République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
Université Alger 2 Abou El Kacem Saadallah
Faculté des langues étrangères/ Département de français

Thèse
En vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat Es Sciences
Option : Littérature française

Ecriture et représentation de l'Histoire algérienne au féminin dans *La Grotte Eclatée* de Yamina Méchakra, *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar et *Pierre Sang Papier ou Cendre* de Maïssa Bey

Présentée et soutenue publiquement par

Mervette GUERROUI

Devant un jury composé de :

Pr. Souad BENALI	Présidente	Université Alger 2
Pr. Brahim OUARDI	Rapporteur	Université de Saïda
Pr. Nawel KRIM	Examinatrice	Université Alger 2
Dr. Malika BOUKHELOU	Examinatrice	Université de Tizi Ouzou
Pr. Mohamed BOUDJADJA	Examinateur	Université Sétif 2
Dr. Mohamed Karim ASSOUANE	Examinateur	Université Alger 2

Année universitaire 2020/2021

A mon bébé Adam

Remerciements

J'ai réalisé cette thèse durant les années les plus pénibles de ma vie. Son accomplissement a été un réel défi aux conditions sociales et psychologiques dans lesquelles je me trouvais. Malgré toutes les difficultés rencontrées, j'ai eu la chance d'être entourée de beaucoup de personnes qui m'ont aidée à garder l'espoir et à qui je tiens à adresser mes sincères remerciements et ma gratitude profonde :

Mon directeur de recherches, le Professeur Brahim OUARDI, pour sa disponibilité, son soutien, sa gentillesse et ses précieux conseils.

Mesdames et Messieurs les membres du jury pour avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail.

Ma chère amie, Docteure Touriya FILI TOULON de l'université Lyon 2 qui m'a conseillée et soutenue, pendant toutes ces années de recherche.

Ma chère mère, qui a tout fait pour que je puisse me consacrer à mon travail et dont la tendresse et le soutien m'ont permis d'aller de l'avant.

Mon père, qui m'a soutenu à sa façon

Mes sœurs Amel et Meriem

Mes amies

Résumé :

Dans *La Grotte Eclatée* de Yamina Méchakra, *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar et *Pierre Sang Papier ou Cendre* de Maïssa Bey, les maux de l'Histoire se défilent à travers le prisme de la mémoire. A partir la question du regard porté sur le passé, cette thèse étudie les modalités de l'écriture et des représentations de l'Histoire algérienne et analyse, dans une perspective postcoloniale, les stratégies textuelles et fictionnelles de la représentation historique chez les trois écrivaines. Il s'agit d'abord d'étudier les structures discursives et narratives employées dans le corpus afin de vérifier le rôle de la transgression textuelle dans la dénonciation de toutes les formes de l'oppression coloniale et post-coloniale. L'interprétation de thèmes obsessionnels que génèrent les représentations fictionnelles du passé historique chez les trois écrivaines montre enfin comment les représentations mémorielles, testimoniales et identitaires s'entrelacent dans leurs imaginaires afin de présenter leur vison sur l'Histoire.

Mots clés : Histoire- Mémoire- Fiction- Discours- Postcolonialisme

Abstract:

In *La Grotte Eclatée* by Yamina Mechakra, *Le Blanc de l'Algérie* by Assia Djebar and *Pierre Sang Papier ou Cendre* by Maïssa Bey, the evils of History pass through the prism of memory. Starting with the question of looking at the past, the present work tackles the modalities of writing and representations of Algerian history and analyses, based on a postcolonial perspective, the textual and fictional strategies of Historical representation among the three writers. First, the discursive and narrative structures employed in the corpus are studied in order to verify the role of textual transgression in the denunciation of all forms of colonial and post-colonial oppression. The interpretation of obsessive themes generated by the fictional representations of the historical past by the three writers finally shows how memory, testimony and identity representations are intertwined in their imaginations to present their vision of History.

Key words: History – Memory- Fiction – Discourse – Postcolonialism.

INTRODUCTION

En apparence, écriture littéraire et écriture historique constituent deux pratiques discursives différentes, la première étant de l'ordre de la fiction, la seconde prétendant produire un discours objectif et scientifique qui reconstitue les évènements du passé. Cependant, des passerelles ne cessent de se créer entre ces deux disciplines, notamment lorsque la littérature emprunte à l'Histoire pour contribuer à la description de la condition humaine. En effet, l'Histoire peut entrer dans les œuvres littéraires sous la forme d'enchaînements événementiels, de discours sur le passé, de représentations fictionnelles, de visions du monde etc. C'est justement à ces différents aspects de la manifestation du passé historique dans la fiction littéraire que nous nous intéressons dans cette thèse, à travers l'étude de l'écriture et de la représentation de l'Histoire algérienne dans trois textes écrits par trois écrivaines algériennes dans des contextes historiques différents, il s'agit de *La Grotte Eclatée* (1979) de Yamina Méchakra, *Le Blanc de l'Algérie* (1995) d'Assia Djebar et *Pierre Sang Papier ou Cendre* (2002) de Maïssa Bey.

Dès lors, il faudrait d'abord expliquer ce que nous entendons par 'écriture de l'Histoire' qui suppose, à un premier degré, une écriture ou une ré-écriture[1] du passé. L'écriture littéraire de l'Histoire diffère à bien des degrés de l'écriture des historiens soucieux de rigueur scientifique et d'objectivité :

> *L'esprit historique et l'artiste veulent tous deux refaire le monde. Mais l'artiste connaît sa limite que l'esprit historique méconnaît. C'est pourquoi la fin de ce dernier est la tyrannie tandis que la passion du premier est la liberté. Tous ceux qui aujourd'hui luttent pour la beauté combattent de dernier lieu pour la liberté.* [2]

Dans cette comparaison faite entre le travail de l'historien et celui de l'artiste, Camus pense que la subtilité de l'écriture de l'Histoire chez les hommes de lettres les engage dans un parcours d'écriture qui se base en premier lieu sur l'imagination libératrice, tandis que les historiens se retrouvent éventuellement 'ligotés' par la volonté d'objectivité et la recherche d'une réalité illusoire.

[1] Nous employons le terme 'ré-écriture' en partant du principe que toute entreprise d'écriture/narration porte en elle une nouvelle part de subjectivité qui fait d'elle une ré-écriture.
[2] CAMUS, Albert, *Permanence de la Grèce*, 1948, in *Rivages des origines*, Archives des *Cahiers du Sud*, Archives de la Ville de Marseille, 1981, p. 332.

