notre corpus. Nous recensons plusieurs éléments dont la description est récurrente dans l'œuvre, nous analyserons quelques exemples qui nous semblent révélateurs.

Prenons d'abord la description de quelques éléments propres à la ville d'accueil des personnages en exil ; les bouches de métro et les affiches publicitaires. En marge du fait que ces éléments sont présents dans les trois romans, il est tout à fait aisé de constater que les descriptions se ressemblent considérablement. Ainsi, elles sont décrites dans *L'Année des chiens* comme un monde singulier qui *déchire le ventre de la ville* et qui sert d'abris sous-terrain à tous ceux qui n'ont nulle part ailleurs où aller :

> Désormais, je vais passer le plus clair de mon temps d'exil dans des galeries trouées seulement par les lumières pâles, faibles, d'ampoules nues, dans le ventre de la ville. Sur les escaliers roulants, je me range dans la file à droite, pour permettre aux gens pressés de monter plus vite.[1]

L'aspect sombre et les lumières artificielles des bouches de métro, mais aussi l'affluence très importante d'usagers sont des éléments de description plusieurs fois répétés dans le roman *L'Année des chiens* lui-même, mais ce qui a attiré particulièrement notre attention c'est la présence de cette même idée, et quasiment de la même description dans les deux autres romans.

En outre, le personnage-narrateur de *L'Année des chiens* a très longuement évoqué une femme, quasiment nue, qu'il voyait dans toutes les bouches de métro, sur des affiches publicitaires. Dans un jeu de rêverie, le personnage donne vie à cette femme et en tombe amoureux.

> Elle est là, de nouveau.
>
> Je sus que c'était une apparition en la voyant pour la première fois, alors que m'étant absorbé dans la lecture d'un livre qui évoque un croissant de lune, je dus bondir hors du métro pour ne pas être pris par le mouvement des portes se refermant dans un claquement bref. Quand je sautai sur le quai, elle était là, me faisant face. Je la regardai furtivement, comme lorsqu'on croise une affiche de femme nue, toujours à la dérobée.[2]

Au même titre que les bouches de métro, nous avons décelé plusieurs renvois à ces mêmes éléments dans les autres romans. Dans *La Cité du précipice* par exemple, le

[1] *L'Année des chiens,* P. 96.
[2] *Idem.,* P. 121.

narrateur les évoque à travers sa description de la vie en exil du personnage Mohamed A. nous retrouverons les mêmes mots, les mêmes descriptions, mais aussi l'allusion à cette femme de l'affiche :

> Deux métros se croisent sur un pont. Les vitres défilent avec, derrière un peu de buée, des ombres ; certainement des hommes et des femmes à qui on pourrait parler.
>
> À Paris, on peut avoir froid et faim. C'est étonnant. Insensé.
>
> Il y a des affiches de femmes nues dans les couloirs du métro, et des hommes assis sur les bancs. On ne regarde que furtivement les affiches des femmes nues, par pudeur. [1]

Dans le second roman comme dans le premier, le personnage exilé décide de passer le plus clair de son temps dans les bouches de métro, cet univers sous-terrain lui accorde la sérénité que lui ôte le monde ordinaire, comme s'ils ne trouvent l'apaisement que sous terre, ce qui nous fait penser également à la tombe. Dz. le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* ne semble pas déroger à cette fascination du métro en attestant à plusieurs reprises dans le roman que « *seul le métro pouvait le protéger des regards des autres, en bas [il] pouvait passer inaperçu.* [2]». Ou encore d'ajouter « *il y a profusion de tout, c'est un monde dans un monde, à la longue, on a l'impression de connaître ces femmes nues sur les affiches publicitaires, on a le sentiment qu'elles nous regardent elles aussi.*[3]», comme pour donner vie à du papier, faute de pouvoir créer de véritables relations humaines.

Cet intratexte est d'autant plus intéressant qu'il est original, et ne semble pas, à priori, porter un sens particulier. En interrogeant la métaphore que porte le monde souterrain du métro, il parait plausible de penser que c'est un monde qui autorise la discrétion, parfois la force, les personnages peuvent alors passer inaperçus, malgré « *leur étrangeté* », en dépit de l'organisation rigoureuse, quasi-militaire qui y est appliquée[4].

Mais cet univers n'est pas uniquement celui de la discrétion, d'une pénombre symbolique offerte, c'est surtout le lieu du passage ; tous les usagers du métro, comme

[1] *La Cité du précipice,* P. 208.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 339.
[3] *Idem.,* P. 352.
[4] Dans cette optique, Michel Foucault a interrogé le concept de la gare, qui ressemble beaucoup aux bouches de métro en attestant que la gare du XIXe siècle apparaît donc comme une des figures les plus symboliques de la discipline et de la surveillance. Cette discipline qui caractérisait le début du XIXe, a été notamment analysée par Michel Foucault qui a décrit des situations où des procédures disciplinaires développées à l'armée et à l'école se généralisaient et l'emportaient rapidement sur le *vaste et complexe appareil judiciaire élaboré par les lumières*. FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975.

ceux de la gare et de l'aéroport d'ailleurs, ne sont que des passagers qui traversent ce lieu en destination d'un autre. Le métro est donc symbole d'un carrefour où l'Homme ne fait que passer, abolissant ainsi le fantasme du lieu fixe, lieu d'origine, de résidence, d'existence. Ainsi, les personnages exilés de Sadek AISSAT, en choisissant de passer le plus de temps possible dans ce lieu, tentent, symboliquement, de se défaire de leur statut d'étranger, d'émigré, surtout *d'individu de passage,* car dans les bouches de métro tout le monde l'est inévitablement. En outre, l'auteur utilise dans ses descriptions de la bouche de métro et de ses innombrables destinations les mots « labyrinthe, labyrinthique », lexique que nous retrouvons dans les trois romans du corpus. L'imaginaire de ce mot « labyrinthe » se décline sous plusieurs formules et expressions, comme par exemple : de multiples compositions, des destinations infinies, d'innombrables voies et possibilités. La présence insistante de cet intratexte nous pousse à interroger la symbolique du labyrinthe afin de pouvoir déceler le poids de cette métaphore dans le corpus. Le labyrinthe est défini par le dictionnaire comme *réseau compliqué de chemins où l'on a du mal à s'orienter*[1]*,* mais aussi un ensemble de contraintes et de difficultés qu'on a du mal à dépasser. En nous penchant sur ces différentes significations, nous avons constaté que l'utilisation de ce mot dans le corpus porte une sorte de contradiction, une tension, car les personnages aissatiens décrivent les métros comme des labyrinthes sans fin, tout en évoquant à chaque fois *un plan ; « je deviens expert dans l'art de déchiffrer un plan et de suggérer les combinaisons, les correspondances, les circuits les plus avantageux.*[2] *»* Alors que le dictionnaire de Géographie[3] désigne le labyrinthe justement comme un *anti-plan,* il s'agit d'une forme d'organisation qui s'oppose au plan, mais qui peut être elle-même planifiée et programmée. Cette contradiction entre le plan et l'anti-plan, le possible et l'impossible, la voie et le labyrinthe nous renseigne sur

[1] Issue du mot grec « *laburinthos* », ou latin « *labyrinthus* », le mot labyrinthe prend un large éventail de significations qui s'étendent entre sa version physique et spatiale, jusqu'aux significations les plus métaphoriques et les plus symboliques. Le mot labyrinthe est défini sous divers aspects. Il désigne d'abord le nom donné à *l'édifice légendaire attribué à Dédale, dont la complexité du plan rendait l'issue introuvable* 240. Selon une considération purement architecturale et spatiale le mot labyrinthe est défini également comme *une composition en méandre de plan centré, du pavement de certaines grandes églises du Moyen Age que les fidèles suivaient aux genoux*. Toujours par rapport à cet aspect spatial le labyrinthe est défini comme *petit bois ou implantation de haies aux allées entrelacées de telle sorte qu'on s'y égare qu'on s'y perde facilement. Larousse, petit dictionnaire de la langue française, 2016.*

[2] *L'Année des chiens,* P. 97.

[3] BRUNET, Roger, FERRAS, Herve et THERY, Robert,, « Les mots de la géographie, dictionnaire critique », Reclus-la documentation française, 1997, P.293.

une tension que porte la double symbolique du labyrinthe dans les romans de Sadek AISSAT. Historiquement, le labyrinthe a également été une stratégie de défense qu'utilisaient des communautés pour se protéger des invasions étrangères, considéré par Lefebvre comme « *une coquille protectrice, ou une barrière à l'accès d'un domaine.*[1] », ce qui nous renvoie au statut d'étrangers, d'exilés des personnages en question. Ainsi donc, ces derniers subissent l'angoisse et l'effroi de se perdre dans ces lieux compliqués et complexes, mais réussissent à surmonter cette angoisse pour enfin arriver à maitriser ces multiples connexions ; « *perçant le secret de ces voies qui se rejoignent, se séparent, se croisent, se rapprochent et s'éloignent, s'entrelacent sans se toucher, selon un système complexe d'automatismes, de connexions et de feux de signalisations*.[2]» La tension décelée entre la double symbolique du labyrinthe a donné, semble-t-il, vie à la métaphore de l'intégration, de la résilience et de la transcendance de la blessure de l'exil, comme si la maitrise des destinations sous-terraines préparerait à la maitrise des destinées.

Toujours dans la description, un autre intratexte a attiré notre attention. En effet, dans *L'Année des chiens*, le personnage principal évoquait longuement un cafard qu'il avait tué dans la salle de bain. Rien de très original de prime abord, hormis une intertextualité quasi évidente avec *La Métamorphose* de Kafka[3]. Cet élément semble donc assez neutre et le sens qu'il porte assez maigre jusqu'à ce qu'on le retrouve dans le dernier roman de Sadek Aissat ; *Je fais comme fait dans la mer le nageur*. Ainsi, la mort du cafard est décrite d'abord dans le premier roman :

> Le cafard est demeuré à l'endroit où je l'ai tué quelques jours auparavant. Figé pour l'éternité. Il n'est pas abîmé, on le dirait encore vivant. Il avait cherché à fuir, mais j'ai été plus rapide. Dans la maison de ma mère, ces bestioles se déplaçaient à une vitesse qui, au début, me prenait toujours de court. Je les atteignais rarement du premier coup, ils avaient tôt fait de trouver refuge dans le moindre interstice du mur ou entre les carreaux

[1] LEFEVRE Claude, « Labyrinthe et communication », In *Architecture et comportement*, Vol. 4, n° 3, p. 280.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 319.
[3] Franz KAFKA écrit *La Métamorphose* en 1912. Fonctionnaire à Prague, sa ville natale, il est alors âgé de 29 ans. Cette nouvelle occupe dans son œuvre une place singulière et passe pour l'un de ses textes les plus énigmatiques. Elle compte une soixantaine de pages selon les éditions. Cette nouvelle est au cœur de la thématique de Kafka : quelle est la signification de la vie ? L'humain n'est-il qu'une vermine destinée à mourir, délaissée et vilipendée par les autres qui ne manifestent aucune pitié ? KAFKA n'explique pas le pourquoi de cette métamorphose, il se contente de décrire ce qui est, comme une fatalité. À cela on ne peut rien changer, on ne peut échapper à la condition de l'absurde. La seule issue reste la mort. L'élément fantastique de départ, c'est-à-dire la transformation de Gregor en cafard, est très vite évacué au profit d'un réalisme très prégnant. Aucun des personnages ne s'étonne de ce qui arrive à Gregor. Leurs réactions de rejet s'expliquent parce que sa transformation implique seulement des changements dans leur propre vie.

> disjoints du sol ? Mais cette fois, j'ai eu un sentiment rassérénant de satisfaction ; je n'ai pas raté ma cible.[1]

Ce passage évoque donc un cafard qui a été écrasé par le personnage principal, une description accompagnée d'un souvenir d'enfance. Nous retrouvons ce même élément dans le dernier roman, usant d'un lexique très proche de celui-ci, mais aussi en mettant en exergue les mêmes détails, comme l'illustre l'extrait qui suit : « *me rappelant le petit corps explosé d'un cafard que j'avais tué auparavant, juste en appuyant dessus de mon doigt au bout duquel j'avais perçu le petit tic ! - parce que je savais la vélocité surprenante de ces bestioles et que je n'avais pas eu le temps d'armer mon bras d'une savate*[2]*».*

Dans *L'Année des chiens,* le personnage semble se justifier de cet « *assassinat* » et en parle comme d'un mauvais concours de circonstances :

> Anticipant son itinéraire, j'ai devancé le cancrelat qui, comme les moutons vont à l'abattoir, est venu se mettre sous mon indexe. J'ai appuyé délicatement, juste une petite pression, devinant plutôt le « tic ! » annonçant l'explosion de son petit corps. J'ai seulement voulu le mettre hors d'état de me nuire, je n'ai pas fait preuve de sauvagerie, ne me suis pas acharné sur le corps de ma victime. L'ayant coincé au moment où il quittait le miroir pour le mur, c'est là, sur l'espace blanc et nu, où il est resté collé, que j'ai abandonné son cadavre[3].

Une sorte de sentiment de culpabilité est exprimé par le personnage-narrateur, en insistant que c'était un acte de légitime défense dénué de sauvagerie. Cette même culpabilité est décrite encore plus explicitement par Dz. personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* : *« Je n'ai pas eu le courage de réitérer mon geste meurtrier. Peut-être, d'avoir explosé le corps du cancrelat avait fait naître en moi un sentiment refoulé de culpabilité, un remords.* », et de revenir, une cinquantaine de pages plus tard, en décrivant *l'acte d'écrasement* avec encore plus de détails :

> L'autre jour, j'avais tué un cafard sur le mur, près de la glace, cela avait produit comme une petite meurtrissure gâchant la virginité de cet espace trop propre. […] cette brisure s'accouplait harmonieusement avec le réel. Il me semblait avoir réussi quelque chose d'assez rare, une œuvre, la mise en scène d'une mort qui ne me concernait pas, l'instinct du suicide, simoun qui gonflait les dunes dans mon âme et poussait implacablement les voiles obscures de ma destinée vers une destination que je n'avais pas choisie. […] J'avais coincé le cancrelat à côté du miroir, sur

[1] *L'Année des chiens,* PP. 120-121.
[2] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 297.
[3] *L'Année des chiens,* P. 121.

> l'espace blanc et nu du mur, et l'avais écrasé d'une faible pression de mon indexe[1].

Cette présence marquante de ces détails de la description d'un insecte dans deux des trois romans de Sadek Aissat oblige l'interrogation. Penser la symbolique de ce cafard, celle de son écrasement, mais aussi interroger cette culpabilité manifestée par les personnages à l'égard d'un cancrelat nous semble intéressant à ce niveau de l'analyse.

Communément, les métaphores des insectes (mouches, moustiques, cafards, etc.) ont une connotation péjorative, du fait qu'elles recèlent des sèmes négatifs tels que la sournoiserie et l'opportunisme[2]. Les auteurs utilisent souvent la métaphore du cafard pour désigner des personnages sans dignité, sans poids ni importance, mais d'essence maléfique[3].

Ainsi, la métaphore animalière d'une manière générale représente la barbarie et la sauvagerie de l'espèce humaine dans toute sa laideur.

La métaphore du cafard pourrait renvoyer à la figure de l'envahisseur puisqu'il occupe un espace sans y être autorisé, presque par la force, comme le ferait un colon ou un émigré clandestin. Les deux narrateurs, par ailleurs, ont évoqué les nuisances et les méfaits de cet insecte insistant sur son intrusion dans leurs propres espaces ; « *je voulais uniquement l'empêcher de me nuire* ». Cette idée pourrait nous laisser penser que ces personnages mettent en relation l'aspect indésirable de la présence du cancrelat et celui de la leur dans un contexte d'exil. Donnant l'impression que ces personnages s'identifient à cet insecte, ils se montrent donc empathiques, presque solidaires, d'où les nombreuses justifications qu'ils ont avancées quant à cet *assassinat*. Ce cafard n'ayant

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 337.