Cependant, s'il y a un lien qui unit le discours fictif et le discours historique, c'est bien la narrativité de l'un et de l'autre. Le récit est alors le point commun entre ces deux discours, tandis que le point de divergence réside au niveau de l'objet du discours. En effet, si l'Histoire, en tant que discipline, prend en charge de narrer des faits ayant eu lieu dans la réalité, qu'ils soient vraisemblables ou pas, la fiction reflète, quant à elle, les représentations que l'Homme se fait de son passé. Tout comme l'historien, l'écrivain fait donc dialoguer le présent avec le passé mais d'une manière différente, car contrairement à l'historien dont le travail est conditionné par un certain nombre de règles scientifiques qui régissent sa discipline, l'écrivain lui, bénéficie du pouvoir illimité de la littérature qui lui confère un usage inconditionnel de tous ses artifices pour raconter tel ou tel évènement historique. S'il nourrit ses romans de faits historiques, c'est uniquement pour inscrire la réalité qu'il reproduit dans son texte dans une dimension symbolique et purement esthétique.

Il faudrait également rappeler que le terme 'Histoire', souvent écrit avec la première lettre en majuscule, sera employé en opposition à celui d''histoire' qui désigne l'intrigue fictive narrée dans les romans. L'Histoire, notion polysémique, désigne d'abord la discipline scientifique qui consiste à écrire et étudier des faits survenus dans le passé, proche ou lointain[3]. Elle est selon l'historien Paul Veyne : « un récit d'évènements : tout le reste en découle »[4] , ce récit a pour objet « des évènements vrais qui ont l'Homme pour acteur »[5]. La notion désigne également l'objet même de la discipline, c'est-à-dire l'ensemble des faits survenus à une époque donnée[6]. Notre étude de l'écriture et de la représentation de l'Histoire algérienne prendra donc en considération toute référence à des faits historiques introduits dans les œuvres étudiées soit par le biais de la ré-écriture littéraire des faits historiques qui marque essentiellement le récit d'Assia Djebar, soit par le biais

[3] Dictionnaire étymologique de la langue française sous la direction d'Oscar Bloch et de Walther Von Wartburg, Presses universitaires de France, Paris, 1949, Articles : Histoire, Historier.
[4] VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1996, p. 14.
[5] Ibid, p. 15.
[6] Dictionnaire étymologique de la langue française, op. cit.

de la représentation fictionnelle qui constitue l'essence même de toute œuvre littéraire.

Nous voudrions également préciser que même si les trois œuvres du corpus reviennent essentiellement sur l'Histoire coloniale de l'Algérie en général et sur la période de la révolution algérienne armée en particulier, nous ne pouvons nous limiter à l'étude de cette époque du passé algérien dans les textes, puisque la référence aux faits historiques dans le corpus s'élargit par moments aux périodes pré ou post-coloniale, même si les évènements de cette dernière sont souvent évoqués par les auteures comme une conséquence de la présence coloniale en Algérie.

Pourquoi des textes de femmes ? Ce choix résulte d'abord d'une passion personnelle pour l'écriture des romancières algériennes devenue un réel terrain de combat contre toutes les formes de l'oppression. Ensuite, parce que non seulement ces œuvres se sont toujours nourries de la richesse et de la complexité de l'Histoire du pays mais elles ont vu le jour dans un double contexte de violence et d'oppression : d'abord celui de la colonisation, dont tout le peuple a été victime, mais aussi celui d'une société patriarcale où les femmes se sont retrouvées, depuis toujours, victimes d'enfermement et de discrimination. Écrire devint alors une nécessité pour ces écrivaines déterminées à prendre la plume comme un moyen de révolte et de dénonciation contre les abus et les injustices sociales.

Le recours à l'Histoire va alors jouer un rôle déterminant pour ces écrivaines qui vont user du passé pour comprendre leur présent et revendiquer leurs droits. Il faudra cependant préciser que la rupture du long silence imposé, pendant des siècles, aux femmes algériennes par la religion, les mœurs et un système ancestral imposant, ne fut pas une tâche aisée. En effet, en prenant la parole, les écrivaines lancèrent un défi qui allait leur coûter critiques et oppositions de la part des conservateurs qui tenaient à maintenir l'ordre patriarcal en Algérie[7]. Cette

[7] GHAÏSS, Jasser, MAHFOUD, Amel, LALAMI, Feriel *et al.*, *Les luttes des femmes arabes contre le patriarcat, les pouvoirs tyranniques, l'islamisme, le colonialisme et le néocolonialisme*, *Nouvelles Questions Féministes*, 2016/2 (Vol. 35), p. 6-16. DOI : 10.3917/nqf.352.0006. [En linge] [Consulté le

opposition à l'expression féminine prendra plus récemment sa forme la plus violente pendant la décennie sanguinaire dans l'Algérie post-coloniale.[8]

Malgré ces obstacles, les femmes de lettres finirent par s'imposer au sein du champ littéraire algérien, voire même à rivaliser avec leurs contemporains hommes. Les premières publications débutèrent avec les pionnières Djamila Debêche, Fadhma Aït Mansour ou encore sa fille Marguerite Taous[9] qui témoignent respectivement dans leurs romans *Leila, Jeune Fille D'Algérie* 1947, *Histoire de Ma Vie* 1946 et *Jacinthe Noire* en 1947 de la colonisation et de ses conséquences sur la vie des femmes. Cependant ces œuvres demeurent conventionnelles car leurs écrivaines y imitent les modèles narratifs des romancières coloniales[10] et ce, jusqu'à la période de la guerre de révolution qui va voir apparaître une figure de proue de la littérature algérienne, Assia Djebar, qui occupera seule ce champ pendant quelque temps. L'écriture de cette écrivaine semble clairement traduire un besoin incessant et un désir obstiné de faire entendre les voix étouffées par l'oppression ; celles des colonisés soumis à la prééminence d'un envahisseur violent, comme celles des femmes occultées par la misogynie.

Après l'indépendance, quelques noms surgissent sur la scène littéraire, à leur tête Aïcha Lemsine avec son roman *La Chrysalide* 1976[11] et Yamina Mechakra qui publia *La Grotte Eclatée* en 1979[12]. Quant aux années quatre- vint, quatre-vingt-dix qui furent marquées par la violence et le sang, l'on assiste à une explosion véritable de textes écrits par des femmes qui, même s'ils se démarquent par leur spécificité de rendre compte des réalités sociales du pays, n'échappent pourtant pas à la thématique historique : « aucun romancier algérien n'échappe à

05/03/2019]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2016-2-page-6.htm

[8] DETREZ, Christine, *Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos*, Études littéraires africaines, (26), 19-26. 2008. [En linge] [Consulté le 05/03/2019]. Disponible sur : https://doi.org/10.7202/1035119a

[9]MOHAMEDI-TABTI, Bouba, *Regard sur la littérature féminine algérienne*, p. 110. [En linge] [Consulté le 11/08/2016]. Disponible sur : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_69_11.pdf.

[10] Ibid, p. 111

[11] Ibid.

[12] Ibid.

cette marque de l'Histoire, qui constitue en outre une des premières tendances du roman algérien »[13] écrit Lila Ibrahim-Ouali. Quel que soit donc le contexte de production de ces œuvres de femmes, elles sont toutes marquées par le recours à l'Histoire algérienne qui représente la première source d'inspiration pour elles.

La constitution du corpus se propose de prendre en considération des textes issus de la période post-coloniale (au sens historique de ce terme, c'est-à-dire des textes publiés après l'indépendance) car c'est celle qui a connu la floraison et l'affirmation des œuvres de femmes, notamment à partir des années quatre-vingt-dix. L'objectif était de choisir des œuvres en fonction d'une approche diachronique mais focalisée sur la période qui commence après l'indépendance. Nous avons également tenu à choisir des romans très peu étudiés afin d'apporter quelque chose de nouveau et de ne pas tomber dans le piège des répétitions. Les recherches sur l'Histoire de l'Algérie[14] et des évènements majeurs qui l'ont marquée permettent de distinguer trois phases historiques différentes dans la post-colonisation, au sein desquelles nous avons pu sélectionner trois romans, dont la publication est motivée par des raisons diverses mais qui reviennent tous sur l'Histoire de l'Algérie en général et la période coloniale en particulier.

Le premier texte du corpus est *La Grotte Eclatée* écrit en 1975 et publié en 1979 à une période où beaucoup d'écrivains déploraient dans leur littérature l'avortement de la révolution nationale, d'où son appellation par les critiques comme une « littérature du désenchantement ». Nous citons à titre d'exemples *La Répudiation* 1969 de Rachid Boudjedra qui dénonce la montée d'une bourgeoisie

[13] IBRAHIM- OUALI, Lila, « Préface » dans : *La guerre d'Algérie. The Algerian War of Liberation*, L'Esprit Créateur, Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001). [En linge] [Consulté le 11/06/2021]. Disponible sur :https://www.jstor.org/stable/26288413?refreqid=excelsior%3A83646dc84f3602338e03196f42fb932a

[14] Voir les ouvrages :

- VERMEREN, Pierre, *Le choc des décolonisations. De la guerre d'Algérie aux printemps arabes*, Odile Jacob, 2015.
- MEYNIER, Gilbert, KHALFOUNE, Taher, *Repenser l'Algérie dans l'histoire*, L'Harmattan, Paris, 2013.
- LAGARDE, Dominique, *50 ans d'indépendance1962-2012. Algérie, la désillusion*, Express Roulart, 2011.

Voir la thèse exceptionnelle de Désirée Victorine Léonie Schyns : *Une écharde dans la gorge. L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone (1958-2003)*. [En ligne] [Consulté le 02/04/2015]. Disponible sur : http://dare.uva.nl/search?arno.record.id=229857.

corrompue et les vices d'une société patriarcale, *Le Muezzin* 1968 de Mourad Bourboune qui critique les pratiques religieuses hypocrites ou *Le fleuve détourné* 1982 de Rachid Mimouni qui recourt à un discours allégorique pour accuser l'idéologie de l'époque.

De leur côté, les femmes ressentaient une double déception après l'indépendance de l'Algérie qui va marquer un tournant important dans l'histoire de la littérature. En effet, la libération politique était devenue pour elles un argument pour la revendication de leur liberté sociale et individuelle. Pensant qu'elles partageraient désormais la liberté acquise, à laquelle elles avaient contribué, leur déception fut grande lorsqu'elles furent ramenées à jouer, de nouveau, le rôle de ménagères et à être ainsi exclues de la vie sociale, politique, et culturelle du pays :

> *Il est certain que le rôle novateur des Algériennes dans la lutte a nourri l'espoir qui fut le leur d'une redéfinition de leurs positions familiales, sociales, culturelles et politiques, après l'indépendance. (...) Les anciennes moudjahidate (combattantes) n'ont pas toujours joué le rôle qu'on attendait d'elles dans une société indépendante et ont souvent été prisonnières de leur image héroïque.*[15]

Cette mise à l'écart a poussé quelques écrivaines, dont Yamina Méchakra, à vouloir rappeler le rôle qu'ont joué les femmes dans la construction d'un Etat indépendant. *La Grotte Eclatée*, considéré comme l'unique roman de femme ayant eu un succès considérable à cette époque, semble user des données de l'Histoire, à la fois pour célébrer la gloire de la période révolutionnaire mais aussi pour rappeler la contribution des femmes dans le combat pour l'indépendance. En rupture avec le mythe du combattant mâle héroïque, Mechakra dévoile dans ce roman les traits d'une autre figure héroïque, celle de la femme maquisarde au sein de l'armée nationale. Elle suit le parcourt d'une jeune femme infirmière au sein de l'armée nationale, raconte sa vie au milieu des corps agonisants des moudjahidines algériens, décrit ses désirs, sa douleur et son horreur face à une violence inouïe et à un avenir incertain

[15] CHAULET ACHOUR, Christiane (2012), *Ecrits d'Algériennes et guerre d'indépendance Témoignages et créations*, *Confluences Méditerranée* /2 (N°81), p. 189-203, p. 193.

Le second texte du corps est *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar publié en 1995 en plein 'décennie noire'. Cette période sanguinaire de l'Histoire du pays avait donné naissance à un nombre considérable d'œuvres créées par la nécessité de la prise de parole pour dénoncer l'atrocité et l'horreur qui régnaient à l'époque. Cette littérature suit les traces de celle qui l'a précédée mais renouvelle les formes et les contenus. Ses auteurs sont des journalistes, des médecins, des militaires et des universitaires qui prirent la plume pour dénoncer la violence. Des romans comme *À quoi rêvent les loups* 1999 de Yasmina Khadra ou *Fis de la haine* 2002 de Rachid Boudjedra témoignent des atrocités commises par les terroristes et les abus du pouvoir de l'Etat. Du côté des femmes, des plumes remarquables feront leur entrée sur la scène littéraire, poussées par la nécessité de défendre la cause féminine et nationale à la fois et de joindre leurs voix à celle des hommes pour revendiquer une liberté d'expression et une vie digne. Considéré par beaucoup de critiques comme appartenant au genre romanesque[16], de par sa complexité et ses caractéristiques transgressives, *Le Blanc de l'Algérie* représente une contribution de la part de son auteure dans le mouvement d'opposition contre l'état désastreux du pays pendant la décennie noire. En effet, c'est dans ce texte que Djebar se détourne de la cause féminine, poussée par l'urgence de la situation dans laquelle s'est retrouvé son pays, où elle usera de sa formation d'historienne pour tenter d'expliquer les causes de la tragédie algérienne en remontant le fil du temps vers les sources historiques de la crise. Né de la douleur, ce texte est la manifestation d'un cri déchirant après une longue période de deuil et de silence. Il est à la fois biographique, puisqu'il décrit des séquences malheureuses de la vie de son auteure, et historique, puisque, tout en exprimant ce chagrin causé par la perte des amis, Djebar insère sa peine dans la peine commune, en réveillant non seulement les morts qu'elle a connu personnellement et qui ont été assassinés par les mains de la terreur, mais tous ceux qui ont subi le même sort, avant l'indépendance du pays.

[16] GAFAÎTI, Hafid, *L'écriture d'Assia Djebar : De l'expatriation à la transnation*, *Cincinnati Romance Review* 31 (2011) : 75-84 Texas. Tech University. [En ligne]. [Consulté le 01/08/2015] Disponible sur : www.cromrev.com/volumes/vol31/06_CRR31_Gafaiti.pdf.