[2] Dans la littérature africaine d'expression française, ces insectes renvoient le plus souvent à des symboles négatifs comme l'angoisse, l'invasion, le sortilège, la conspiration ou le complot, la guerre et l'usurpation. Prenons pour exemple « *Le caractérisant « cafard » évoque une représentation de l'angoisse et de la tristesse. Dans Tribalique, Henri Lopez emploie l'image de cafard pour exprimer la mélancolie produite par la lecture des livres « sérieux », quand il écrit : « (…) des ouvrages sérieux qui doivent donner le cafard. » (Lopes, 2012:112). La solitude scolaire est représentée au moyen de la figure du cafard dans Une enfant de Poto-poto : « En proie à un cafard de collégienne, pendant plusieurs semaines, je n'ai pu poursuivre le roman que j'avais en chantier.* » ELONGO, Arsène, « Métaphore du cafard ou discursivité du génocide dans le style de Scholastique Mukasonga » in Synergies Afrique des Grands Lacs n°3 - 2014 P. 45-62.

[3] Prenons par exemple Ahmadou Kourouma, lorsqu'il écrit : « *Les conspirés que vous tuez sans rémission, sans état d'âme, sans pitié sont les complices et les commanditaires des attentats. (…) Ce sont des cafards. Les cafards s'écrasent de tout le pied. Ceux-là vous ne les arrêtez point, ne les faites point juger : vous les liquidez directement, les émasculez immédiatement* », KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, P. 307.

pas été décrit comme un être excessivement nuisible ; sa seule tare ait été de vouloir élire domicile dans un lieu qui n'était pas le sien. Cette métaphore nous renvoie à d'autres images que Sadek AISSAT a utilisées dans ses trois romans en décrivant les personnages exilés, et le regard que les autres portent sur eux[1]. De ce fait, cette métaphore nous rappelle le fonctionnement du cliché de par sa signifiance assez forte et sa relation intime avec le jugement qui s'appuie sur les appartenances et les apparences. Dans « Fonction du cliché dans la prose littéraire », Michael RIFFATERRE envisage la métaphore parmi des procédés du style pour la production des clichés : « *Toutes les catégories stylistiques sont susceptibles d'entrer dans des clichés*[2]». Ainsi, cette métaphore du cafard qui revient avec insistance dans les écrits de Sadek Aissat pourrait simplement renvoyer au cliché qui règne souvent dans les représentations que l'être humain se fait des étrangers, notamment les émigrés et les exilés.

Pour conclure, nous pouvons avancer que la pratique intratextuelle est présente dans l'œuvre de Sadek AISSAT. Les trois romans qui la constituent se rencontrent dans un nombre très important de points et de détails qui créent une certaine unicité de l'œuvre. Ces renvois aux textes antérieurs, dont l'auteur est signataire autant que la pratique intertextuelle en elle-même constituent une rupture dans l'unicité du récit, et concrétisent ainsi la forme fragmentaire qui caractérise l'écriture aissatienne.

[1] Nous pensons notamment à la métaphore du rat, ou encore du crachat que l'auteur utilise pour décrire le regard des autres portés violemment sur les exilés, les émigrés et les étrangers de manière générale.
[2] RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, P. 203.

III-3-3- Fragments linguistiques : la mosaïque multilingue dans l'œuvre de Sadek Aissat

« Le texte est d'emblée, en naissant, multilingue. »

Roland Barthes

Le texte de Sadek AISSAT présente plusieurs insertions de mot appartenant à une autre langue, nous retrouvons ainsi un nombre très important de citations en langue arabe, autant classique que dialectale. Ainsi, la lecture linaire devient presque impossible puisqu'il est impératif de s'arrêter à chaque fois sur un poème ou une chanson en arabe, que le lecteur exclusivement francophone ne saurait comprendre sans la traduction.

Nous avons considéré cet élément narratif comme une des manifestations de l'écriture fragmentaire puisque l'auteur intègre dans son texte écrit en français, des éléments linguistiques appartenant à d'autres langues. Ce plurilinguisme littéraire n'est pas propre à l'auteur, nombre d'écrivains maghrébins ou encore africains font recours à leurs langues maternelles dans leurs écrits en français. Dans cette partie de notre travail, nous envisageons d'interroger ce phénomène en le mettant en relation d'abord avec l'écriture fragmentaire puis avec les empreintes du trauma dans le texte littéraire.

Ainsi donc, l'auteur de Je fais comme fait dans la mer le nageur écrit en français, langue qu'il a choisie comme langue d'écriture et d'expression, mais ne s'en contente pas puisqu'il intègre sa propre langue maternelle dans de nombreuses citations, des traductions littérales ou encore des discours métalinguistiques à travers lesquels l'auteur soulève diverses problématiques de la langue. En effet, la langue arabe dans ses deux articulations, dialectale et classique, est fortement présente dans les trois romans de Sadek Aissat, ce qui nous laisse penser que cette présence révèle une tension entre les deux langues ; le français et l'arabe, et les mondes culturels et identitaires auxquels elles réfèrent. C'est justement cette tension que nous comptons interroger en soulevant la problématique de la langue dans les écrits de sadek Aissat.

III-3-3-1- La problématique de la langue

Il est clair que la problématique de la langue a été une des questions les plus soulevées dans la littérature maghrébine d'expression française, et dans la littérature postcoloniale d'une manière plus générale. En effet, la classification des productions littéraires en langue française elle-même pose problème : elles sont classées tantôt comme littérature francophone, littérature d'expression française et tantôt comme littérature postcoloniale ou encore littérature-monde. Si l'usage de la langue française dans ses productions littéraires constitue un critère incontestable à leur classification, il semblerait que le français ne soit pas le même selon qu'il soit utilisé par un « *français de souche* » ou par « *un étranger* » [1].

De ce fait, le plurilinguisme littéraire se manifeste par plusieurs manières, variant entre l'insertion de passages d'autres langues, les traductions littérales ou non, ou encore l'invention de mots inexistants. Cette problématique a été, en fait, au centre de nombreuses recherches et questionnements, et ce dans une multitude de perspectives.[2]

GAUVIN avance que la langue d'écriture est d'abord et avant tout une construction à l'intérieur même de la langue[3]. L'écrivain se retrouve alors confronté à sa propre langue d'écriture, condamné à la réinventer perpétuellement. En outre, le choix de cette langue d'écriture est loin d'être fortuit pour lui, car « *il est révélateur d'un procès littéraire qui dévoile ainsi le statut d'une littérature donnée. La langue littéraire est donc construite à partir de la langue commune et elle y participe foncièrement en contribuant à son statut.*[4]». Comme l'atteste, à son tour, MAINGUENEAU. La langue constituée de différents codes linguistiques est

[1] La pratique du plurilinguisme est le produit de plusieurs événements historiques qui y ont conduit. Ainsi, au cours de l'Histoire, d'importants flux migratoires ont eu lieu : tout d'abord à travers les conquêtes de territoires aux XVIème et XVIIème siècles où, notamment, la France, l'Angleterre et l'Espagne se sont imposées économiquement et linguistiquement hors de leurs frontières. De cette façon, la langue du découvreur ou du colonisateur est progressivement devenue langue de communication et de culture, mais également langue institutionnelle. Ceci a provoqué, soit la disparition des langues autochtones, soit leur cohabitation diglossique, voire triglossique.

[2] La critique portugaise Isabelle Simoes Marques atteste dans ses travaux que la question du plurilinguisme littéraire s'articule à travers différentes perspectives (notamment celles de Bakhtine, Todorov, Maingueneau et Gauvin) ainsi que d'autres notions apparentées comme l'hétérolinguisme, la diglossie littéraire et textuelle et finalement l'hétéroglossie contrastives.

[3] GAUVIN, Lise, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle,* Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999.

[4] MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation,* Paris, Armand Colin, 2004, P. 211. Celui-ci avance que « *dans tout procédé créatif, l'écrivain est contraint d'élire la langue qu'investit son œuvre, une langue qui, de toute façon ne peut pas être* sa *langue* »

incontestablement le matériau de la littérature, cette même langue véhicule une vision du monde particulière, et le fait de choisir une autre langue d'écriture renvoie immédiatement à une sorte de tension entre la vision du monde initiale véhiculée par la langue maternelle de l'auteur, et l'autre vision, celle que porte la langue d'adoption en son sein. Jacques DERRIDA a soulevé, dans *La prothèse d'origine*, cette problématique de la langue qu'il a qualifiée de douleur permanente. Sa célèbre citation ; « *Je n'ai qu'une langue et elle n'est pas la mienne*.[1]» décrit exemplairement la frustration des auteurs qui écrivent et s'expriment exclusivement dans une langue qui n'est pas la leur. Dans la même perspective, Julia KRISTEVA considère que les écrivains sont nécessairement des constructeurs de langues, qui sont parfois contraints d'adopter des codes linguistiques propres à chaque genre littéraire. Ceux-ci s'approprient donc la langue en fonction de deux éléments ; subjectif, qui est déterminé par leur relation avec la langue choisie, et objectif, selon le choix du texte et de la thématique. Nous comprenons, après cet aperçu théorique, que l'écrivain a la possibilité « *de répartir ses langues selon sa propre économie*.[2] »

La question du plurilinguisme littéraire est reliée aux notions bakhtiniennes de polyphonie et de dialogisme, car elles permettent d'appréhender la pluravocalité que l'on retrouve dans le texte romanesque. En effet, la conception monolingue du texte littéraire, romanesque plus particulièrement, est réductrice puisqu'elle néglige considérablement la pluralité linguistique que celui-ci porte. Marc MOURA atteste, en effet, que le texte romanesque est très rarement uniforme d'un point de vue linguistique et qu'il renferme une pluralité intrinsèque en intégrant, presque inévitablement, des strates diverses propres à l'auteur.[3] Ce qui rejoint évidemment la conception bakhtinienne du roman, qui se distingue fortement des autres textes littéraires. Selon le critique russe, le roman est un genre « inachevé », qui se caractérise par les trois particularités suivantes :

> 1° Son style tridimensionnel, relaté à la conscience plurilingue qui se réalise en lui. 2° La transformation radicale des coordonnées temporelles des représentations littéraires dans le roman. 3° Une nouvelle zone de structuration des représentations

[1] DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine.* Paris, Galilée, 1996, P. 52.
[2] SIMON, Sherry, « Des langues qui résonnent », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, 1998, PP. 590-592.
[3] MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcolonial,* Paris, PUF, 1999, P. 23.

> littéraires dans le roman : une zone de contact maximum avec le présent (la contemporanéité) dans son aspect inachevé[1].

Ainsi, le roman est caractérisé principalement par cet aspect plurilinguistique, à travers lequel les langues, mais aussi les styles et les voix varient au sein d'un seul et même texte[2]. En outre, le phénomène du plurilinguisme littéraire se décline sous plusieurs formes, MAINGUENEAU affirme, dans ce sens, qu'il existe plusieurs catégories de contacts interlinguaux dans l'œuvre romanesque. Il oppose donc le plurilinguisme externe qui consiste dans la relation entre la langue d'écriture et les différentes autres langues que l'auteur insère dans son texte, et le plurilinguisme interne qui se résume dans les différentes formes dans une même langue.[3] Pour résumer, le plurilinguisme interne est la diversité qui s'articule au sein d'une même langue, comme par exemple, le changement de style ou de registre, qui varient d'un personnage à un autre ou d'un contexte à un autre, tandis que le plurilinguisme externe est la présence de plusieurs langues différentes dans un même texte romanesque.

Les écrivains ont chacun un usage particulier de la langue, dont il dispose au gré de ses envies, de ses besoins, de ses folies et délires parfois[4]. Même monolingue, l'auteur peut adopter une position subjective vis-à-vis de la langue ; la transformer, inventer des mots ou des tournures syntaxiques inédites à la manière de James JOYCE dans *Ulysse*, où il violente symboliquement l'anglais en inventant tout un nouveau langage et en intégrant un véritable plurilinguisme interne dans son œuvre, comme c'est le cas également d'Henri MICHAUX et Antonin ARTAUD qui ont procédé de façon similaire

[1] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978, P. 153.

[2] Le plurilinguisme bakhtinien est donc complexe et concerne aussi bien l'hétéroglossie ou diversité des langues, l'hétérophonie ou diversité des voix et l'hétérologie ou diversité des registres sociaux et des niveaux de langue, comme l'affirme Todorov : « *Pour désigner cette diversité irréductible des styles discursifs, Bakhtine introduit un néologisme, raznorechie, que je traduis (littéralement à l'aide d'une racine grecque) par hétérologie, terme qui vient s'insérer entre deux autres néologismes parallèles, raznojazychie, hétéroglossie ou diversité des langues, et raznogolosie, hétérophonie ou diversité des voix (individuelles).* » TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique,* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine.* Paris, le Seuil, 1981, P. 227.

[3] Le linguiste atteste que « *Cette gestion de l'interlangue, on peut l'envisager sous sa face de plurilinguisme externe, c'est-à-dire dans sa relation des œuvres aux « autres » langues, ou sous sa face de plurilinguisme interne, dans leur relation à la diversité d'une même langue. Distinction qui au demeurant, n'a qu'une validité limitée, dès lors qu'en dernière instance ce sont les œuvres qui décident où passe la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de « leur » langue*. » MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation. Op., Cit.,* PP. 140-141.

[4] Proust a soutenu dans ce sens que « *Chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son « son* ». PROUST, Marcel. « Lettre à Mme Strauss, 6 novembre 1908 ». *Correspondance générale.* Paris, Plon, Tome VI, 1936. 92-94.

avec la langue française[1]. Nous comprenons que la langue est loin d'être offerte à l'auteur, mais demeure un matériau en perpétuel mouvement, en constante construction et que l'écrivain se doit d'être l'architecte de sa propre langue.

Comme nous l'avons signalé précédemment, l'auteur opte parfois pour l'insertion d'une autre langue dite étrangère vis-à-vis de la langue d'écriture- par intentionnalité littéraire ou politique, car il est à même de répartir différentes langues dans son œuvre selon une économie qui lui est propre. Dans cette optique, les auteurs francophones qui ont eu recours au français comme langue d'écriture ont également, pour la plupart d'entre eux du moins, adopter le plurilinguisme externe comme stratégies d'écriture en mettant en évidence la coprésence de plusieurs langues dans leurs textes romanesques.

Dans le contexte africain, la langue française est un des éléments les plus discutables de la littérature. En effet, l'usage de la langue diffère selon que l'auteur soit partisan de la littérature dite « intellectuelle » ou de la littérature populaire. Ainsi, des auteurs tels que Mariama BÂ respectent à la lettre les règles les plus strictes du français en s'érigeant gardiens et défenseurs de la langue, et d'autres, à l'instar d'Ahmadou KOUROUMA qui transforment radicalement la langue française en devenant presque ses « *tirailleurs* »[2].

Très proche de l'univers africain, le champ littéraire maghrébin est aussi touché par le plurilinguisme. Conséquence directe de la colonisation française des pays du Maghreb (Maroc, Algérie et Tunisie), le français est la langue d'écriture d'un très grand nombre d'écrivains. Toutefois, cette langue d'adoption est très rarement exclusive dans les romans maghrébins, car les langues maternelles des écrivains ont su se frayer un chemin et entreprendre une réappropriation- soit-elle symbolique- de la littérature maghrébine d'expression française. Aussi, ce contact interlingual ou plurilinguisme externe ne se déroule pas sans tensions. Dans ce sens, l'approche plurilingue est quasiment inévitable pour appréhender les textes maghrébins, comme le souligne clairement Marc GONTARD :

[1] SIMÕES MARQUES, Isabelle, « Écrivains et plurilinguisme: le cas du français comme langue d'écriture », Université de Coimbra, Centre de linguistique de l'Université Nouvelle de Lisbonne, Equipe d'Accueil du Laboratoire d'Études romanes de l'Université Paris 8.

[2] En effet, l'auteur ivoirien « défrancise » le français. Il traduit la langue malinké en français à travers le transfert des codes linguistiques et la *désémantisation.*

> Tant que la théorie de la traduction, de la bi-langue et de la plurilangue n'aura pas avancé, certains textes maghrébins resteront imprenables selon une approche formelle et fonctionnelle. La langue "maternelle" est à l'œuvre dans la langue étrangère. De l'une à l'autre se déroulent une traduction permanente et un entretien en abyme, extrêmement difficile à mettre au jour…où se dessine la violence du texte, sinon dans ce chiasme, cette intersection, à vrai dire, irréconciliable ? Encore faut-il en prendre acte, dans le texte même : assumer la langue française, oui pour y nommer cette faille et cette jouissance de l'étranger qui doit continuellement travailler à la marge, c'est-à-dire pour son seul compte, solitairement[1].

Cet extrait du critique français illustre fort bien l'importance d'approcher la littérature maghrébine dans une approche plurilingue, et met en évidence cet interstice dans lequel s'articule la tension linguistique entre le français et les auteurs langues des auteurs maghrébins. Les écrivains bilingues ou plurilingues sont, en effet, le plus souvent pris entre le fer d'une langue et l'enclume de l'autre (ou des autres), ce décalage pourrait être qualifié de frustrant puisque l'écriture et l'imaginaire de l'auteur oscillent continuellement entre deux univers, deux visions du monde. Par ailleurs, les écrivains s'efforcent d'élaborer la meilleure forme possible de leurs textes, ce qui est loin d'être une mince affaire lorsque l'écrivain a, à portée de main, deux ou plusieurs structures linguistiques internes et externes.[2]

L'écrivain bilingue (ou plurilingue) est donc mis face aux choix complexes de la langue et de sa structure, ainsi, choisir une autre langue que la sienne pourrait donner naissance à un malaise. Quoique ce malaise soit profondément inconfortable, il est tout de même un espace de créativité littéraire très fertile.

Abdelkebir KHATIBI avait soulevé cette problématique qu'il qualifiait plutôt de paradoxe, de l'usage du français pour les écrivains maghrébins ; arabophones ou berbérophones. L'écrivain marocain présentait le phénomène du bilinguisme littéraire selon une figure œdipienne puisque la langue maternelle symbolise inévitablement la mère ; « *l'auteur prononce ce qu'il ne lit pas, il dit ce qu'il ne voit pas, ou plus précisément, il se*

[1] GONTARD, Marc, *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 179.

[2] Comme le signale Beaujour : *« Les écrivains bilingues doivent, comme tous les écrivains, produire 'les meilleurs mots dans le meilleur ordre' mais ils sont en plus souvent tentés par les possibilités du système concurrent qui est aussi à leur disposition ».* BEAUJOUR, Michel, « Ils ne savent pas ce qu'ils font. » L'ethnopoétique et la méconnaissance des « arts poétiques » des sociétés sans écriture », Homme, Année 1989, pp. 208-221,

prononce ce qu'il ne lit pas, il se dit ce qu'il ne voit pas. Chiasme irréductible.[1]». En effet, KHATIBI évoque inlassablement un *sentiment hallucinant* de voir sa langue dévorée par une autre, mettant ainsi le texte « *aux marges de l'intraduisible.*[2] ». Ainsi, quand une langue –étrangère- est intériorisée comme langue effective d'expression et d'écriture, elle ne remplace pas la langue maternelle de l'auteur, ne se met pas en juxtaposition, mais demeure l'une face à l'autre, guettant l'étrangeté de l'une et de l'autre, ce qui met le texte dans la sphère de l'intraduisible. L'auteur de *Amour bilingue* atteste que le bilinguisme et le plurilinguisme littéraire oscillent le plus souvent entre la jouissance pure du texte et l'intraduisible. Lorsque la coprésence de deux ou plusieurs langues dans un même texte se traduit par une tension, une sorte de « *guerre des territoires* » ; il arrive que

> Les auteurs [fassent] appel à des fragments d'autres langues, comme si le texte ne devait pas revenir à sa langue propre, et se multipliait vers une jouissance toujours plus écartée, et vers un ailleurs qui fait reculer l'indicible, le silence, la folie d'écrire et la confusion des langues dans leurs limites[3].

Sadek AISSAT, comme nombre d'auteurs algériens francophones ne déroge pas à cette règle, puisque lui aussi insère très souvent, des fragments en langue arabe (classique et dialectal), en intégrant autant de citations, de vers poétiques ou de chansons ou encore en traduisant littéralement des expressions et des proverbes de sa langue maternelle au français, langue d'écriture. En outre, nous retrouvons dans son œuvre plusieurs passages où il est question justement de langues, celle de sa mère ou de ses ancêtres, l'arabe et le français et leur perpétuel duel dans l'imaginaire des personnages, etc.

Dans cette partie de l'analyse, nous comptons relever les différentes manifestations du bilinguisme ou plurilinguisme littéraire dans l'œuvre de Sadek Aissat en les relayant à ce malaise, ce paradoxe comme le désigne KHATIBI, qu'est la coprésence de plusieurs langues dans le texte romanesque.

---

[1] KHATIBI, Abdelkebir, « Bilinguisme et littérature », in *Maghreb pluriel*, Paris, Ed. Denoël, 1983, P. 183.
[2] *Ibid*. Dans sa description du texte bilingue, Khatibi affirme que «*le texte bilingue qu'il le veuille ou non est à la trace de l'exil du roman et de sa transformation. Il tombe sous le coup d'une double généalogie, d'une double signature, qui sont tout autant les effets littéraire d'un don perdu, d'une donation scindée en son origine. Un double don qu'est-ce que c'est? La langue étrangère donne d'une main et retire de l'autre…En effet, toute littérature maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est qu'une traduction, je précise qu'il s'agit d'un récit qui parle en langues. »*
[3] *Idem.,* P. 190.

III-3-3-2-Traductions littérales et langue maternelle

Les textes de Sadek Aissat sont souvent traversés par des expressions traduites, issues du langage populaire algérien, ou encore de la langue maternelle des personnages. Dans les trois romans qui constituent notre corpus, nous retrouvons une multitude de situations dans lesquelles l'auteur évoque d'un côté des expressions idiomatiques héritées de la *Mère*, celles des personnages, dont les profils sont très ressemblants, et d'un autre des expressions propres à la vie de quartier, espace d'énonciation des deux premiers romans. Ce sont ces insertions que nous comptons interroger ici en tentant de dégager les valeurs esthétiques de cette hétérogénéité linguistique dans l'œuvre littéraire du romancier algérien.

Dans *L'Année des chiens,* comme dans les deux autres romans de AISSAT, la figure de la mère est le plus souvent accompagnée, dans les descriptions, par des phrases et des expressions issues de la langue orale dite maternelle. Il est évident que la langue de la mère est indissociable de l'Homme ; l'enfant l'apprend en même temps qu'il se nourrit du lait maternel, elle lui « *colle à la peau, ne fait qu'un avec le corps*.[1]». Par ailleurs, dans le contexte algérien, comme dans nombreux autres en Afrique et dans le monde, la langue maternelle a été, pendant la colonisation française, refoulée, combattue et substituée par la langue de l'hexagone, ce qui fait que les sujets écrivants, pour paraphraser LACAN, arborent une attitude protectrice vis-à-vis de la langue maternelle. Forme de résistance linguistique, les écrivains font le plus souvent recours à leurs langues maternelles, comme pour retrouver, le temps d'une phrase, la sécurité du giron maternel et échapper aux tensions, aux luttes invisibles des langues et des cultures. Cette stratégie qui consiste à insérer des fragments de la langue maternelle est perçue par Laté LAWSON-HELLU comme étant :

> Une démarche qui non seulement, chez l'écrivain, remet en cause le principe hégémonique et son arbitraire, du fait de sa négation de l'intégrité fondamentale de l'être humain, mais permet aussi et par extension de mettre en questionnement les principes épistémologiques contraires à l'intégrité fondamentale de l'être humain, que ces principes soient d'ordre littéraire ou esthétique, social ou politique, religieux ou philosophique.[2]

[1] KHATIBI, Abdelkébir, *Bilinguisme et littérature*, *Op., Cit*., P. 187.
[2] LAWSON-HELLU, Laté, *Écrire la résistance : Plurilinguisme, Colonialisme et Post-colonialité chez Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, L'Harmattan, 2012, P. 32.

Ainsi, le critique intègre le principe de maternité dans la saisie épistémologique du bilinguisme littéraire et atteste de ce fait que l'aspect herméneutique de ce phénomène linguistique est très proche de la figure de la mère protectrice.[1]

Dans cette optique, il semble que l'auteur intègre ces fragments pour instaurer un certain équilibre entre la langue française et sa langue maternelle, mais aussi dans le but d'imprégner le texte de marques textuelles de sa propre culture, dans sa version originale. Ainsi, en évoquant sa mère, le personnage principal de *L'Année des chiens*, le fait quasiment dans sa langue maternelle qu'il traduit littéralement, comme par exemple : « *ma mère disait amèrement: "J'ai perdu mes yeux, que m'importent mes sourcils"*[2]». Ou encore « *ma mère nous racontait l'histoire d'une vieille femme qui vénérait Dieu à sa manière, " Mimouna connaît Dieu et Dieu connaît Mimouna "* [3]». L'auteur traduit donc littéralement des expressions issues de la langue maternelle des personnages, ce qui le rapproche de la vision khatibienne du bilinguisme littéraire dans le champ maghrébin, qui est, selon le critique marocain « *un récit de traduction*».[4] Nous retrouvons le même registre dans le deuxième roman de Sadek Aissat, *La Cité du précipice*, dans lequel la figure de la mère est également accompagnée de plusieurs traductions littérales d'expressions qui renvoient à la langue maternelle, comme par exemple ; « *vous qui habitez les tombes, qui dormez dans la terre froide, dites-moi, je vous prie, au nom de Dieu et de son prophète, apaisez les brûlures qui consument mon foie.*[5]*».* Nous reconnaissons, dans cette phrase, le contenu culturel arabo-musulman d'un côté et la symbolique populaire algérienne de la souffrance via l'expression « *les blessures qui consument mon foie* », le foie désignant la partie du corps où est centré l'affect dans la culture maghrébine. Nous avons constaté que l'auteur opte pour cette stratégie dès qu'il s'agit d'exprimer un élément qui touche à l'affect, notamment maternel.

---

[1] Lawson affirme en effet que « *C'est dans le cadre épistémologique de saisie de cette dimension ontologique de la résistance qu'a été introduit le paradigme du Principe de maternité, à la fois comme cadre épistémique et comme catégorie herméneutique applicable au texte littéraire, et en particulier à la problématique du plurilinguisme littéraire ou de la textualisation des langues*. » *Idem*, P. 36.

[2] *L'Année des chiens*, P. 55.

[3] *Idem*, P. 56.

[4] Dans son essai *Bilinguisme et littérature*, Khatibi atteste que la littérature maghrébine d'expression franaçaise est « un récit de traduction », sans qu'elle ne soit que récit de traduction mais elle demeure un récit qui parle *en langues. Op., Cit., P. 186.*

[5] *La Cité du précipice, p. 213*

L'auteur ne se contente pas de traduire – littéralement- des expressions qu'il attribue aux mères des personnages, mais insère également des traductions d'expressions idiomatiques parfois, ou appartenant aux usages linguistiques des habitants des quartiers populaires, ainsi, nous retrouvons souvent des expressions comme : « *amusez-vous bien et que Dieu fasse durer votre Gousto !* [1]» *Ou encore « tpirimite khouya Boualem. Je suis périmé mon frère.*[2]», un emprunt avec une intégration phonique. Des phrases semblables, traduites du dialecte algérien –et plus particulièrement algérois- sont fortement présentes dans les récits aissatiens. L'auteur, en effet, dote ses textes d'un réalisme déconcertant, le lecteur est baigné dans l'atmosphère culturelle des quartiers populaires algériens, avec leur lot de jeux de mots, de proverbes et d'expressions idiomatiques. [3]

Aussi, un nombre très important de citations ont été insérées, qui sont tantôt des traductions de chansons populaires en arabe dialectal, tantôt de la poésie en arabe classique. Prenons par exemple les extraits suivants qui renvoient à des chansons populaires, des refrains ; « *ya Loulou Ya loulou ! Danse danse Ya Loulou ! Quand ton père sera rentré, on lui racontera tout !* [4]», « *He-ssou he-ssou edhib sma'na hassou edda djadja waklaha fi dhik el ghaba raha. Taisez-vous taisez-vous. Entendez les pas du loup. Une poule volée il a emportée dans la forêt là-bas.*[5]». Ce sont deux refrains de comptines que les enfants chantonnaient souvent en jouant dans les quartiers populaires. Nous comprenons que l'auteur fait référence, de cette manière, à l'enfance, figure indissociable de celle de la mère, ce qui nous permet de faire, encore une fois, le rapprochement avec le principe de maternité de la langue.

Dans la même perspective, nous avons pu relever une multitude de citations, dans lesquelles l'auteur fait référence à la poésie populaire ; des chansons en arabe dialectal très appréciées. Retenons pour exemple les extraits suivants ; un refrain très connu d'un artiste algérien nommé Bâaziz : « *babor ya babor. Babor ya tribor. Je suis monté sur l'arbre et le vent m'a secoué. Les gens ont dit il est fou alors que c'était l'amour*.[6]», et aussi une des chansons

[1] *La Cité du précipice,* P. 157.
[2] *Idem,* P. 213
[3] Nous avons relevé quelques autres exemples dans le but d'étayer davantage cette idée ; « *ses baisers donne le vertige, Ô ton Dieu ! », « boumbati », « celui qui a étudié a étudié dans le passé »,* etc.
[4] *L'Année des chiens*, p. 72.
[5] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* P. 232.
[6] *La Cité du précipice*, P. 192.

les plus connues de Fadila Dziria, une des chanteuses algériennes les plus connues, notamment dans l'Algérois : *« Fraq el hyat morr oues'aib. La séparation est amère et dure.*[1]».

Par ailleurs, l'auteur insère également des citations en arabe classique, des vers et des versets coraniques, ce qui rend l'hétérogénéité linguistique des romans aissatiens plus prononcée puisqu'il s'agit ici de trois langues (français, arabe dialectal et arabe classique.).

Il y a, effectivement, un nombre conséquent d'insertions dans lesquelles nous retrouvons des vers appartenant à la poésie arabe classique. Notons par exemple la traduction d'un vers très connu du célébrissime poète irakien Al Moutannabi : « *Tel je suis devenu que lorsque m'arrivent les flèches. Les pointes se brisent sur les pointes.*[2]», et aussi ; « *Comme un pan de rocher. Précipité d'en-haut. Par les eaux de pluie* », qu'il cite dans son troisième roman[3]. Une autre citation, d'un poète soufi cette fois-ci ; JUNAYD fils de SIRRÎ : « *et quand j'ai évoqué l'amour, elle a dit : tu mens. Ne vois-je pas tes os enveloppés (de chair) ? Il n'est d'amour que lorsque la peau est dans les entrailles. Et que, frappé de mutité, tu ne puisses répondre à l'appel que tu dépérisses, jusqu'à ce que l'amour ne te laisse, qu'un œil pour pleurer et implorer.*[4]». Nous pensons que cette référence insistante à la poésie arabe que l'auteur traduit de l'arabe classique est en relation avec un passé que l'auteur met en scène dans le présent de son récit ; non loin de l'idée des *Atlal*[5], une sorte de valorisation d'un passé pourtant lointain, mais qui demeure très présent dans l'imaginaire collectif. Ainsi, ces intertextes peuvent être posés *« comme équivalents scripturaires des atlal que l'on visite afin de ne point oublier le passé pris comme une partie intégrante du présent. Les atlal ou vestiges sont aussi un symbole du monde dans lequel vivent et les personnages et les lecteurs et qui rendent compte de l'anéantissement de toutes les normes et de toutes les règles, qu'elles soient littéraires, ou plus particulièrement romanesques*.[6]», comme l'avance le professeur Abdelaziz AMRAOUI.

---

[1] *Je fais comme fait dans la mer le nageur,* p. 229. L'œuvre de Sadek Aissat est très souvent traversée par nombre de citations qui renvoient à la poésie châabi, plusieurs exemples s'offrent à nous, prenons-en quelques uns : le refrain de la chanson la plus connue de Dahmane El Harrachi, « *toi qui pars, vers où voyages-tu ? Tu partiras mais finiras par revenir* ». p.38. Une chanson d'El Anka ; « *Mourir. La mort me poursuit. Et la terre froide Restez en paix. Ô fils de khlouf.*» P.89, « *Si les montagnes avaient été habitées par l'Amour. Elles se seraient effondrées.* », p. 104. « *Wach me'rrih alihoum babb el youm rahlou. Quel vent sur eux aujourd'hui a soufflé ? Ils ont migré*. » P. 249.

[2] *L'Année des chiens,* p. 105.

[3] *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, P. 274.