Voir: RINGROSE, Ringrose, *Assia Djebar, Dialogue with Feminisms*, Amsterdam : Rodopi, New York, 2006.

Nous verrons que la dimension historique de ce récit, même si teintée des artifices de la littérarité, semble exploitée par l'écrivaine pour expliquer les conséquences des erreurs du passé sur les conditions misérables du présent. Assia Djebar y procède à une ré-écriture de quelques faits historiques tels que la restitution minutieuse de l'assassinat de Mouloud Feraoune le 15 mars 1962[17] ou de Abane Ramdane le 29 mai 1958[18] et bien d'autres, en précisant les dates, les jours et les heures, en puisant de témoignages récoltés lors de l'enquête qu'elle a entretenu avant l'écriture de son texte et qu'elle annonce clairement dans sa préface.

Enfin, la dernière partie du corpus est constituée du roman de Maissa Bey *Pierre Sang Papier et cendre* publié en 2008 pendant la période post-traumatique, qui correspond à une certaine stabilité sur les plans économique, politique et social, après l'instauration de la réconciliation nationale promulguée par le président Abdelaziz Bouteflika. Cinq décennies après l'indépendance, Bey revisite l'Histoire coloniale et pré-coloniale de l'Algérie à travers un style nouveau, une vision et une construction narrative transgressives qui semblent viser à dénoncer l'entreprise coloniale qu'elle considère comme le premier responsable de la misère en Algérie et dans toutes les anciennes colonies. Ce roman représente une réponse de son auteure à la loi du 23 Février 2005[19] qui visait non seulement à récompenser les harkis en reconnaissance de leur collaboration avec l'armée française à l'époque, mais également à attribuer un caractère positif à l'occupation française des territoires africains et asiatiques. A travers un voyage dans le temps, Bey s'oppose, à sa manière, à cette loi considérée par le chroniqueur Jean Pierre Thibault comme un « mensonge officiel sur les crimes, sur les massacres allant parfois jusqu'au génocide, sur l'esclavage, sur le racisme hérité de ce passé »[20] . Par le biais de la représentation historique dont elle use pour rappeler l'atrocité du colonialisme, Maïssa Bey nous offre un texte dont la portée historique est

[17] DJEBAR, Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris, 1995, pp. 99-107.
[18] Ibid, pp. 125-132.
[19] THIBAULT, Jean Pierre, *L'assemblée nationale glorifie la colonisation en douce*, Loi du 23 Février 2005, Samedi 26 Mars 2005, [en ligne]. [Consulté le 15/09/2013]. Disponible sur : http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article559
[20] THIBAULT, Jean Pierre, *op.cit.*

indéniable, puisqu'elle y revient sur un ensemble de faits survenus pendant la période coloniale tels que les fameuses enfumades[21] des premières décennies de la présence coloniale, l'installation des fameux camps pour indigènes[22] pendant la guerre de libérations nationale, les évènements du 8 mai 1945 à Guelma et Kharata[23], ou encore le fameux massacre de Melouza[24].

En puisant des études postcoloniales qui considèrent les textes littéraires dans leurs rapports avec leurs contextes de production marqués par la présence coloniale, nous voudrions analyser les modalités esthétiques de la présence de l'Histoire de l'époque coloniale et post-coloniale dans les textes du corpus. Nous nous interrogerons donc sur les spécificités textuelles, discursives et thématiques de la ré-écriture et de la représentation de l'Histoire algérienne dans les trois romans étudiés. Les romancières nous racontent des histoires qu'elles insèrent dans la grande Histoire, comment sont investis les faits historiques dans la fiction? Quelles sont les particularités narratives, discursives et thématiques de la représentation historique ? Quels types de discours produit cet usage des données historiques dans les textes et quels sont leurs rôles dans la dénonciation des discours hégémoniques ? Pour répondre à ces interrogations, nous procèderons à l'analyse des différentes structures qui portent le discours sur l'Histoire dans les trois textes afin, d'une part, interpréter l'impact de l'Histoire algérienne sur les postures[25] des femmes écrivaines en Algérie et d'autre part, de voir comment elles ont su entrecroiser les discours historique et fictionnel dans des textes pour projeter une vision critique sur le passé et le présent de leur pays.

[21] BEY, Maïssa, *Pierre Sang Papier ou Cendre*, l'Aube, Paris, 2008, p.38
[22] Ibid, p. 165
[23] Ibid, p. 123.
[24] Ibid, pp. 145-146.
[25] La notion de posture est employée ici au sens que lui donne Jérôme Meizoz. Voir par exemple son article : Postures d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) sur le site de la revue Poetica, où il définit la posture d'un écrivain comme : « Une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut : un auteur rejoue ou renégocie sa «position» dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou 'posture'. ». [En ligne] [Consulté le 10/06/2019]. Disponible sur : http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html.

Nous pensons que la ré-écriture et la représentation de l'Histoire dans le corpus viseraient à pallier une vision exclusivement occidentale et viriliste de l'Histoire algérienne et à remplir les vides laissés par une écriture institutionnelle trop réduite par le parti pris idéologique. Dans ce sens, ces auteures semblent expérimenter le recours aux témoignages et à la mémoire historique, individuelle ou collective, pour combler les insuffisances de l'écriture officielle de l'Histoire. Le recours à l'imagination parait, lui aussi, inévitable, dans la mesure où seule une narration fictionnelle saurait exprimer ce qui a été longtemps voué au silence par la discipline historique. Ces écrivaines semblent aussi travailler ce que De Certeau appelle « l'absent de l'Histoire »[26] pour interpréter certaines questions relatives à une Histoire non écrite. Il s'avèrerait ainsi que dans le corpus étudié, la matière historique servirait à féconder l'imagination. C'est de cette façon que les sources historiques, témoignages véridiques, et documents authentiques (mémoires, journaux intimes etc) inspirent la création poétique et contribuent aux revendications identitaires chez les trois écrivaines. Enfin, ces textes semblent représenter de réels projecteurs de vérités historiques, dans la mesure où leurs auteures ont tenu à certifier toutes les informations historiques révélées par les enquêtes qu'elles ont menées pour la création de leurs œuvres.

Ceci dit, nous pensons qu'une écriture romanesque produite au sein d'un contexte social marqué, à la fois, par un l'impact de la violence coloniale et de l'instabilité post-coloniale, ne saurait échapper à cette réalité et devrait, comme le dit Pierre. V. Zima « l'absorber »[27] et la traduire en des structures profondes qu'il s'agira de mettre en évidence. L'Histoire n'est donc pas à considérer comme externe aux œuvres car bien au contraire, elle y représente une sorte de fil d'Ariane qui permet au lecteur d'aboutir à une meilleure interprétation, comme l'explique Pierre Macherey :

> *Cette histoire n'est pas par rapport à l'œuvre dans une simple situation d'extériorité : elle est présente en elle, dans la mesure où l'œuvre, pour*

[26] DE CERTEAU, Michel, *L'absent de l'histoire*, Mame « Repères », Paris, 1973.
[27] ZIMA, V.Pierre, *Manuel de sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 1985, p. 118

apparaître, avait besoin de cette histoire, qui est son seul principe de réalité, ce à quoi elle doit avoir recours pour y trouver ses moyens d'expression. [28]

L'œuvre littéraire est donc le fruit de son Histoire. A partir de ce constat, nous allons approcher les textes en prenant en considération l'impact du contexte historique dans la construction du sens dans le corpus, puisque : « ce n'est pas seulement à partir de son fonctionnement interne mais également dans sa relation avec ce qui l'entoure et la définit que se constitue la réalisation d'une œuvre »[29]. L'Histoire qui nourrit la littérature algérienne est une Histoire marquée par l'impact du passé colonial et dont les répercussions se sont poursuivies après l'indépendance du pays, d'où la nécessité d'une étude qui prend en considération cette corrélation entre l'oppression coloniale et l'expression littéraire. Ainsi, une lecture transdisciplinaire impulsée par les approches postcoloniales nous semble favorable pour cerner l'intrication des différents enjeux esthétiques, sociaux et idéologiques du corpus étudié.

Partant de ce principe, nous ferons appel aux études postcoloniales qui considèrent les textes littéraires issus des anciennes colonies dans leur rapport avec l'Histoire. Notre analyse puisera, entre autre, dans les travaux d'Edward Saïd, auteur du célèbre ouvrage *Orientalism*[30] 1978, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin avec *The Empire writes back*[31] (L'empire vous répond) 1989, ou encore Gayatri Spivak, et Homi Bhabba qui ont entrepris de déconstruire les canons occidentaux et à remettre en cause l'ethnocentrisme foncier des littératures et des théories esthétiques européennes. Ces *postcolonial studies* ont pour objectifs de décrire et d'analyser les phénomènes d'appropriation ou d'abolition, d'assimilation ou de résistance, mis en œuvres dans les littératures dites du Commonwealth.

[28] MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966, p. 11.
[29] GAFAÏTI, Hafid, *La femme dans le roman Algérien*, L'Haramattan, Paris, 1996, p. 23.
[30] W.SAÏD, Edward, *Orientalism,* Pantheon books, New York, 1978.

[31] ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth, TIFFIN, Helen, *The empire writes back, Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Routledge, London, 1989.

En vue de la résolution de la problématique de recherche, nous entamerons la thèse par l'étude des stratégies textuelles (narratives et énonciatives) qui portent le discours sur l'Histoire dans les trois textes. Nous commencerons cette partie par la présentation des études postcoloniales et leur apport dans l'interprétation des œuvres issues des ex-colonies. Une lecture paratextuelle du corpus nous permettra de confirmer la visée historique des œuvres. Cette première étape de l'analyse nous mènera dans le troisième chapitre, à l'analyse des voix énonciatives qui portent un discours de dénonciation contre l'oppression coloniale et post-coloniale. Enfin, nous complèterons cette étude structurelle par une lecture narratologique et discursive qui analysera les formes narratives et les structures spatio-temporelles subversives des récits et qui confirmera la postcolonialité des textes étudiés.

La seconde partie de la thèse fera l'objet d'une étude thématique du corpus, qui prend en considération le contexte postcolonial de la production des textes étudiés. Nous y analyserons trois aspects fictionnels récurrents dans l'imaginaire des trois écrivaines, qui représentent des thèmes obsessionnels et servent à fictionnaliser l'Histoire dans les récits : la mémoire, le témoignage littéraire et la revendication identitaire. Nous commencerons cette partie par présenter le rapport déterminant de la notion d'Histoire avec celles de fiction et de mémoire, ainsi que le rapport permanent qui toujours lié la littérature des femmes avec l'Histoire de l'Algérie. Nous étudierons ensuite la manifestation de la mémoire dans les textes et son rapport avec les représentations du passé. Dans le troisième chapitre, il sera question de repérer la fonction du témoignage littéraire dans la fictionnalisation de l'Histoire et enfin, le dernier chapitre fera une interprétation des représentations identitaires chez les trois auteures.

PREMIERE PARTIE

Stratégies textuelles de la dénonciation historique

Comme nous l'avons noté plus haut, la critique postcoloniale figure parmi les champs de recherche qui prennent pour objet d'étude, entre autres, les œuvres littéraires algériennes. Ses tenants s'intéressent à l'impact du passé colonial sur les productions qui tentent de résister à l'héritage culturel et langagier imposé par l'ancien colonisateur. Sous l'optique postcoloniale, les textes des romancières algériennes présentent des structures textuelles qui mettent en œuvre un processus de contestation et de dénonciation du discours de l'Autre.

S'intéressant exclusivement à l'écriture des colonisés et excluant celle des colonisateurs, la critique postcoloniale s'engage dans un processus sélectif qui écoute les voix des subalternes, ignorées jusque-là par la théorie européenne. Le postcolonialise va donc « s'efforcer de rendre justice aux conditions de production et aux contextes socioculturels dans lesquels s'ancrent ces littératures »[32]. Dans cette perspective, l'écriture des romancières algériennes produit ce qu'Alexendra Lewis appelle « alternative fictional historiography »[33] ou « une historiographie fictionnelle alternative » mise au service d'un dialogue historique entre le colonisé et l'ancien colonisateur. Pour ce faire, les auteures transgressent les canons occidentaux de la création pour créer ce canon périphérique qui « viole » les modes eurocentriques. Ainsi, elles s'approprient le genre romanesque pour le transgresser en laissant voir leur propre vision de l'Histoire algérienne créant ainsi cette littérature que Spivak appelle « texts of insurgency »[34] ou « textes de l'insurgence ». Afin d'interpréter cette vision que portent les trois textes sur l'Histoire de l'Algérie, nous allons, d'abord, étudier les stratégies textuelles déployées par les trois écrivaines pour dénoncer une Histoire écrite par l'Autre en en proposant leurs propres versions.

[32] MOURA Jean-Marc, *Littératures Francophones et Théorie postcoloniale*, PUF, Paris, 1999, p. 07.
[33] LEWIS Alexandra, "*Postcolonial Literature and the Ongoing Process of "Writing Back*", *Journal of African Literature and Culture*, 93-116, p. 97.
[34] SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern speak?* Cary Nelson and Larry Grossberg edt, 1988, p. 65.

CHAPITRE I

Apport des études postcoloniales

Afin d'interpréter les procédés énonciatifs et narratifs déployés dans les textes dans une perspective postcoloniale, nous userons de quelques concepts développées par les tenants du postcolonialisme, qui se présente comme un ensemble théorique en construction, né en conséquence aux réalités de l'oppression coloniale dans le monde entier.