[4] *Idem.,* P. 309.

[5] *Atlal* est un nom arabe, pluriel de *talal* qui veut dire ruine ou monuments en état de ruine.

[6] AMRAOUI, Abdelaziz, *Mohammed Dib. Le Simorgh, Op., Cit.,* P. 258.

D'un point de vue plurilinguistique, le recours à l'arabe classique est une forme de résistance culturelle et linguistique à la prétention hégémonique de la langue dite *coloniale*[1], une tentative de maintien de l'équilibre entre le français et les autres langues de l'auteur. Par extension, le texte littéraire francophone étant, de fait, destiné à un lectorat plurilingue ou de langues différentes, française d'un côté, francophone (maghrébin, africain ou antillais, etc.) de l'autre, il s'agit donc également de répondre aux attentes linguistiques, mais aussi culturelles des autochtones. En outre, le texte ayant, par définition une identité relative, qui demeure dynamique en fonction des interprétations qu'on en fait, son plurilinguisme est donc une des manifestations de cette identité multiple. Sadek AISSAT, en insérant ces vers en arabe classique, semble insister – délibérément- sur la dimension arabe de son texte comme il le fait en insérant des vers de la langue dialectale. Il est donc question d'une appartenance que le choix de la langue d'écriture détermine, comme le souligne Sébastien DOUBINSKY ; « *La langue d'écriture choisie participe dès lors à ce processus d'identification relative du texte, comme indice intentionnel du travail de l'écrivain*[2].». Il semble que par ces insertions de la langue d'origine, l'auteur de *La Cité du précipice* met en scène ses appartenances multiples, une sorte de revendication assumée de l'influence des deux cultures : française et arabe.

Ainsi donc, le plurilinguisme littéraire, déterminé par un nombre important de composantes : sociologiques, historiques et psychiques, est considéré comme une des manifestations de l'écriture fragmentaire. En effet, le récit est interrompu par des insertions, des traductions ou des tournures qui s'articulent en dehors de la langue d'écriture, ce qui empêche la lecture linéaire. Il faudrait aussi insister sur le fait que ce plurilinguisme est le fruit d'une tension interne dans le texte, entre la langue d'écriture et des autres langues de l'auteur, notamment maternel. Nous avons compris après analyse, que cette présence d'autres langues concomitantes avec la langue d'écriture est

[1] Quoi qu'il s'agisse dans notre cas d'une langue post-coloniale puisque le français n'est pas une langue officielle en Algérie, il n'en demeure pas moins qu'il jouit d'un statut sociolinguistique avantageux.

[2] DOUBINSKY, Sébastien, « « Je est une autre langue ». Quelques réflexions sur le bilinguisme et l'écriture », Synergies, Pays Scandinaves n° 7 - 2012 pp. 11-19. Dans cet article, le critique danois précise que tout texte est multidimensionnel, et qu'il répond à un besoin identificatoire que le choix de la langue détremine. Ainsi ; « *Comme en physique quantique, l'écrivain va déterminer l'identité de son texte comme un physicien qui veut étudier la lumière, il doit déterminer s'il veut la considérer comme onde, ou comme particule. Ce problème d'identité est crucial car s'il est relatif – comme en physique quantique, le texte a plusieurs identités simultanées – il doit aussi passer par une mise en forme qui le rende lisible. Par lisible, j'entends ici un texte qui puisse être reconnu comme écrit avec l'intention d'être lu, ce qui ne veut pas dire avec l'intention d'être compris ».*

une forme, consciente ou pas, de résistance vis-à-vis d'une langue à prétention hégémonique et parfois « glottophage ». La figure maternelle n'est pas étrangère à ce phénomène, car l'auteur, le sujet écrivant, ressent une certaine familiarité, rapprochement voire un lien ombilical avec la langue maternelle, ce qui le pousse à lui réserver un espace, quoi que symbolique, dans son écriture.

Nous avons supposé, dans cette partie du travail, que la structure fragmentaire est une des caractéristiques de l'écriture du trauma. En effet, les différents textes lus et les rapprochements faits nous ont permis d'établir ce lien décisif. En outre, nous avons supposé qu'il ne s'agit pas ici d'un simple choix conscient de l'auteur, mais plutôt d'une exigence, d'un impératif. Le soi du traumatisé transposé du personnage, mais aussi tout son appareil psychique se trouvant dans un état fragmentaire du fait de la parcellisation de son inconscient, la narration de cette blessure devient presque obligatoirement fragmentaire. En outre, l'événement ayant échappé au contrôle conscient du sujet, son écriture ne saurait obéir à une logique linéaire du récit qui permettrait une narration continue. En effet, L'irruption de l'événement traumatique, échappant au contrôle conscient du sujet, se reflète de manière significative dans la structure narrative de l'œuvre. La nécessité d'exprimer le trauma semble détourner l'écriture de toute logique linéaire du récit, engendrant une fragmentation qui cherche à rendre compte de la complexité de l'expérience vécue. Ainsi, la discontinuité narrative devient le reflet d'une réalité émotionnelle morcelée, où chaque fragment, chaque éclat, contribue à la représentation authentique et fidèle du vécu traumatique. Cette approche fragmentaire se présente comme un moyen d'appréhender la profondeur psychologique des personnages et d'explorer les tréfonds du trauma, soulignant ainsi la symbiose entre l'événement fondateur et la forme narrative adoptée.

Aussi, nous avons constaté que l'écriture fragmentaire, loin de se soumettre à un modèle rigide, se caractérise tout de même par un nombre d'éléments que nous retrouvons le plus souvent dans les textes fragmentés. Les textes de Sadek AISSAT se rapprochent effectivement de cette structure et présentent un ensemble de points qui nous permettent d'avancer que l'écriture aissatienne est bel et bien fragmentaire.

L'intertextualité autant que l'intratextualité sont des composantes de l'écriture fragmentaire du fait de la discontinuité qu'elles créent dans le texte. Chaque citation, chaque référence et chaque renvoi suppose une halte (ou pause) avant la poursuite de la lecture. Nous avons pu relever dans l'œuvre aissatienne nombre d'éléments intertextuels récurrents qui renvoient dans leur ensemble aux blessures communes desquelles se réclament les personnages aissatiens. En outre, l'intratextualité est fortement présente dans les trois romans de l'auteur algérien, ce qui témoigne d'un rapprochement flagrant des trois textes. Au sein de cette section, notre approche analytique s'est concentrée sur l'identification des intratextes présents dans les romans de Sadek Aissat, en les reliant de manière cohérente avec le thème central de la thèse, à savoir le trauma. Notre méthodologie a impliqué la recherche des éléments récurrents à travers les trois romans, dans le but de mettre en lumière leur corrélation directe avec le trauma et son expression littéraire.

Pour atteindre cet objectif, nous avons scruté les divers procédés narratifs et stylistiques employés par l'auteur. Cela englobait l'analyse des va-et-vient chronologiques, la pluralité des narrateurs, l'insertion de poèmes et de textes dans différentes langues, ainsi que d'autres éléments caractéristiques de l'écriture fragmentaire. Cette démarche visait à dévoiler comment ces procédés contribuent délibérément à la représentation du trauma dans l'œuvre de Sadek Aissat.

D'un autre côté, en examinant les intratextes à la lumière du trauma, notre objectif a été de discerner certains des liens clairs entre un certain nombre d'intratextes en question et les traumatismes vécus par les personnages. Ainsi, notre analyse a montré comment l'intratextualité devient, dans ses diverses manifestations, un autre dispositif pour réfléchir sur les émotions complexes du trauma, soulignant l'interaction innée entre l'événement et son véhicule textuel.

Par ailleurs, le plurilinguisme littéraire est tout aussi marque de fragmentation du texte puisque l'insertion d'autres langues, autres que la langue d'écriture constitue une rupture flagrante dans la linéarité du texte. Dans cette optique, nous avons pu rapprocher le recours à la langue maternelle à la figure de la mère, ce qui nous a permis d'avancer qu'il s'agit d'une forme de résistance- inconsciente ?- à une présence marquée d'une

autre langue, étrangère à la mère- métaphore de la culture – de l'auteur. Ainsi, les différentes insertions et traductions littérales sont des éclats de révolte émanant d'un inconscient linguistique blessé par une prétention hégémonique d'une autre langue.

Nous avons pu conclure que Sadek AISSAT a écrit la blessure – celle de ses personnages dans une langue fragmentée, car c'est la seule structure qui puisse prendre en charge la narration du trauma.

Conclusion

Cette thèse, intitulée « Poétique de la blessure, l'inscription du trauma dans l'œuvre de Sadek AISSAT », ambitionne d'interroger le lien entre le trauma et l'œuvre littéraire du romancier algérien. La littérature étant, nous semble-t-il, le champ de la subjectivité par excellence, elle seule est à même de traduire la réalité intérieure, intime, enfouie de l'être humain. Nous avons, de ce fait, entrepris, d'analyser les manifestations de la blessure psychique dans les trois romans de Sadek AISSAT : *L'Année des chiens*, *La Cité du précipice* et *Je fais comme fait dans la mer le nageur.*

Nous avons tenté de relever, à plusieurs niveaux, les traces du trauma dans les trois récits du romancier algérien d'un côté, et l'impact de l'expérience traumatique sur l'écriture aissatienne d'un autre, en émettant l'hypothèse que l'écrivain ne pouvait sortir indemne d'un événement majeur et que son écriture littéraire elle-même en serait affectée.

Ainsi, nous nous sommes posé les questions suivantes : le trauma s'inscrit-il dans l'œuvre littéraire de Sadek AISSAT ? Si tel est le cas, comment se manifeste-t-il ? Dans quelle mesure le langage se redéploie-t-il pour écrire le trauma ? Dans quel ordonnancement le langage peut prendre en charge le trauma ?

Nous avons donc divisé notre travail en trois parties, la première intitulée « trauma, texte et littérature » consiste à éclaircir véritablement les différents liens qui existent entre le trauma, en tant que blessure psychique ayant laissé des traces dans la vie intime de la personne, et l'écriture, et plus largement de la littérature. Nous nous sommes appuyés, dans nos analyses sur les dernières avancées de la psychanalyse en matière de trauma et de blessure psychique, en les conjuguant aux données que nous propose la critique littéraire quant à l'expérience de l'écriture.

Dans un premier temps, nous avons jugé nécessaire d'analyser l'impact qu'aurait le trauma sur l'écriture, nous avons émis l'hypothèse que la personne blessée ressent un besoin incontrôlable de partager son expérience douloureuse avec un Autre, qui aurait alors le statut d'un témoin compatissant. Cette entreprise permettrait d'abord d'extérioriser un mal trop lourd à porter, mais aussi de se libérer des chaines d'un passé douloureux. Nous avons abouti aux résultats suivants ; la personne ayant subi un choc

psychique dû à une expérience limite vit un trauma qui conduit à une véritable *misère psychique* : souffrance, souvenirs douloureux, perte de repères, peur perpétuelle, angoisse … L'événement extrême est considéré alors comme un moment de rupture qui changera la vie, notamment intérieure de la personne victime de ce trauma. Celle-ci perdra le contrôle sur sa psyché, et le déroulement des événements, ou plutôt leurs souvenirs lui échapperont totalement. C'est à ce moment précis qu'intervient l'écriture, voire le récit comme moyen de recouvrer une certaine liberté –psychique. En effet, l'action mettre en récit ces souvenirs pénibles permet au sujet écrivant de reprendre contrôle sur les événements et de pouvoir graduellement en réduire la gravité. L'acte d'écrire mobilise donc deux aspects très importants qui lient le trauma au texte : celui de l'extériorisation du mal, considéré comme une véritable catharsis, et celui de la symbolisation qui met l'écriture sur un piédestal lui permettant de dire l'indicible.

Dans un second temps, nous avons tenté de transposer ces données sur les littératures dites de l'extrême, en relevant les différentes traces des traumas, le plus souvent historiques et collectifs, dans les textes littéraires. Après avoir interrogé les épisodes les plus marquants de l'histoire du XXe siècle, nous nous sommes intéressés aux empreintes de blessures que portent ces textes. De ce fait, nous nous sommes arrêtés d'abord sur la littérature des camps de concentration, la Shoah étant l'un des épisodes les plus barbares de l'ère contemporaine, nous avons voulu relever la présence de blessures psychiques dans les textes qui traitent de cet événement tragique. Nous avons pu, effectivement, détecter les différentes traces des blessures et leurs cicatrices à travers les personnages, les descriptions et les trames des récits eux-mêmes. Nous avons ensuite, interrogé la littérature dite génocidaire ; nous avons opté pour le génocide rwandais, car nous l'avons jugé très proche de nous, autant historiquement que géographiquement. Nous avons pu déduire que cette littérature, autant que la littérature concentrationnaire porte la misère psychique vécue par les victimes du crime contre l'humanité. Ainsi, il est aisé d'y trouver des descriptions sans ménagement de la barbarie, mais aussi beaucoup d'interrogation sur la *banalité du mal*. Enfin, nous avons voulu questionner la littérature postcoloniale, estimant que la colonisation est un événement aussi majeur que les deux précédents. Nous avons retrouvé, dans les quelques textes étudiés, l'inscription en

filigrane de blessures très profondes, causées par l'entreprise coloniale, mais également par ses conséquences à long terme.

Dans un dernier temps, nous avons considéré qu'il est pertinent de mettre en contexte l'œuvre de Sadek AISSAT, en interrogeant les différents événements extrêmes qui constituent les moments de rupture. Dans cette partie du travail, nous avons détecté dans notre corpus, les différents moments, différents événements qu'a connus l'Algérie et donc les personnages aissatiens. Nous avons tenté d'abord, de démontrer l'importance de l'événement dans l'écriture du trauma, et de délimiter ensuite les événements traumatogènes qui balisent les expériences traumatiques, nous nous sommes intéressés enfin, à l'inscription de ces événements dans le texte de notre corpus en relevant les extraits qui montrent l'enracinement des blessures chez les personnages.

La seconde partie du travail, titrée « Les métaphores vives du trauma » aborde le pouvoir de la symbolisation. Supposant que le trauma, afin de détourner l'obstacle de l'innommable, emprunte la voie/voix de la symbolisation, nous avons tenté de démontrer que son écriture mobilise toutes les prouesses métaphoriques dont dispose le langage poétique afin de pouvoir parer à l'impuissance des mots face à l'horreur. Ainsi, nous nous sommes interrogés sur les différentes figures métaphoriques que nous pouvons retrouver dans notre corpus et qui seraient en relation avec le trauma et son récit. Cette partie se divise en sept sous-parties.

Nous avons d'abord interrogé la figure de la folie, entité fortement présente dans le texte aissatien ; les personnages principaux des trois romans ont tous traversé des épisodes de folie dus le plus souvent à l'avènement de moments de rupture déstructurants. Nous avons pu conclure que la folie, élément récurrent dans les textes portant sur la blessure, est présentée dans notre corpus, tantôt comme libération tantôt comme résistance à l'emprise du trauma.

Nous avons ensuite tenté de cerner la figure de la mort, entité omniprésente dans l'œuvre de Sadek AISSAT d'un côté, et élément intrinsèque au trauma puisque ce dernier est engendré par la rencontre brutale et inopinée avec la mort. Nous avons pu conclure que les personnages aissatiens vivent dans l'attente de la mort, qu'elle soit réelle ou symbolique. Aussi, nous avons compris que la mort est parfois décrite comme

un départ serein et d'autres fois comme un déchirement. La métaphore de la mort est présentée dans notre corpus comme étant la voie de l'absence, qui oscille entre quiétude et acharnement.

Nous nous sommes également intéressés à la mémoire traumatique en suggérant que le passé douloureux d'une personne n'est jamais oublié mais uniquement refoulé. De ce fait, la mémoire emmagasine les échos des expériences extrêmes pour leur donner corps dès que l'occasion se présente. Dans notre corpus, nous avons tenté de montrer que le passé des personnages demeure fortement présent dans leur vie psychique. En effet, nous avons pu déduire que les souvenirs pénibles des personnages ont beau être oubliés, leur douleur persiste, c'est dire que le passé lorsqu'il n'a pas été intégré dans la psyché, reste suspendu entre mémoire et oubli. Il été question aussi, des traumas historiques qui se transmettent de génération en génération, dans notre corpus, les personnages semblent souffrir d'une histoire /Histoire qu'ils n'ont pas vécue. Nous avons ainsi compris que la blessure est également un héritage mnésique que nos personnages se partagent.