En effet, plusieurs décennies après les vagues indépendantistes du tiers monde, l'impact du passé colonial sur l'écriture littéraire, dans les ex-colonies, demeure imposant. Ceci est dû aux séquelles culturelles, sociales et politiques causées par la violence coloniale qui a eu un impact déterminant sur toutes les formes de l'expression artistique, notamment littéraire. C'est dans ce contexte que les études postcoloniales sont nées, ayant comme objectif d'interpréter l'impact du passé colonial sur les productions de l'esprit issues des zones colonisées.

Les discours postcoloniaux tentent alors de réfléchir sur la question en essayant d'observer le plus d'objectivité possible. Du côté des anciens colonisés, comme du côté des anciennes forces impériales, l'on essaie de réaliser un double objectif, qui est d'amener les anciens colonisateurs à admettre l'inconcevabilité de l'entreprise coloniale et d'ouvrir une nouvelle ère décolonisée pour les peuples anciennement colonisés. Pour éclaircir tout cela, ce chapitre présentera les éléments d'analyses qui seront exploités dans cette thèse. Il s'agit en fait, d'une sélection d'approches complémentaires relatives aux études consacrées aux textes issus des anciennes colonies.

Dans un premier temps, nous présenterons un essai de définition de ce courant théorique, suivi par un aperçu de ses origines, son évolution et ses grandes figures. Nous tenterons par la suite d'expliquer quelques concepts développés par les théoriciens du postcolonialisme que nous allons exploiter dans nos analyses.

1. Le postcolonialisme :

Sans prétention à l'élaboration d'une synthèse, compte tenu de l'amplitude et de l'actualité du champ, nous effectuons ici une rapide incursion dans l'histoire et la généalogie des études postcoloniales, à partir de quelques repères historiques, institutionnels et théoriques. Nous tenterons de présenter une définition du courant, son contexte d'émergence en divers lieux du monde et ses représentants les plus reconnus depuis la fin des années soixante-dix et enfin, les incidences pratiques et méthodologiques de ce champ théorique sur les études littéraires francophones. Nous verrons, ce faisant, comment l'analyse et la critique du discours littéraire ne cessent de s'élaborer, de se développer et de s'affiner, dans un dialogue permanent avec les différentes sciences humaines et sociales.

2. Essai de définition :

Si le terme post-colonial désigne tout ce qui serait postérieur aux époques coloniales, celui de postcolonial est bien différent. En effet, l'adjectif 'postcolonial' se réfère à tout ce qui peut être influencé par l'impact des colonisations. Bill Ashcroft définit le terme comme « toute culture affectée par le processus impérial, depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours »[35]. Cette définition exclue donc toute limitation à un cadre historique ou chronologique précis. Ceci nous amène à comprendre qu'un produit postcolonial est tout produit créé pendant ou après une période coloniale et qui contiendrait les traces de cette période dans sa structure interne et dans son rapport avec le monde et qui traite « la façon dont, aujourd'hui, de part et d'autres, les regards se font, se construisent, se défont, par rapport à des mémoires nécessairement déformées de la période antérieure »[36].

[35]ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures postcoloniales*, traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p.14.

[36] SMOUTS, Marie-Claude, in Nicolas Bancel et alii. (dir.), *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, 2010, p. 91.

Ce mouvement est né dans les anciennes colonies des puissances impériales européennes. Il vise à étudier l'impact de la colonisation sur les sociétés des pays colonisés, en examinant les rapports qu'elles ont avec leurs anciens ennemis. Dans *Postcolonialism : Theory, Pratice or Process ?* Ato Quayson affirme que le postcolonialisme « implique la discussion d'expériences de différentes sortes telles que l'esclavage, l'immigration, l'oppression et la résistance, les différences et les races, le genre,…et les réponses aux discours de l'Europe impériale contenues dans l'histoire, la philosophie, l'anthropologie et la linguistique… ».[37] Le postcolonialisme est alors à la fois le discours des ex-colonisés sur leurs rapports avec le colonisateur et l'étude de ce discours.

Dans *Postcolonialism a Historical Introduction*, Robert J.C. Young définit la démarche du postcolonialisme comme suit :

> *Le postcolonialisme énonce une position théorique et politique qui façonne un concept actif d'interventions dans des circonstances oppressives… Contrairement aux mots colonialisme, impérialisme, néocolonialisme qui entretiennent une relation douteuse avec les régimes et les pratiques oppressifs qu'ils créent, le postcolonialisme est non seulement contestataire mais il est engagé vers des idéaux politiques d'une justice sociale transnationale.*[38]

Le postcolonialisme voudrait donc « contester » tous les discours hégémoniques issus des puissances impérialistes. Cette contestation s'applique aux domaines sociaux, politiques et même économiques qui furent touchés par la dominance occidentale. Ainsi présenté comme un mouvement qui s'oppose à toute hégémonie, le postcolonialime accepte toutes les formes de réactions qui se manifestent sous la forme de multiples modes d'expression contre l'oppression de l'Occident :

> *Le postcolonialisme a pour objectif de…défaire l'héritage idéologique du colonialisme non seulement dans les pays décolonisés mais en occident même. Une fois le processus de décolonisation politique a eu lieu, la décolonisation culturelle doit suivre : décoloniser l'Occident, le déconstruire…ceci implique nécessairement un décentrement de la souveraineté et de la dominance intellectuelles de l'Europe, la critique de l'eurocentrisme, en clair, il s'agit de*

[37] QUAYSO, Ato, *Postcolonialism: Theory, Pratice or Process?* Cambridge : Polity Press, 2000. Malden :Blackwell Publishers Inc., 2000, p. 2. (Traduction personnelle).
[38] YOUNG, Robert J.C, Postcolonialism an Historical Introduction, Oxford: Blackwell Publishers Inc., 2001, p.p. 57-58. (Traduction personnelle)

> *montrer les limites de l'ethnocentrisme occidental et la position de supériorité selon laquelle le point de vue occidental du mâle blanc est la norme et la vérité.*[39]

Suivant la définition qu'en donne Young, le postcolonialisme consisterait à déconstruire les discours occidentaux, notamment ceux portés sur l'Histoire de la colonisation. Son objectif est de « défier l'histoire de l'historien occidental comme la norme supplantant toutes les autres histoires. »[40]. C'est alors désormais au subalterne de prendre la parole pour corriger l'Histoire dont la pratique a longtemps été confisquée par l'Occident. Le postcolonialisme étudie comment « de nouvelles histoires subalternes, de nouvelles identités, de nouvelles géographies, de nouvelles conceptualisations, sont façonnées et mises en œuvre »[41]. Dans ce sens, il dépasse le cadre du dialogue avec l'Occident pour se révolter contre ses diktats. L'ancien colonisé va à la rencontre de l'ancien colonisateur en assumant les traits de sa propre culture, considérée comme périphérique par celui-là. Désormais, il ne cherchera plus à l'imiter ou à s'identifier à lui, mais à le défier, à se démarquer de sa culture, à imposer sa propre forme d'expression et sa propre version de l'Histoire. C'est ainsi que le subalterne entame un processus d'identification composé de trois phases que Homi Bhabha explique comme suit :

> *Premièrement : exister c'est être amené à entrer en relation avec l'autre…. Deuxièmement : la place de l'identification prise dans la tension de la demande et du désir est un espace de division…Troisièmement : L'identification est toujours la production de l'image de l'identité et la transformation du sujet en assumant cette image.*[42]

Pour Bhabha, le postcolonialisme est en soi une quête de l'identité dont les traits se dessinent dans le contact avec l'oppresseur du passé. C'est une identité que le colonisé cherche à reconstituer en affrontant les impositions du passé, en les dépassant et en imposant ses propres caractéristiques identitaires.