Par ailleurs, les traces du trauma à travers les différentes représentations du corps dans le corpus nous a semblé pertinentes comme point à analyser, de ce fait, nous avons tenté de questionner les attitudes des personnages vis-à-vis de leurs corps. Nous avons abouti au résultat que les corps des personnages sont meurtris tout autant que leurs âmes, et que les blessures psychiques impactent tout aussi bien les enveloppes charnelles que les esprits. Le corps est déprécié dans le récit et nos personnages semblent en avoir honte. Cet élément s'articule au cœur même du trauma, car le sujet traumatisé se sent touché dans son intimité la plus profonde et subit l'agression comme une humiliation, voire un viol.

Dans le même sillage, nous avons voulu analyser les manifestations de la honte et de la culpabilité dans les trois romans qui constituent notre corpus. En effet, ces deux sentiments sont considérés comme des impératifs du trauma, dans la mesure où les sujets ayant subi des chocs psychiques et souffrent de traumas ressentent une honte et une culpabilité prononcées quant à leur impuissance. C'est exactement ce que nous avons pu détecter chez beaucoup de nos personnages, qui souffrent d'une dépréciation de soi et qui cultivent une sorte de honte viscérale vis-à-vis de leur propre personne. Nous

avons ainsi essayé d'analyser les attitudes honteuses et de culpabilité des personnages en tâchant de délimiter les contours de leur blessure.

Nous nous sommes intéressés aussi aux rêves et aux cauchemars, très présents dans le corpus. En effet, nous avons pu déduire, en nous appuyant sur les données psychanalytiques que l'activité onirique fût l'une des manifestations les plus translucides des blessures psychiques et que l'inconscient trouvait en le rêve ou le cauchemar une issue de secours, un moyen d'expression. C'est ce que nous avons essayé de démontrer en analysant les différents récits oniriques présents dans le texte aissatien, en poussant l'interprétation à la limite du trauma.

Enfin, nous avons cerné les différents sentiments, ressentiments et les émotions liés intrinsèquement au trauma pour analyser leurs manifestations dans le texte, dans la dernière sous-partie intitulée « trauma intra-muros ». Nous avons déduit que les personnages en souffrance subissent le mal de l'intérieur en abritant en leur for intérieur angoisse, peur et douleur.

Dans cette seconde partie de la thèse, nous nous sommes concentrés sur les procédés lexicaux, sémantiques et rhétoriques de l'expérience scripturale aissatienne dans l'écriture du trauma. Nous avons pu aboutir au résultat suivant : le romancier algérien a déployé son langage poétique de sorte qu'il soit à même de parer aux lacunes des mots et d'être à la hauteur du hiatus traumatique. Sadek AISSAT a essayé de trouver les mots pour dire le silence, et c'est là tout le pouvoir de la symbolisation.

Dans la troisième partie de la thèse, intitulée « l'écriture du trauma ou l'exigence fragmentaire », nous avons interrogé l'écriture aissatienne dans sa relation avec le trauma. De ce fait, nous avons supposé que le trauma exerçait une influence considérable sur l'écrivain, en lui imposant la forme fragmentaire. En nous appuyant autant sur la psychanalyse que sa la critique littéraire, nous avons pu établir un lien primaire entre le trauma et la fragmentation du récit. Le soi du sujet traumatisé subit, en effet, une parcellisation minutieuse qui conduit inévitablement à une narration fragmentée de l'événement extrême à l'origine de la blessure. En outre, la personne ayant subi le choc psychique perd le contrôle sur la psyché et devient prisonnier d'un moment de rupture ayant engendré des blancs dans ses appareils psychiques, il serait donc incapable de

maitriser la linéarité chronologique d'une narration. Nous avons donc abouti au résultat stipulant que la fragmentation des textes portant sur la blessure est moins un choix conscient de l'auteur qu'une exigence de l'expérience traumatique elle-même.

Quoiqu'il y ait une multitude de manifestations de l'écriture fragmentaire, nous nous sommes arrêtés aux procédés les plus fréquents dans notre corpus. Ainsi, l'intertextualité, dans un premier temps, est fortement présente dans le texte de Sadek Aissat, se déclinant sous plusieurs formes qui varient entre la référence, l'allusion et la citation. Nous avons pu comprendre que les différents intertextes retrouvés dans l'œuvre étudiée sont, le plus souvent, en rapport avec la blessure et la misère psychique.

Nous avons abordé, dans un second temps, l'intratextualité dans les trois textes de notre corpus. Une multitude d'éléments sont, en effet, récurrents dans l'œuvre aissatienne, nous avons tenté d'en délimiter les plus pertinents. Il s'agit d'éléments, d'apparence banale, mais dont l'insistance et les répétitions attisent la curiosité. En tâchant d'en interpréter les liens qui les unissent, nous avons pu trouver à chaque fois un fil conducteur, qui nous a conduits vers la blessure profonde des personnages.

Nous avons analysé, dans un dernier temps, la présence d'autres langues que le français dans le texte aissatien. La langue arabe dialectale autant que la langue arabe classique apparaissent, sous forme de traductions littérales ou encore d'expressions arabes transcrites en latin. Nous avons pu déduire, en nous appuyant sur différentes études, que ce recours à la langue maternelle de l'auteur pourrait être une forme de résistance contre une blessure narcissique d'ordre linguistique.

Pour conclure, nous voudrions avancer que la blessure psychique est souvent plus dramatique que toutes les blessures physiques, car elle semble de prime abord transparente, tandis que son mal gangrène le sujet de l'intérieur, attendant les moments de grande fragilité pour ressurgir et paralyser la victime. En outre, ce travail a été initialement élaboré afin de démontrer que la littérature, au-delà de sa dimension artistique, peut porter les traces d'un trauma profond, et qu'elle en est souvent le miroir. Si, dans les situations d'extrêmes, toute compréhension est abolie à cause de la déstructuration des limites de l'esprit ; il arrive cependant que le long travail de réparation puisse s'opérer. La résistance par l'acte créateur peut être un moteur

fondamental de l'affirmation de soi : elle maintient l'espoir et fortifie les nouvelles aspirations constructrices. Il serait intéressant de voir si la résilience, autrement dit la cicatrisation en cours qui permet le dépassement de soi pour sortir d'une situation de trauma, peut se manifester dans la littérature, sous quelles formes, et avec quels procédés.

Bibliographie

Bibliographie

Corpus

- AISSAT, Sadek, *L'Année des chiens*, Paris, Anne Carrière, 1996.
    - *La Cité du précipice*, Paris, Anne Carrière, 1998.
    - *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, Paris, L'Aube et Alger, Barzakh, 2001.

Ouvrages critiques

- ADORNO, Théodore, « Commitment », dans *The Essential Frankfurt School Reader* (1962), Introduction par Paul Ricoeur, ARAT, Anna et GEBHARDT, Ernest, New York Continuum, 1982.
- ADORNO, Théodore, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- ALBERES, René-Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel,
- AMFREVILLE, Marc, « Peut-on parler du trauma collectif ? », In *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration.*
- AMFREVILLE, Marc, *Ecrits en souffrance,* Paris, Michel Houdiard, 2009.
- AMRAOUI, Abdelaziz, *Mohamed Dib le Simogh,* Alger, Ed. Frantz Fanon, 2020.
- ANAUT, Marie, *Résilience, transmission et élaboration du trauma dans l'écriture des enfances blessées*, Ed. Nathan Université, 2002.
- ARISTOTE, *Poétique,*
- BACKES, Jean Louis, « La pratique du symbole », In Littérature, 1980.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978.
- BARDECHE, Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.
- BARTHES, Roland, « Pré-romans », *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, Tome 1.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques,* Paris, Seuil, 1991.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire,* Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1980.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. Du Seuil, 1973, p. 77.
- BARTHES, Roland, préface aux *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

- BASTIEN, Sandra, *La folie à la scène, quelques tendances contemporaines*, Paris, ED. L'Harmattan, 2011.
- BERERHI, Afifa, « Rachid Boudjedra, le contestataire de toujours », *La tortue verte*, Dossier n° 4 Spécial Rachid Boudjedra , 2012.
- BERERHI, Afifa, « Diptyque pour un trauma. Lecture croisée de *La Grotte* de Georges BUIS et *de La grotte éclatée* de Yamina Méchakra », in *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration,* BENAOUDA, Lebdai (Dir.), Tizi Ouzou, Ed. Frantz Fanon, 2018.
- BERTHOLOT, Francis, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.
- BONN, Charles, « Exil, quel exil ? » In *Problèmes identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, (dir. TALAHITE-MOODLEY Anissa), Presses Universitaires d'Otawa, 2007.
- BONN, Charles, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », In *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?, (dir*.) BONN, Charles et BOUALIT, Farida, Etudes littéraires maghrébines, N°14, Paris, L'Harmattan, 1993
- BOUSQUET, Jacques, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne).* Paris, M. Didier, 1964.
- BUTOR, Michel, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Répertoire II,* Minuit, 1964.
- CAYROL, Jean, *Les rêves lazaréens, L'oeuvre lazaréenne,* Paris, Opus Seuil, 2007.
- CHAPUT-LE BARS, Corinne, *traumatismes de guerre : du raccommodement par l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman,* Paris, Nathan, 2000.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Alger-Paris, Enap-Bordas, 1990.
- CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- COLLET, Paule, «Les avatars du corps romanesque au XXe siècle», dans *Le corps,* Paris, Ellipses, 1992.
- COQUIO, Catherine, *Aux lendemains, là-bas et ici : l'écriture, la mémoire et le deuil*, Paris, Odile Jacob, 1983.
- CORNILLEAU, Robert, « Georges Duhamel et la médecine », In *Duhamel et nous,* Bloud et Gay, 1937.
- DÄLLENBACH, Lucien « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n°27, 1976.
- De REGNIER, Henry, *Figures et caractères,* Paris, 1901, P. 327.
- DE VILLIERS, Grégoire, « L'approche biographique au carrefour de la formation des adultes, de la recherche et de l'intervention » in DESMARRAIS, Daniel, et PILON, Jean-Marie, *Pratiques des histoires de vie,* Paris, L'Harmattan, 1996.
- DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française,* Ottawa, ed. Naamane, 1973.
- DÉTRIE, Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion, 2001,
- DOIG, Katherine, « Trauma et éthique de la lecture dans *L'Âge de fer* de J.M.Coetzee. » in *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration*,
- FELMAN, Shoshana, *La « folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal,* José Corti, 1971.
- FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire,* Paris, Seuil, 1978.
- FITCH, Brian, *Ecrivains de la modernité : Roussel, Blanchot, Bataille, Beckett, Simon*, Paris, ed. Minard, 1981.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours,* Paris, Flammarion, coll. "Champs Classiques", 2009.
- FREDERIC, Madeleine, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique, Tübingen, Marc Niemeyer, 1985.*
- FROMILHAGUE, Catherine, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, 2005.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GAUVIN, Lise, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle,* Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999.

- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil , 1983.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. Seuil, 1982.
- GHEBALOU, Yamilé, « Litanies mortuaires et parcours d'identités. », In *Paysages littéraires algériens des années 90, (dir.) BONN, Charles et BOUALIT, Farida, Etudes littéraires maghrébines, N°14, Paris, L'Harmattan, 1993.*
- GILBERT, Jean, *Folie et création,* Seyssel, Ed. Champ Vallon, 1990.
- Gilbert. ROSE, *Necessary Illusion : Art as a « Witness »*, New York, International Universities Press, 1995.
- GILMORE, Leigh, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, California, Cornell University Press, 2001.
- GIOVANNONI, Augustin, *Ecritures de l'exil*, Paris, l'Harmattan, 2006, P. 07.
- GIUDICELLI, Michelle, « Jorge De Sena, sur les chemins de l'exil *»,* In *Littérature et cultures d'exil, terre perdue, langue sauvée,* (dir. Nadjib ZAKKA), Presse Universitaire de Lille, 1993.
- GODARD, Henri, *Le roman, modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
- GOGUIKIAN- RACTLIFF, Betty, *Exil et traumatisme*, Genève, ed. Table ronde, 2011.
- GONTARD, Marc, *Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- GROSSMAN, Eveline, *Artaud/ Joyce Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.
- GROSSMAN, Evelyne, « Etre pères mères (Artaud-Balthus) » in *Textuel*, « Le corps de l'informe », 2003.
- GUYAUX, André, *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1985.
- HART-NIBBRIG, Christian, «Corps et texte», In ALMEIDA, Ivan et REICHLER, Claude (dir.), *Le corps et ses fictions,* Paris, Minuit, 1983.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Presse Universitaire de Septenrion, France, 2007.
- IMMOUNE, Youcef, « Rhétorique du corps dans *Une peine à vivre* et *Tombéza* : symptomatique et inférences », In *Rachid Mimouni : ruptures et renouveaux***,**

Actes du colloque international tenu les 28 et 29 novembre 2018 à la Maison de la Culture de la Wilaya de Boumerdès, sous la direction de Nawel Krim et Youcef Immoune, Tizi Ouzou, Ed. Frantz Fanon, 2018.

- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme», *Poétique*, n°27, 1976.
- JOSSE, Evelyne, *Métaphore et traumatisme psychique*, Paris, ESF éditeur, 2003.
- KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- KHATIBI, Abdelkebir, « Bilinguisme et littérature », in *Maghreb pluriel*, Paris, Ed. Denoël, 1983, P. 183.
- KLEIMAN, Olinda, « Manuel ALEGRE, Luisade exilé », In *Littérature et cultures d'exil, terre perdue, langue sauvée,* (dir. Nadjib ZAKKA), Presse Universitaire de Lille, 1993. P. 24.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Essais, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand,* Paris, Seuil, 1978.
- LAUB, Dori. « Re-establishing the internal "Thou" in testimony of trauma », *Psychoanalysis, Culture and Society*, Macmillan Publishers Ldt, n° 8, 2013. *Traduction Simon Perrot*.
- LAWSON-HELLU, Laté, *Écrire la résistance : Plurilinguisme, Colonialisme et Post-colonialité chez Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- LEBDAI, Benaouda, préface de *L'Afrique et ses littératures ou le trauma en narration*, Ouvrage collectif, Tizi Ouzou, Ed. Frantz Fanon, 2018.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation,* Paris, Armand Colin, 2004.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité,* Bruxelles, Ed. Ithaque. Coll. Theoria incognita, 2016.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989.
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, *Mémoire vive d'Algérie, littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, Buchet-Chastel, 2012.

- MOKHTARI, Rachid, *La graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne, 1990-2000*, Alger, Chihab éditions, 2002, P. 38
- MONTANDON, Alain*, Les formes brèves,* Paris, Hachette, 1992.
- MORIN, Steve, *l'impossible retrouvaille de la chose dans Hiroshima mon amour de M. Duras*, Paris, Le Seuil, 1998.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcolonial,* Paris, PUF, 1999.
- RABAU, Sophie, « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », dans Ricard Ripoll (sous la dir. de), *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Presses universitaires de Perpignan, 2002.
- RETIF, Françoise, *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XXe siècle,* Paris, Gallimard, 2004.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001.
- RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Paris, Delachaux et Nestlé, 1998.
- ROBE-GRILLET, Alain, *Le Voyageur, essais et entretiens,* Paris, Christian Bourgois éditeur*,* 2001.
- ROLLAND, Jacques., *Matriochki, remarques sur la littérature des camps*, Paris, Études, 1991.
- ROUSSEL-MEYER, Maryse, *La fragmentation dans le roman*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.
- ROUSSET, David, *L'univers concentrationnaire*, Paris, Ed. Du Pavois, 1946.
- ROY, Alain, « L'art n'est pas une subversion », *L'atelier du roman*, Paris, no 33, 2003.
- RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam *Romanciers de la Shoah et du génocide rwandais*, Paris, Broché, 1998. SULTAN, Patrick, *La scène littéraire postcoloniale*, Paris, éd. Les Manuscrits, 2011.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?,* Paris, Ed. Seuil, 2000, p. 327.
- SCHMELING, Manfred, *L'écrivain et sa souffrance. De la douleur au texte*. Université de la Saare – Sarrebruck.
- SILHOL*,* Robert, *« Mais qu'est ce que l'Ordre Symbolique (Lacan)?* », Gradiva (2008), 2 (XI): 139-15, SPA, Lisbonne et Université de Paris VII Denis Diderot, 2005.
- SPANU, Petruta, *Exil et littérature,* Universitatea, A1, Cuza Iazi, acta iassynesia comparations, 2005,
- SUSINI- ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire, définition et enjeux,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique,* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine.* Paris, le Seuil, 1981.
- TONNET LACROIX, Eliane, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- VIGEE, Claude, *Rêver d'écrire le temps, de la forme à l'informe*, Paris, Orizons, 2011.
- WAINTRATER, Régine, *Témoignage et Trauma*, Paris, BSF, 2004.
- WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- WEBER, Anne-Gaëlle (éd), *Belles lettres, sciences et littérature*, ouvrage électronique mis en ligne en novembre 2015 sur le site *Épistémocritique*, www.epistemocritique.org,
- WEINSTEIN, Andrew « L'art après Auschwitz » (*Boulevard*, n° 9, 1-2.
- ZAKKA, Nadjib, *Littératures et cultures d'exil, terre perdu langue sauvée*,

Ouvrages de psychanalyse

- ANAUT, Marie, *Trauma, Vulnérabilité et résilience en protection de l'enfance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- ANTZE, Paul, LAMBEK, Michael*, Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*.

- ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995, réédition 2003.
- BARROIS, Claude, *Les Névroses traumatiques*, Paris, Dunod, 1988.
- BARRUCAND, Dominique, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, Epi éditions, 1970.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002.
- CARROY, Jacqueline , « L'étude de cas psychologique et psychanalytique (XIXe siècle-début du XXe siècle) »,
- CARUTH, Cathy, *trauma: explorations in memory*, Baltimore, The John Hopkins university press, 1995
- CHRISTOPHE, André, *Psychologie de la peur*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- CICCONE, Albert, FERRANT, Alain*, Honte, Culpabilité et Traumatisme*, Paris, Dunod, 2009.
- CROCQ, Louis, *Les traumatismes psychiques de guerre,* Odile Jacob, Paris, 1999
- DORI, Laub et FELMAN, Shoshana, *Testemony : crises of Witnessing in literature*, New York, Rutledge, 1992.
- DUCHET, Clara, MOLENDA, Sylvie, PONSETI GAILLOCHON, Annick, *Le débriefing psychologique,* Paris, Dunod, (2009).
- FASSIN, Didier et RECHTMAN, Richard, *L'Empire du traumatisme, enquête sur la condition de victime,* Paris, Flammarion, 2007.
- FISCHER, Gustave-Nicolas, *Les blessures psychiques, des vies meurtries,* Paris, Odile Jacob, 2003.
- FREUD, Sigmund, « Lettre n° 75 du 14 novembre », *La naissance de la psychanalyse*, 1897.
- FREUD, Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », 1914, *Œuvres complètes*, Psychanalyse, XII, 1913 -1914, Paris, PUF, 2005.
- FREUD, Sigmund, « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921), in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.
- FREUD, Sigmund, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. Anne Berman, PUF, 1967.
- GOLDBERG, Jacques, *La Culpabilité axiome de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1985.

- HARTMANN, Edward, *Nightmare after trauma,* New York, ed. JAMA, (trad.) BELLVILLE, Gustave, 1998.
- HERMAN, Judith Lewis, *Trauma and recovery,* New York, Basic Books, 1992.
- HILTENBRAND, Jean-Paul*, Petit traité sur le cauchemar*, Séminaire de psychanalyse 2010 – 2011, AEFL.
- JUNG, Carl, Gustave, *L'Âme et la vie,* Paris, LGF - Livre de Poche, 1995.
- *L'interprétation des rêves* publié initialement en 1899.
- LACAN (*Séminaire* IV, 102).
- LACAN, Jacques, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.
- LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel. », conférence à l'hôpital Sainte Anne, Rome, 1947, cité par ROUDINESCO, Elisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France*, Paris, Le Seuil, 1986.
- LACAN, Jacques, « La direction de la cure », In *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, *Écrits,* Paris, Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, *L'Identification, séminaire de 1961/1962,* Paris, Éditions du Piranha, 1981.
- LACAN, Jacques*, Le Séminaire Livre XX Encore* (1972-1973), Paris, Seuil, 1975.
- LACAN, *Jacques, Le Séminaire*, livre III, *Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre XXIII. Le Sinthome (1975-1976),* Paris, Le Seuil, 1976.
- LACAN, Jacques, Séminaire X, *l'angoisse*, Paris, éd. Seuil, (1962-1963), 2004.
- LAGET, Annette, *Freud et le temps*, Lyon, PUL, 2006.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean- Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF., 1978.
- LEBIGOT, François, *Les traumatismes psychiques*, Paris, Ed. Masson, 2001.
- LEGOUES, Gustave, *l'Age et le principe de plaisir*, Paris, Dunod, 2000.
- Manciaux, Michel, VANISTENDAEL, Stefan, LECOMTE, Jacques, CYRULNIK, Boris. *La résilience : état des lieux*, Paris, La Découverte, 2001.

- MELLMAN, Thomas et PIGEON, Wilfred, *Rêves, cauchemars et trauma*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- MENNIG, Miguel, *Ce que disent vos rêves,* Paris, Eyrolles, 2004, P. 07.
- PALAZZALO, Jérôme et QUADERI, André, *Réflexions psychologiques autour du vieillissement normal et pathologique*, Paris, Mon Petit Editeur, 2015.
- PONTALIS, Jean-Bernard, cité par Dominique Scarfone, « L'Empreinte douloureuse », in *Trans,* revue de psychanalyse, 1993.
- POTTER-EFRON Ronald et Patricia, *Se libérer de la honte*, Paris, Edition InterEditions-Dunod, 2005.
- RATHUS, Spencer, *Psychologie générale*, 2e éd., Montréal, Études vivantes, 1991,
- ROGERS, Thomson, *Le Syndrome de culpabilité du survivant,* Montréal, Madd, 2001.
- S FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.IBONY, Daniel, *Psychanalyse et Judaïsme*, Paris, Champs-Flammarion, 2001.
- VERMEIREN, Etienne, *Les événements traumatogènes*, stress et trauma, Paris, La Découverte, 2009.
- VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.
- YUNG, Carl Gustave, *Sur l'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1998.

Ouvrages de philosophie

- ARENDT, Hannah, *Origines du totalitarisme,* 1951, trad. fr. en 3 t. (1972), Paris, rééd Gallimard, coll. « Quarto », 2002.
- Aristote, *La Politique,* Sept exposés et discussions. Van- d'œuvres-Genève, Fondation Hardt, 1964. 1 vol. 15 X 23 cm, vi-298 pp.
- BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF., 1932.
- CUSSAC, Hélène, *Les discours du corps au XVIIIe siècle: Littérature-philosophie-histoire-science*, Laval, Presses universitaires de Laval, 2009.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire,* Paris, Gallimard.

- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement,* Cinéma 1, Paris, Minuit, Coll., Critique, 1983.
- DERRIDA, Jacques, HABERMAS, Jürgen, *Le Concept du 11 Septembre*, Paris, Galilée, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine.* Paris, Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *Demeure, Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.
- DERRIDA, Jacques, *La vie, la mort*, *Séminaire (1975-1975),* Paris, Seuil, 1976.
- DERRIDA, Jacques, « *Freud ou la scène de l'écriture.* », *L'écriture et la différence,* Paris, Le Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *L'Ecriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points », 1967.
- ERASME, *Éloge de la folie*, traduction par Pierre de NOLHAC, Paris, Flammarion, 1964.
- FOUCAULT, Michel, « Folie, Littérature, Société » [1970], Dits et Écrits I, 1954-1975, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 981)
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir,* Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1972.
- GIL, José, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 1985.
- HEGEL, Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit,* Paris, Ed. Montaigne, (trad.), 1941.
- HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*, Aix en Provence, Vrin, 2000.
- JEUDY, Henri Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, A. Colin, 1998.
- KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Folio « Essais » n° 156, 1988.

- Lavelle, Louis, Du Temps et de l'éternité, Paris, Ed. Montaigne, 1945.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, Presses Universitaires de France, 2e éd. 2001.
- LEVINAS, Emanuel, *Le Visage de l'Autre,* Paris, Seuil, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Ed. Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et Non-sens,* Paris, Ed. Gallimard, 1948.
- NIETZSCHE, Fréderic*, Généalogie de la morale,* deuxième dissertation, traduit par Henri Albert, § 3, Paris, Ed. Mercure de France, 1887.
- Nietzsche, *généalogie de la morale*,
- RICŒUR, Paul*, Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2007.
- RICOEUR, Paul, « Qu'est-ce qu'un texte ? », in *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Tome 1, Paris, Le Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive,* Paris, Editions du Seuil, 1975.
- TRIBOLET, Serge, *le privilège de la folie*, Paris, Ed. De La Santé, Coll. Humanités, 2013.

Romans et récits

- ANTELME, Robert, avant-propos de *L'Espèce humaine (*1947*),* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BEAUVOIR, DE, Simone, *Tout Compte fait*, Paris, Ed. Gallimard, 1972.
- BEN MANSOUR, Latifa, *La Prière de la peur* , Paris, La Différence, 1997.
- BENMALEK, Anouar, *Les Amants désunis,* Paris, Calmann-Lévy, 1998
- BEY, Maissa, *Entendez-vous dans nos montagnes,* Paris, L'Aube, 2008.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Ecriture du désastre,* Paris, Gallimard,1980.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *La bête de Lascaux*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 266.

- BORGES, Jorge Luis., « Ragnarok », *extrait de L'Autre, le Même*, Œuvres Complètes, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1999.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Les figuiers de Barbarie*, Alger, Barzakh, 2010.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, T.I, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988.
- BRINK, André, *Au-delà du silence*, Paris, éd. Stock, 2003. (Traduit par TURL, Bernard.)
- BUTOR, Michel, *Degrés,* Paris, Ed. Gallimard, 1960.
- CASSOU-NOGUES, Anne, *Racine*, Paris, Studyrama, 2004.
- CAYROL, Jean, *Je vivrai l'amour des autres,* Paris, Seuil, 1947.
- CENDRAS, Blaise, *La main coupée*, Paris, Denoël, 1946.
- CHAPPELLET, Bernard, *La mémoire des oueds*, Paris, Ed. Société des Ecrivains, 2010.
- CHATEAUBRIAD, François-René, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, 1884.
- DIB, Mohammed, *Comme un bruit d'abeilles,* Paris, Albin Michel, 2001.
- DIB, Mohammed, *L'arbre à dires,* Paris, Albin Michel, 1998.
- DJEBAR, Assia, *La Soif,* Paris, Julliard, 1957.
- DJEBBAR, Assia, *Le Blanc de l'Algérie,* Paris, Albin Michel, 1995.
- DJEMAI, Abdelkader *Un Eté de cendres, Paris, Michalon, 1995*
- DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, POL, 1941.
- ERNAUX, Annie, *La Honte,* Paris, Odile Jacob, 1997.
- Franz KAFKA écrit *La Métamorphose* en 1912.
- GREEN, Julien, *Minuit*, Paris, Librairie Plon, 1936.
- HIRT, Jean-Michel, *Le miroir du prophète*, Paris, éd : Grasset, 1993.
- *KHADRA, Yasmina, Les Agneaux du Seigneur, Paris, Julliard, 1998.*
- KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.
- KUNDERA, Milan, *L'Ignorance*, Paris, Gallimard, 2003
- KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Folio, 1984.
    - *La Vie à l'endroit, Paris, Grasset, 1994.*
- MALRAUX, André, *la voie royale*, Paris, Grasset, 1930.

- MOKEDDEM, Malika, *La Nuit de la lézarde,* Paris, Stock, 1998.
- MONEMEMBO, Thierno, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000, p. 15.
- PRIMO, Levi, *Si c'est un homme,* 1947, Turin, Giulio Einaudi éditeur S.P.A., Titre original :SE QUESTO È UN UOMO, Traduit de l'italien par Martine Schruof eneger.
- PROUST, Marcel. « Lettre à Mme Strauss, 6 novembre 1908 ». *Correspondance générale.* Paris, Plon, Tome VI, 1936.
- Rachid BOUDJEDRA, *Le Fis de la haine,* Paris, Denoël, 1992.
- SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, *op. cit.,*
- WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Le Seuil, 1998.

Essais

- AGULHON, Marie, « en guise de conclusion », in J. C.- Martin (dir.), *La guerre civile entre Histoire et Mémoire*, Nantes, Ouest éditions, 1995.
- ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil.
- ARKOUN, Mohamed, MAILA, Joseph, *De Manhattan à Bagdad, Au-delà du bien et du mal*, Tizi Ouzou, Ed. Frantz Fanon, 2016.
- ARTAUD, Antonin, Van GOGH, *le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 2001 (1947).
- BLEVIS, Marcianne, *La Jalousie, délices et tourments*, Paris, Seuil, 2006.
- BRAUD, Philippe, *Entre Europe, Afrique et Amériques, le passé comme blessure*, Paris, cahier d'études africaines, 2004.
- Camus, *Le Mythe de Sisyphe,* PP.278-279.
- CHIM, Paul et RABOTEUR, Joël, *Le Carnaval et la folie imaginaire des peuples*, Guyane, Publibook, 2011.
- CLIFFORD, Albert, *Le livre de la mort et de l'au-delà*, Paris, Dunod, 2009.
- COQUIO, Catherine, *Rwanda. Le réel et les récits*. Paris: Belin, 2004.
- DAVOINE, Françoise, et GAUDILLERE, Jean-Max, *Histoire et Trauma* ; *La folie des guerres*, Paris, Stock, 2006.
- DELUMEAU, Jean *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1987.

- DESCOMBES, Vincent, *Les Embarras de l'identité,* Gallimard, coll. « NRF Essais », 2013.
- Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure,* Paris, Seuil, 1981.
- ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, 2011.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la Terre,* Paris, Ed. Maspero, 1961.
- FINKIELKRAUT, Alain, *L'humanité perdue : essai sur le XXe siècle*, Paris, Seuil, 1996.
- GALISSOT, Greg, « les limites de la culture nationale », in *Enjeux et avènement étatiques au Maghreb*, CRESM, Ed. Du CNRS, 1986.
- GRIDEL, Jean-Pierre, *L'individu juridiquement mort*, Paris, Ed. Dalloz, 2000.
- GUEDJ, Jérémy, *« La musique judéo---arabe, patrimoine de l'exil », In* Driss El Yazami, Yvan Gastaut, Naïma Yahi *(coord.), Générations. Un Siècle d'histoire culturelle des Maghrébins En France,* Paris, Editions Gallimard, 2009.
- HARBI, Mohamed, STORA, Benjamin, *La guerre d'Algérie,* Paris, Broché, 2010.
- HARBI, Mohammed, STORA, Benjamin and all*., La Guerre d' Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Alger, Chihab éditions, 2004.
- JANET, Pierre, *L'automatisme psychologique.* Paris , Odile Jacob,1889, reed. 1998.
- JANKELIVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Ed. Flammarion, 2008.
- KALISKY, Aurélia, *D'un génocide à l'autre ; références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi, Paris, A*ircrigewel/Free, 2004.
- *L'ère du soupçon*, Paris, Ed. Gallimard, 1956.
- LAROUSSE 2016.
- LAZALI, Karima, *Le Trauma colonial, Enquête sur les effets psychiques et politiques de l'offense coloniale en Algérie*, Alger, Ed. Koukou, 2018.
- LECLAIR, Bertrand, *La mort dans le rite sacré,* Paris, Albin Michel 2006.
- LOCHAK, Daniel, *Etrangers et citoyens au regard du droit*, Fribourg, Edilig, 1988.
- MONTANGERO, Jacques, Paris, Ed. Mardaga, 1999.

- NKOUKA, Jean-Marie, *Chronique politique congolaise, du Mani-Kongo à la guerre civile*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- RAGI, Tariq, *L'Étranger dans la ville ou le regard de l'Autre sur Soi*, Paris, Fayard, 1994.
- ROGER CAILLOIS, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956.
- SAINT- IOL, Arnand, *qu'est-ce que la démesure* ?, Paris, M-Editions, 2013.
- SAYAD, Abdelmalek, « La décennie rouge », In *Le drame algérien, un peuple en otage*, Paris, La Découverte, 1994.
- TERNON, Yves, *L'État criminel: Les génocides au XXe siècle,* Paris, Seuil, 1994.
- VIRILIO, Paul, *L'administration de la peur* (Entretien mené par Bertrand Richard), Paris, Textuel, 2010.
- VOYELLE, Michel, *la mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*, Paris, Ed. Gallimard, 2000.