---

[39] YOUNG, Robert J.C, op.cit, p. 65. (Traduction personnelle).
[40] Ibid, p. 66. (Traduction personnelle).
[41] Ibid.
[42] K. BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale.* Traduction *de Françoise BOUILLOT,* Payot, Paris, 2007, p. 116.

En littérature, le terme postcolonial englobe un corpus littéraire qui désigne « l'ensemble d'une production littéraire ou même culturelle en ce qu'elle a en commun une langue donnée héritée de la colonisation et à cause de ce passé un certain nombre de traits partagés »[43]. C'est donc tout texte écrit dans une langue imposée ou héritée lors d'une période de soumission coloniale, par des auteurs issus des territoires colonisés et qui vise à remettre en cause tous les principes littéraires, langagiers et idéologiques transmis par le pouvoir colonisateur.

Les littératures postcoloniales sont caractérisées par le contact entre les cultures autochtones et étrangères et sont alors marquées par le caractère hybride et transculturel de leur écriture. Face à ce contact avec la culture de l'Autre, ces littératures sont passées par plusieurs étapes : des tentatives d'assimilations jusqu'aux phases de révoltes et d'opposition, elles voudraient dépasser la binarité de colonisé-colonisateur pour s'imposer en tant que systèmes transculturels de signes.[44] Ce travail de redéfinition de Soi, de réflexion sur le processus colonial et de destruction de l'Histoire coloniale est mis en œuvre en réinterprétant sa propre Histoire et en s'opposant aux visions et aux pratiques occidentales oppressives.

Cependant, le postcolonialisme ne désigne pas que les textes littéraires, car il s'étend pour désigner un champ théorico-critique interdisciplinaire, qui consiste en un :

> *Ensemble théorique interdisciplinaire ou pluridisciplinaire – sociologie, psychanalyse, histoire, sciences politiques – qui s'interroge sur les discours, la réécriture de l'histoire, l'évolution des mentalités et des imaginaires et se sent concerné par une quantité croissante de données touchant à l'identité – diasporas, immigrés, appartenance plurielle, nativisme, nationalisme – ou encore au couple domination/résistance.* [45]

Dans son sens le plus large, le postcolonialisme est donc un courant de pensée qui réfléchit sur les conséquences politiques, sociales et culturelles d'un phénomène mondial qui a affecté toute la planète. Il s'agit, bien évidemment, du

[43] BARDOLPH. Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Honoré Champion, 2002, Paris, p. 10.
[44] AREND, Elisabeth, *Histoire, littérature et l'écriture de l'Histoire*, In : AREND, Elisabeth, REICHARDT, Dagmar, *Histoires inventées, la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophone*. Ed : Peter Lang GmBH, Frankfurt 2008, p. 24.
[45] Ibid, p.11.

colonialisme occidental qui « avec la révolution néolithique et la révolution industrielle, est l'une des ruptures majeures de l'histoire de l'humanité »[46]. Parmi les domaines de l'expression humaine les plus influencés par ce phénomène, la littérature semble celui le plus affecté par l'impact de l'Histoire coloniale des peuples et en représente le mode d'expression le plus puisé. Pour Jean Marc Moura, les études littéraires postcoloniales : « ont pour but d'intégrer un fait historique massif, la colonisation (…) aux études littéraires. »[47]. De ce fait, les œuvres littéraires produites au sein des colonies ou des ex-colonies, représentent un corpus adéquat à l'application de l'approche postcoloniale, dans ce sens où elles permettraient de dégager l'ensemble des modes de représentation et des stratégies narratives et discursives directement influencés par l'Histoire coloniale.

3. Origines des études postcoloniales :

L'émergence et le développement académique des études postcoloniales, traduction littérale des *Postcolonial Studies*, datent de ces trente dernières années. Doté d'un élan remarquable dans les années 80 et 90, ce domaine d'études est issu dans un premier temps du monde anglophone, en particulier des Etats-Unis et de la Grande-Bretagne, ainsi que de différents pays du monde anciennement colonisés par l'Angleterre. Il a pris son essor dans les départements d'Anglais puis a gagné progressivement d'autres univers linguistiques et culturels, en dialogue avec diverses sciences humaines et sociales. Mais l'émergence des études postcoloniales ne procède évidemment pas de son seul ancrage institutionnel. Elle résulte plus fondamentalement d'une (re)configuration des savoirs qui s'opère entre les années 60-70 et les années 80 dans des conditions historiques, géopolitiques, sociologiques et épistémologiques spécifiques. Ainsi, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, le développement des *Cultural Studies*, des *Area Studies* et des *Gender Studies* a précédé et accompagné celui des études

[46] BOUDA. Etemad : *La Possession du monde. Poids et mesures de la colonisation*, Bruxelles : Complexes, 2000, p. 13.
[47] MOURA, Jean Marc, op.cit, p. 08.

postcoloniales dans la sphère académique[48]. Il en va autrement sur le continent européen, où les traditions et réformes académiques varient d'un pays à l'autre. En France en particulier, où les études culturelles et les études de genre ont souvent été accueillies, jusqu'à une date récente, avec réticence, les études postcoloniales ont tardé à s'inscrire visiblement à l'université, en particulier dans le champ des études francophones. Plusieurs facteurs institutionnels mais aussi idéologiques et géopolitiques propres à ce pays sont en cause, parmi lesquels :

- L'attachement des chercheurs français aux courants théoriques dominants comme le textualisme (dérivé du structuralisme).
- Le nationalisme disciplinaire[49] et le franco-centrisme qui en résulte, qui entretient volontiers la méconnaissance, la méfiance ou la résistance vis-à vis du monde anglophone.
- Enfin et surtout, les relations problématiques et douloureuses de la France à son histoire coloniale et à ses lendemains, qu'il s'agisse de l'Algérie, de l'Afrique en général ou des Antilles : une histoire faite de silences et de dénis, comme la vie politique française et internationale et l'actualité éditoriale ne manquent pas de le rappeler[50]. Dans un article sur « Les réticences françaises à l'égard des études postcoloniales », Tiphaine Samoyault évoque à ce propos la « mauvaise conscience française »[51], et la crainte de voir surgir, avec les études postcoloniales, la subordination du littéraire au politique.

[48] BERGE-JOONEKINDT, Aline, *Théories postcoloniales et études littéraires*, Cours 4, Envoyé en ligne pour mon master 1 FLE à distance, FLE à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013/2014.