Articles

- « "La folie est une énigme". Entretien avec Marcel Gauchet », Les Collections de l'Histoire, « Depuis quand a-ton peur des fous ? La folie, d'Érasme à Foucault », n° 51, avril-juin 2011.
- Alexandre GEFEN. La littérature rêvée. Mitsumasa, Wada and Anselmo, Marielle. Traduire le rêve, Presses de l'université Seinan-Gakuin, 2010. Hal-01624167, consulté le 13/05/2019.
- ANDRE-DESSORNES, Carole, « Géopolitique et traumatisme des guerres et des conséquences sur la santé mentale.», in CNRS, *Guerre(s) et paix*, N°2, 2e trimestre 2014.
- ANTONIOLI, Roberto, *Rabelais et les songes*, PUF, Cahiers de l'AIEF, 1978, Numéro 30.
- ARCE ROSS, German, *Destins de l'odeur,* ERES | « Cliniques méditerranéennes » 2007/1 n° 75 | pages 259 à 275 https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2007-1-page-259.htm, consulté le 05/11/2018.
- BAZIE, Isaac, *Corps perçu et corps figuré*. Études françaises, 41(2), 9–24. https://doi.org/10.7202/011375ar(2005).

- BEAUJOUR, Michel, « Ils ne savent pas ce qu'ils font. » L'ethnopoétique et la méconnaissance des « arts poétiques » des sociétés sans écriture », Homme, 1989.
- BELHOCINE, Mounya, « La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï : entre homogénéité et hétérogénéité » In Synergies Algérie n° 13 – 2011.
- BERCHET, Jean-Claude, « Un voyage vers soi », in *Poétique*, « Ecriture et altérité », n ° 53, 1983.
- BERTRAND, Lucie, « « Récit concentrationnaire » et « prose d'idées » », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 06 mars 2008, consulté le 15 novembre 2016. URL : http:// journals.openedition.org/narratologie/523 ; DOI : 10.4000/narratologie.523 [consulté le 25/12/2016]
- BICHI, Estela, « Une histoire de cas : de la répétition traumatique à la représentabilité psychique » In Press, « L'Année psychanalytique internationale » 2009/1 Volume 2009 | pages 57 à 79. https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychanalytiqueinternationale- 2009-1-page-57.htm, consulté le 09-01-2020.
- BLEVIS, Marcianne, « Le traumatique en questions », *Trauma et littérature*, actes de colloque, Sorbonne Nouvelle, juin 2017.
- BRISSON, Adolphe « Revue des livres : Force ennemie, par John-Antoine Nau», Annales politiques et littéraires, 3 janvier 1904, p. 12.
- CARDENA, Etzel, "The domain of dissociation". In: Lynn SJ, Rhue JW, editors. *Dissociation: clinical and theoretical perspectives*. New York, USA: The Guilford Press; 1994.
- CARELS, Nicole, *« Du corps et du mental dans le trauma et l'après-coup », In* Revue Française de Psychanalyse, 2009/5, Volume 73. Consulté le 01/12/2018. https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2009-5-page-1655.htm
- CRUZ ESTADA, María, *Du trauma à la mémoire*, ERES | « Analyse Freudienne Presse » 2009/1 n° 16 | pages 11 à 21. https://www.cairn.info/revue-analyse-freudienne-presse-2009-1-page-11.htm, consulté le 12/12/2017.
- DE PALMA, Maria Teresa, « Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, no 12, *Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les*

genres, les domaines et les époques, p. I-XVI (Mirta Cimmino, Maria Teresa De Palma, Isabella Del Monte, éds.), 2018.

- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, «la pierre descriptive », *Poétique*, n°43, Le Seuil, 1980.
- DOUBINSKY, Sébastien, « « Je est une autre langue ». Quelques réflexions sur le bilinguisme et l'écriture », Synergies, Pays Scandinaves n° 7 – 2012.
- DUPRAZ, EMMANUEL et CLAIRE GHEERAERT-GRAFFEUILLE, dir. — « La Guerre civile : Représentations, idéalisations, identifications ». Cahiers de l'ERIAC n°6, série « Cultures sans frontières ». Mont-Saint-Aignan : PU de Rouen et du Havre, 2014. 172 pp. ISBN 978-2-87775-597-9. [consulté le 19-12-2018].
- DURAND, Thierry, *L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie. (1997).* Études françaises, 33 (3), 121–139. https://doi.org/10.7202/036085ar, consulté le 12/04/2019.
- DURAND-FOLCO, Jonathan, « De la folie naturelle à la folie divine : le paradoxe de la folie chez Erasme », In *Phares*, université de Laval.
- ELONGO, Arsène, « Métaphore du cafard ou discursivité du génocide dans le style de Scholastique Mukasonga » in Synergies Afrique des Grands Lacs n°3 – 2014..
- FELMAN, Shoshana, « L'apathie de la loi et l'expression du trauma dans la poésie judiciaire de Vanessa Place François Haselden », in *The Juridical Unconscious,* Cambridge, Harvard University Press, 2002, traduit de l'anglais par Francis Haselden.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un *auteur ? »,* dans *Littoral,* n° 9. 1969.
- FRAME, Alexandre. *Penser l'altérité : de l'expérience sensible à la figure sensible de l'étranger*. ISTE Editions, PP. 73-89, 2016. Hal -01429803.
- FRESCO, Nadine, « Remembering the Unknown », Int. J. Psychoanalysis, 11, 1984, p. 418 (traduit de « La diaspora des cendres », Nouvelle revue de psychanalyse, n° 24, 1981.

- Gbanou, S. K. (2004). « Le fragmentaire dans le roman francophone africain ». *Tangence*, (75), 83–105. https://doi.org/10.7202/010785ar, (consulté le 12/09/2019).
- HAMMOUCHE, Abdelhafid, « Mohammed Dib, Comme un bruit d'abeilles », In, Hommes et Migrations, n°1234, Novembre-décembre 2001, France, terre d'Asie, cheminements hmong, Khmers, Loa, Viêtnamiens, PP. 155-158.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », Littérature, vol. 6, n° 6, 1972.
- Jean-Jacques Lecercle, « Folie et littérature. De Foucault à Janet Frame », La Licorne, n° 55, 2000.
- LAUB, Dori, LE DÉFAUT D'EMPATHIE, ERES | « Le Coq-héron » 2015/1 n° 220 | pages 29 à 47, disponible en ligne à l'adresse, https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2015-1-page-29.htm, (consulté le 22/08/2019).
- LAUB, Dori « Art and trauma », The International Journal of Psychoanalysis, vol. 76 (5), oct. 1995. Traduit de l'anglais par Catherine Petiteau, relecture de Françoise Davoine.
- LAUNAY de, Marc, « Estompe du sacré ? », in Alkemie, Revue semestrielle de littérature et philosophie Numéro 2 / Novembre 2008 , *Le fragmentaire*.
- LEFEVRE Claude, « Labyrinthe et communication », In *Architecture et comportement*, Vol. 4, n° 3.
- Luc Vigier, « Les surréalistes contre la raison unique », Le Magazine littéraire, « Ce que la littérature sait de la folie », n° 524, octobre 2012..
- M'BEMBE Achille, « écrire l'Afrique à partir d'une faille », In Politique africaine, 1993, N° 51, PP. 69-97, https://www.africabib.org/htp.php?RID=112203337, consulté le 05-03- 2018.
- MAAZOUZI, Djemaa, « Postcolonial(isme) », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), Le lexique socius, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/54-postcolonial-isme, [consultée le 02-04- 2018].
- MAYAFFRE, Damon et BEN HAMED Mahé, « Récits de mort et souvenir traumatique. Trames et traces lexicales des témoignages sur la Shoah », Argumentation et Analyse du Discours [En ligne], 13 | 2014, mis en ligne le 14

octobre 2014, Consulté le 25 décembre 2015. URL : http://aad.revues.org/1836 ; DOI : 10.4000/aad.1836, [consulté le 31/04/2016].

- MILLER, Jacques-Alain, « L'orientation lacanienne. Pièces détachées », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 12 janvier 2005, inédit.
- MONERY, André, *La genèse des névroses dans la littérature contemporaine, Le Divan,* n° 3, mai-juin 1909, p. 140-150*.,* P. 142.
- MORMONT, Christian, « Deuil et traumatisme », in *Stress et trauma*, 2009.
- RABATE, Dominique « Introduction », *Écritures du ressassement, Modernités,* textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Presses Universitaires de Bordeaux, n° 15, 2001.
- RICARDOU, Jean, « Terrorisme, Théorie », Discussion, avec J.-C. CAMBIER, L. DALLENBACH, F. GROVER, J.-C. RAILLON, E. REICHMAN, A. ROBBE-GRILLET, F; ROUET, M. RYBALKA et D. TSEPENEAG, In *Robbe-Grillet : analyse et théorie*. 2. Cinéma / Roman, Paris, 10/18 - UGE- 1976
- RICOEUR, Paul, « Devant l'inacceptable : le juge, l'historien, l'écrivain », dans *Philosophie*, numéro 67, *La Philosophie devant la Shoah*, septembre 2000.
- RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, « Intertextualités médiévales », n° 41, 1981.
- SCHLETTE, Heinz Robert, « Pour une Théologie des religions », In *Archives de Sciences Sociales des Religions* Année, 1972, p. 296 https://www.persee.fr/doc/assr_0003-9659_1972_num_33_1_1886_t1_0296_0000_
- SEMUJANGA, Josias, Les méandres du récit du génocide dans *L'aîné des orphelins*. *Études littéraires*, *35* (1), 101–115. https://doi.org/10.7202/008636ar. (2003). [consulté le 23-03-2017].
- SIMON, Sherry, « Des langues qui résonnent », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, 1998.
- SLATMAN, Jenny, « *L'imagerie du corps interne, »,* http://methodos.revues.org/133.

- SREMEK, Jifi, *du scénario onirique au rêve fantastique, in La Littérature fantastique, Colloque de Cerisy, Cahiers de l'Hermétisme,* Albin Michel, Paris 1991.
- STAROBINSKY, Jean, « Sur la nostalgie. La mémoire tourmentée. », In Cliniques méditerranéennes 2003/1 (no 67), pages 191 à 202. Mis en ligne sur Cairn.info le 01/10/2005, https://doi.org/10.3917/cm.067.0191. [Consulté le 11-02- 18]
- Valérie Bonet et Stéphanie Pétrone, « Approche littéraire et médicale de la souffrance physique dans *La Pharsale* de Lucain », *Pallas* [En ligne], 88 | 2012, mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 25 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/pallas/2497 ; DOI : 10.4000/Pallas.2497
- VIVES, Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », in Recherches en psychanalyse, n°9, janvier 2010.
- WEYEMBERGH, Maurice, « L'énigme du temps et le mystère de l'Histoire », In *Albert Camus, le temps, la peur et l'histoire,* Avignon, Ed. A. BARTHELEMY, 2011.
- YOUNG, Alan, « The self-traumatized perpetrator as a "transient mental illness ». *Évolution Psychiatrique, 67*(4), 630-650.

Dictionnaires et encyclopédies

- ANDRIEU, Bernard, dans l'entrée correspondante à corps de l'Encyclopedia Universalis.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Dennis et VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Quadrige, 2004.

- BRUNET, Roger, FERRAS, Herve et THERY, Robert,, « Les mots de la géographie, dictionnaire critique », Reclus-la documentation française, 1997.
- Dictionnaire des expressions françaises, 2010.
- Dictionnaire étymologique de la langue française, 2010.
- Dictionnaire LAROUSSE
- DORON, Roland, PAROT, Françoise, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, 1991
- KURTH, Hanns, *DICTIONNAIRE DES RÊVES DE A à Z, Un guide complet pour l'analyse et l'interprétation des rêves,* Traduit de l'allemand par R. J. Guiton, Genève, Editions Ariston, 1976.
- LAFOND-BOMPIANI, *Le dictionnaire encyclopédique de Littérature,* Paris, Robert Lafond, 1999.
- *Larousse, petit dictionnaire de la langue française, 2016.*
- Selon le *Trésor de la langue française*,
- VAN GORP *et al.*, « *Leitmotiv* », *Dictionnaire des termes littéraire*, Paris, Champion, 2005.
- WAELHENS, Alphonse, « la folie » in Encyclopédie Universalis, corpus 09, Etymologie Fungi, Paris, Encyclopédiae Universalis, 1996.

Thèses

- BOUTOUL, Anaëlle, ”Histoires de fous”. Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français.
- DAANOUNE, Karim. L’écriture de l’évènement dans la fiction de Don DeLillo. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30039. tel-01157946, consulté le 23/12/2018.
- NIZZI, Marie-Christine, « Le Propre et l’Etranger : le concept d’identité vécue en première personne. » Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2011. Français. fftel-00598343f. [Consulté le 22-06-2019]
- SIMÕES MARQUES, Isabelle, « Écrivains et plurilinguisme: le cas du français comme langue d’écriture », Université de Coimbra, Centre de linguistique de

l'Université Nouvelle de Lisbonne, Equipe d'Accueil du Laboratoire d'Études romanes de l'Université Paris 8.

Articles de journal

- ALLILAT, Farid, *L'Algérie : les démons de la décennie noire*, jeune Afrique 23/10/2017
- DJEBAR, Assia*, Algérie Littérature Action*, n° 1, mai 1996.
- HADJ ALl, Bachir, « El Anka et la tradition "Chaâbi" », dans "Algérie-Actualité", no 703, Alger, 5-11 avril 1979
- SLIMANI, Sarah, « *L'Année des chiens* de Sadek AISSAT : écrire l'Algérie à partir de ses guerres », In Algérie Cultures, 3 avril 2020.

Index des noms propres

ABBANE 67
ADORNO, 270, 271
ADORNO, Théodore,, 44
AGULHON, M., 86
AISSAT, 12, 13, 18, 19,
ALEGRE, 94
ALBERES, 242

ALLILAT, 90
AMFREVILLE, Marc,, 33
AMFREVILLE, Marc, 61
AMRAOUI, 284, 327
ANAUT, 35, 74
ANDRE-DESSORNES,
ANDRIEU, Bernard, 185
ANTELME, 51,53
ANTONIOLI, 224
ANTZE, Paul, 165
ANZIEU, 33, 196
ARAT, 44
ARCE ROSS, 202
ARENDT, 221, 103, 104
ARIES, 154
ARISTOTE, 37
ARKOUN, 92, 113
ARON, 273
ARTAUD, 129
BÂ, 320
BAKHAÏ, 299
BAKHTINE, 318
BARBERGER, 147
BARDECHE, 298
BARRUCAND, 38, 39
BARROIS, 15
BARTHES, 316
228, 270, 271, 281, 282
98, 267, 251, 122
BASTIEN, 136
BAYARD, 149
BEAUJOUR**,** 321
BEAUVOIR, DE, , 35
BELLEMIN-NOEL, 8
BEN HAMED, 50
BENMALEK, 10
BENAOUDA, 27
BEN MANSOUR, 10
BENOIT, 147
BERERHI, 29, 27, 67
BERGSON, 135
BRISSET, 148
BERTHOLOT, 188
BERTRAND, 47
BEY, Maissa, 68, 69
BICHI, 296
BLANCHOT, 40, 41, 265, 266, 275, 278, 41, 54
BLEVIS,, 253
BONET, 258
BONN, 98, 8, 99
BORGES, 233
BOUALIT, 8
BOUDJEDRA, 67 , 9, 67, 81
BOUSQUET, 227
BOUTOUL, 142
BRAUD, 63,62 147
BRETON, 230,149
BRINK, 66
BRISSON, 148
BRUNET, 311
BUGEAUD, 67
BUTOR, 36, 146
CAILLOIS, 229
CAMUS, 159
CARDENA, 277
CARELS, 197
CARROY, 242
CARUTH, 255
CASSOU-NOGUES, 40
CAYROL, 240
CAYROL, Jean,, 49
CENDRAS, Blaise,, 52
CHAPPELLET, 132
CHAPUT-LE BARS, 78
CHARTIER, 302
CHATEAUBRIAD, 63
CHAULET-ACHOUR, 81
CHIKHI, 288
CHIM, 132
CHRISTOPHE,, 215
CICCONE, 208, 218, 207
CLAIRE GHEERAERT-
CLIFFORD, Albert, 152
COLLET, 190
COQUIO, 53, 54
CORNILLEAU, 241
CROCQ, 73, 77 15, 77
CRUZ ESTADA,, 162
CUSSAC, 187
CYRULNIK, 20, 24, 77, 34, 78
WEINSTEIN, 45
DÄLLENBACH, 294, 297
DÄLLENBACH ;, 298
SALLENAVE, 53
DAVOINE, 61, 43
DE CERTEAU, 167
DJEMAI, 9
De REGNIER, 122
DE VILLIERS, 31
DEBRAY-GENETTE, 308
DEJEUX, 191
DELEUZE, 298, 299, 98
DERRIDA, 317, 318, 204, 256, 158, 163, 109
DESCARTES, 125
DESCOMBES, 142
DESMARRAIS, 31
DÉTRIE, 201
DJEBAR, 191, 9, 1
DIB, 69 284 9
DOIG, 65

DE SENA, 111
DORON, 277
DOUBINSKY, 327
DOUBROVSKY, 265
DUCHET, 193
DUPRAZ, 86
DUCRET, 19
DURAND, 267, 266

DURAND-FOLCO, 136
DURAS, 257
EL ANKA, 175 64
, 285, 286, 287
Erasme, 126
El Harrachi, 326
El Yazami, 285
ELONGO, 314
ÉRASME, 130, 136
ERNAUX, 279, 37

FASSIN, 24
FANON, 63, 164
FELMAN, 279, 28, 138, 20, 243
FERENCZI, 256
FERRANT, 208, 218
FERRANT, 207
FERRAS, 311
FINKIELKRAUT, 51
FISCHER, 217
FITCH, 293
FONTANIER,, 209
FOUCAULT, 266, 310, 98, 130, 265 127, 125, 128
FRAGASSO, 144
FRAME, 110
DUSAILLANT-FERNANDES, 19
LEBIGOT, 15
MASPERO, 18
FRAME 127

FELMAN, 127, 44
FREDERIC, 295
FRESCO, Nadine,, 44
FREUD, 14, 234,149201, 241, 61,114, 180
FROMILHAGUE, 211, 218, 260
GALISSOT, Greg,, 89
GARRIGUES, 274
GAUDILLERE, 61
GAUVIN, 317
GBANOU, 281
GEBHARDT, 44
GEFEN, 228
GENETTE, 283
GENETTE, 293
GHEBALOU, 67, 70
GIL, 185
GILBERT, 129, 135
GIOVANNONI, 97
GIUDICELLI, 111
GODARD, 269
GOGUIKIAN-RACTLIFF, 96, 97
GOLDBERG, 212
GONTARD, 321
GRAFFEUILLE,, 86
GREEN, 229
GRIDEL, Jean-Pierre, 152
GROSSMAN, 286
GROSSMAN, 188
GUYAUX,, 279
HABERMAS, 109
HADJ ALI, 286
HAMMOUCHE, 70
HAMON,188
HARBI, 79, 82
HARTMANN, 237
HART-NIBBRIG, 189
HEGEL, 109
HERMAN, 26
HILTENBRAND, 236
HIRT, 302
HITLER, 291
HUGLO, 26
HUSSEIN, 291
HUSSERL, 109
IMMOUNE, 191
POULIN, 147
MARTIN, 86
JANET, 276
JANKELIVITCH, 153
BACKES, 122
STAROBINSKI, 139
LECERCLE,127
JENNY, 283
JEUDY, 187, 189
SEMPRUN,, 53
JOSSE, Evelyne, 120
JUNG, Carl,, 182
KAFKA, 312
KALISKY, Aurélia,, 54
DAANOUNE 72
KEMPF, 190
KHADRA, 10
KHATIBI, 321, 322, 323, 324
KHOMEINI, 65
KLEIMAN, 94
KLEIN, 180
KOUROUMA, 314, 320
KRISTEVA, 114,298,299
KUNDERA, 100, 101
KURTH,, 233
LACAN, 20, 120, 121, 139, 186, 201, 203, 225, 234261, 277
LACOUE-LABARTHE, 272
LAFOND-BOMPIANI,, 274
LAGET, Annette,, 169
LAMBEK, Michael, 165
LAPLANCHE, 14
LAUNAY, 290
LAVELLE, 168
LAUB, 27, 20, 43, 44, 280, 243, 278, 305, 284
LAWSON-HELLU, 324
LAZALI, 62
LE BRETON, David,, 186
BENAOUDA, 64
LEBIGOT, 157
LECLAIR, 249, 250
LECOMTE, 34
LEFEVRE, 311

LEGOUES, 158
LEVI, 239, 49
LEVINAS, 108
LITTLE, 291
LOCHAK, 113
M'BEMBE, 128
MAILA, 92
MAINGUENEAU, 319317
MAAZOUZI,
MOKEDDEM, 10
MANCIAUX, 34
MOUSSARON, 147

GAUCHET, 130
MALRAUX, 172
MARQUER,, 241
MASPERO, 205
MAUPASSANT, 149
MAYAFFRE, 50
MECHAKRA, 27, 29
MELLMAN, 226
MENNIG, 226
MERLEAU-PONTY, 192
MERLIN-KAJMAN, 46
MICHAUD, 273, 272
MILKOVITCH-RIOUX, 79
MILLER, 139
MIMOUNI, 191 ,81
MOKHTARI, 11
MOLENDA, 193
MONEMEMBO, 58
MONERY, 307
MONTANDON, 275
MONTANGERO, 223
MORIN, 30
MORMONT, 133
MOURA, 318
NIETZSCHE168, 178, 243
NIZZI, 162
NKOUKA, 85
PALAZZALO, 158
PAROT, 277
BERNARD, 148
RICOEUR, 44
PETRONE, 258
VILAIN, 32
PETITEAU, 43
PIGEON, 226
PILON, 31
PONSETI GAILLOCHON, 193
PONTALIS, 14, 289
POTTER-EFRON, 214
PROUST, 319
QUADERI, 158
RABATE, 147
RABAU, 282
RABOTEUR, 132

RABATÉ, 147
RATHUS,79
RECHTMAN, 24
REMEK, 227
RETIF, 29
RICARDOU, 293
RICOEUR, 30, 119, 174 212, 25
RIFFATERRE, 315
RIGOLI, 139, 138
RINN, 55
ROBBE-GRILLET, 271
ROGERS, 211
ROLLAND, 49
RONGIER, 275
ROUDINESCO, 120
ROUSSEL-MEYER, 272, 308
ROSE, 44
ROUSSEL-MEYER,, 270
ROUSSET, 49
ROY, 281
RUSZNIEWSKI-DAHAN, 57
SAINT- IOL, 131
SAINT-JACQUES, 273
SAID, 95
SARRAUTE, 267251
SAYAD, 87
SCHAEFFER, 49
SCHLETTE, , 174
SCHMELING,, 258, 259
SEMPRUN, 49
SEMUJANGA, 57, 55
SIBONY 110
SEMIANE, 99
SILHOL, 121, 122
SIMÕES MARQUES, 320, 318
SLATMAN, 185
SPANU, 98
STALINE, 291
STAROBINSKY, 100
STORA, 79, 87
SUSINI-ANASTOPOULOS, 272
TALAHITE-MOODLEY ,99
TALEB, 67
TERNON, 53

THERY, 311
TODOROV,, 319
TONNET LACROIX, 275
TRIBOLET, 128, 137
VAN GOGH,, 129
VAN GORP, 296
VANISTENDAEL, 34
VERMEIREN, 74
VIALA, 273
VIGEE, 155, 159
VILAIN, 32
VIRILIO, 250
VIVES 37, 38
VOYELLE 152
WAELHENS 125
WAINTRATER, 28
WARDI, 56
WEBER,, 19
WEYEMBERGH, 172
WIEVIORKA, 47

WIESEL, 53 YOUNG, 166 YUNG, 182, 225
ZAKKA, 94, 111

Résumé

Cette thèse examine de près la manière dont Sadek Aissat inscrit le trauma dans son œuvre littéraire· Divisée en trois parties, elle débute par l'interrogation de la relation complexe entre le trauma, le texte et la littérature, mettant en lumière la tentative de l'auteur de donner un sens à ses expériences traumatisantes par le biais de l'écriture. La deuxième partie se penche sur les métaphores vives du trauma présentes dans ses œuvres, explorant des thèmes tels que la folie, la mort, la mémoire traumatique, la honte et la culpabilité· Enfin, la troisième partie se concentre sur l'utilisation par Aissat de l'écriture fragmentaire comme moyen d'exprimer et de transcender le trauma.

En analysant en profondeur ces aspects, cette thèse offre une contribution significative à la compréhension de la manière dont Sadek Aissat utilise la littérature pour donner une voix au trauma, en intégrant des métaphores poignantes et en adoptant une écriture fragmentaire, enrichissant ainsi le paysage de la littérature contemporaine.

Mots clés : Trauma - littérature - récit - symbolisation - fragmentation.

Abstract:

This thesis takes a close look at the way in which Sadek Aissat inscribes trauma in his literary work- Divided into three parts, it begins by interrogating the complex relationship between trauma, text and literature, highlighting the author's attempt to make sense of his traumatic experiences through writing. The second part looks at the vivid metaphors of trauma present in her works, exploring themes such as madness, death, traumatic memory, shame and guilt- Finally, the third part focuses on Aissat's use of fragmentary writing as a means of expressing and transcending trauma.

By analysing these aspects in depth, this thesis makes a significant contribution to understanding how Sadek Aissat uses literature to give voice to trauma, incorporating poignant metaphors and adopting fragmentary writing, thereby enriching the landscape of contemporary literature.

Keywords: Trauma - literature - narrative - symbolization - fragmentation.

الملخص:

تفحص هذه الرسالة بعناية كيف يضمّ سادق عيسات الصدمة في أعماله الأدبية .تنقسم الرسالة إلى ثلاثة أجزاء، حيث تبدأ باستكشاف العلاقة المعقدة بين الصدمة والنص والأدب، مسلطة الضوء على محاولة الكاتب لفهم تجاربه الصادمة من خلال الكتابة .تتناول الجزء الثاني بعمق الاستعارات الحية للصدمة الموجودة في أعماله، وتستكشف مواضيع مثل الجنون والموت والذاكرة الصدمية والعار والذنب .وأخيرًا، يركز الجزء الثالث على استخدام عيسات للكتابة المتجزئة كوسيلة للتعبير وتجاوز الصدمة.

من خلال تحليل هذه الجوانب بعمق، تقدم هذه الرسالة إسهامًا كبيرًا في فهم كيف يستخدم سادق عيسات الأدب لإعطاء صوت للصدمة، من خلال تضمين الاستعارات المؤثرة واعتماد الكتابة المتجزئة، مما يثري المناظر الأدبية المعاصرة.

كلمات مفتاحية: إصابة نفسية - أدب - سرد - رمزية - تجزؤ.

Table des matières

Introduction 6

Partie I : Trauma, texte et littérature

I. Trauma, texte et littérature..... **8**

Chapitre 1 : Mettre un terme au trauma

I-1-1- le trauma mis en texte. 26

I-1-2- écrire l'indicible 30

I-1-3- les fonctions de l'écriture.....32

I-1-3-1- Une reconstruction du moi.....33

I-1-3-2- Une expérience en partage.....36

I-1-3-3- L'écriture cathartique 38

Chapitre 2 : Trauma et littérature

I-2- Trauma et littérature 44

I-2-1- La littérature concentrationnaire.....48

I-2-2- La littérature génocidaire 54

I-2-3- Littérature postcoloniale.....61

Chapitre 3 : mise en contexte : l'écriture de l'événement

I-3-mise en contexte : l'écriture de l'événement 75

I-3-1- La guerre.....81

I-3-1-1- La guerre de libération nationale 84

I-3-1-2-Les événements de 88.....86

I-3-1-3-La décennie noire.....89

I-3-2-La blessure de l'exil 100

I-3-2-1-La nostalgie..... 107

I-3-2-2-La désolation..... 110

I-3-2-3-Altérité en contexte d'exil..... 114

Partie II : Les métaphores vives du trauma ou le pouvoir de la symbolisation

II-Les métaphores vives du trauma **80**

Chapitre 1 : Les profondeurs de l'esprit

II-1 Les profondeurs de l'esprit 135

II-1-1 La folie : Le labyrinthe de l'âme..... 136

II-1-1-1- L'hybris ou la folie des limites..... 143

II-1-1-2- folie et dissociation : quand le réel s'écorche 146
II-1-1-3-L'écriture du délire : une folie qui ne dit pas son nom 155
II-1-1-3-1- récit et délire, une histoire de fous 159
II-1-1-3-2- Dilution identitaire 161
II-1-1-3-3- Délire de grandeur 163
II-1-2- La Mort : Échos d'une Absence 172
II-1-2-1- la mort ou la rupture radicale 173
II-1-2-2- la *Liberia* : une mort tranquille 174
II-1-2-3- Cette mort inopinée ; la naissance du trauma 176

Chapitre 2 : L'intime et ses traces

II-2- l'intime et ses traces 183
II-2-1 La mémoire traumatique : résurgence du passé 184
II-2-1-1-Le poids du passé 184
II-2-1-2-Histoire, mémoire et trauma 186
II-2-1-3-La mémoire et la question du temps 191
II-2-2-La mémoire malheureuse 200
II-2-2-1- L'oubli et la trace 205
II-2-3- La trace de l'intime ou la mise à nu du trauma 211
II-2-3-1-Représentations du corps 212
II-2-3-2-Le corps romanesque 216
II-2-3-3-Le corps dans la littérature algérienne 218
II-2-3-4-Le corps des personnages aissatiens 219
II-2-3-5-Le trauma des sens 223
II-2-3-5-1-Le regard 225
II-2-3-5-2- L'odorat 228
II-2-3-5-3- Le visage 231
II-2-4 Honte et culpabilité : ombres embrasées du trauma 234
II-2-4-1-Honte, culpabilité et trauma 235
II-2-4-2-La culpabilité du personnage aissatien 236
II-2-4-3- Personnages honteux 239
II-2-4-4-L'impuissance ou la rage d'être faible 243
II-2-4-5-Infériorité et petitesse : du sentiment au complexe 247

Chapitre 3: Entre songes et murailles

II-3- Entre songes et murailles 252
II-3-1- Rêves et cauchemars : portails de l'inconscient traumatique 254
II-3-1-1-Le cauchemar ; spectre du passé 254
II-3-1-2-Rêve et littérature 258
II-3-1-3-Des rêves déguisés en cauchemars 262
II-3-2- Le trauma *intra-muros : entre les murailles de l'âme* 272
II-3-2-1- L'angoisse 276
II-3-2-2-La peur 281
II-3-2-3-La douleur 289

PARTIE III : L'écriture du trauma Ou l'exigence fragmentaire

III-L'écriture du trauma ou l'exigence fragmentaire 298
Chapitre I: L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux 301
Chapitre II : Trauma et écriture fragmentaire 308
Chapitre III : Trames et drames ou l'écriture fragmentaire dans l'œuvre de Sadek Aissat 313
III-3-1- Intertextualité 315
III-3-1-1- Le Châabi au cœur de l'œuvre aissatienne 317
III-3-1- 2- Échos historiques : dialogues intertextuels chez Sadek AISSAT 322
III- 3- 2- Échos littéraires : exploration de l'Intratextualité dans l'œuvre 324
III- 3- 2-1- Intraomonotextualité 326
III- 3-2-2- Intrapluritextualité 330
III-3-2-2-1-L'exil 331
III-3-2-2-2- Les personnages 334
III-3-2-2-3- Les descriptions 339
III-3-3- Fragments linguistiques : la mosaïque multilingue dans l'œuvre de Sadek Aissat 347
III-3-3-1- La problématique de la langue 348
III-3-3-2-Traductions littérales et langue maternelle 354
Conclusion 362
Bibliographie 370
Index des noms propres 393
Table des matières 400