[49] C'est un travers que Gisèle Sapiro, sociologue, a évoqué à l'occasion d'une Table ronde sur les études postcoloniales au Musée du quai Branly en mars 2010. Cité in : BERGE-JOONEKINDT, Aline, *Théories postcoloniales et études littéraires*, Cours 4, Envoyé en ligne pour mon master 1 FLE à distance, FLE à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013/2014.

[50] Voir par exemple l'ouvrage controversé de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire, *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, la Découverte, 2005.

[51] COQUIO, Catherine, dir, *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*, Nantes, L'Atalante, 2008, p 87.

L'essor des études postcoloniales aux Etats-Unis et dans le monde anglo-saxon doit beaucoup aux apports théoriques de chercheurs souvent issus de pays ou de régions du monde anciennement colonisés par une ou plusieurs nations européennes : du Proche-Orient, avec la figure pionnière d'Edward Said, à partir de la fin des années 70, mais aussi de l'Inde, à partir des années 80, ou encore des Caraïbes dans les années 90-2000. Un bon nombre de ces chercheurs en langues, littératures, civilisations ou sciences humaines et sociales ont migré de leur pays d'origine, sont venus étudier puis enseigner en Occident, en Europe et/ou aux Etats-Unis, ou ailleurs dans le monde anglophone (Australie, Afrique) et y enseignent encore pour la plupart. Les trajectoires et les œuvres des théoriciens du postcolonialisme se sont ainsi développées à la croisée des mondes culturels, sous le double signe du déplacement et du décentrement.

Il faut savoir que ces études du texte littéraire constituent toujours une approche en mouvement : « la démarche postcoloniale, loin de correspondre à un système clos, est en formation »[52]. En effet, contrairement aux théories de la critique littéraire qui ont marqué le vingtième siècle, telles que les théories sociologiques, phénoménologiques ou structuralistes, les études postcoloniales partent d'une pensée éclatée, une pensée instable et mouvementée, qui, malgré son caractère d'hétérogénéité, englobe quand même un certain nombre de caractères communs qui permettent de regrouper certains textes de la création littéraire et de la critique sous la nomination de textes postcoloniaux.

Il faudrait, cependant, souligner le fait que toute pensée postcoloniale insiste sur le post-colonial : « Les théories postcoloniale désignent ce qui vient après, mais surtout ce qui se passe autrement »[53]. En d'autre terme, la littérature postcoloniale cherche, en plus des dénonciations et des contestations, à imaginer l'Homme post-colonial et à préparer les esprits à concevoir une nouvelle humanité « décolonisée ». L'objet des études postcoloniales est donc d'étudier « l'empreinte

[52] MOURA. Jean Marc, *Exotisme et lettres francophones*, PUF, Coll Ecriture, 2003, Paris, p. 193.
[53] ALI-BENALI, Zineb et SIMASOTCHI-BRONES, Françoise, « *Comme une étrange annonce. D'une certaine pratique de la langue à la théorisation du postcolonial* », in *Littérature*, 2009/2, n°154, p. 66.

du fait colonial sur les rapports sociaux, passés et présents, dans les ex-colonies et dans les anciennes métropoles »[54].

Le postcolonialisme voudrait déconstruire le fait colonial afin de préparer le terrain à une communauté post-coloniale libérée de toutes les représentations imposées par le discours colonial. Cette volonté avait vu le jour avec *L'Orientalisme, L'orient créé par l'Occident*[55] d'Edward Saïd qui visait à abolir toute les formes de la représentation erronées créées par la vision coloniale occidentale. L'on reconnait alors Edward Saïd comme le fondateur de ce mouvement d'idées qui s'opposa à l'impérialisme européen. Dans son ouvrage, Saïd s'interroge sur l'existence de cet Orient crée par les occidentaux à leur image. En effet, pour Saïd, l'Orient créé par les occidentaux n'existe pas en réalité, c'est un monde façonné par une vision réductrice, née des préjugés, des idées reçues et de la caricaturisation du sujet oriental.

Les travaux d'Edward Saïd ont été développés par un autre chercheur originaire d'Inde, Homi K. Bhabha, Professeur à l'université d'Havard, qui, à travers son ouvrage *The location of culture*[56] nous invite à repenser la question de l'identité, en prenant en compte le concept de l'hybridité culturelle. Sa démarche se situe à la croisée de la littérature, de la philosophie, de la psychanalyse et de l'histoire. Bhabba résiste à la représentation marxiste schématique d'un partage binaire des mondes dominant et dominé et lui oppose à partir des années 80 le concept de « tiers-espace » (third space) qui permet de penser l'espace nécessaire à la rencontre, à l'entrecroisement et à la négociation des mondes. Il déconstruit ainsi l'idée de la confrontation exclusive entre Soi et l'Autre et voudrait abolir l'idée de l'existence d'une identité occidentale complètement détachée de l'impact des identités « colonisées ». Il insiste alors sur l'existence « éternelle » de relations

[54] SMOUTS, Marie-Claude, in Nicolas Bancel et alii. (dir.), *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, 2010, p. 310.
[55] W.SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud, Seuil, Paris, 1980. 395 p
[56] K. BHABHA, Homi, *The location of culture*, Routledge Classics, 1994.

déterminantes entre anciens colonisés et anciens colonisateurs : « La postcolonialité, pour sa part, est un rappel salutaire des relations 'néocoloniales' qui persistent au sein du 'nouvel' ordre mondial et de la division multinationale du travail ».[57]

A l'opposé de ce qui divise et sépare, le tiers-espace de Bhabba ouvre ainsi cet espace concret de médiations et de transactions qui permet, d'une part, de manifester à la fois la résistance et la labilité de toute identité, qui est toujours en devenir dans un double processus d'identification et de différenciation, et d'autre part, de traduire, de transformer et de reconfigurer les « lieux de la culture ». Le discours critique de Bhabba emprunte ainsi à tout un lexique de la spatialité, de l'interstice et de l'entre-deux, de la frontière et de la liminalité, qui s'articule à l'analyse littéraire de la textualité en général et de la trame narrative en particulier. Il s'agit en effet de souligner l'aptitude ou la capacité de chacun à se changer, à devenir autre dans l'espace-temps de la narration ou de l'énonciation, à se faire l'acteur de sa propre Histoire, et à trouver place au sein d'un monde de plus en plus travaillé par les rapports entre le local et le global.

D'autres textes représentent également des ouvrages clés de ce mouvement d'idées, comme l'ouvrage collectif de Bill Ashcroft, Hellen Tiffin et Gareth Griffiths intitulé *The empire writes back. Theory and practice in Post-colonial literatures* (1989) [58] ou l'ouvrage de Neil Lazarus *Cambridge Companion to Postcolonial Studies*[59] (2004) qu'il dédie à Edward Saïd qu'il considère comme le père fondateur des études postcoloniales. S'ajoute à ces critiques des noms comme Robert Young ou Gayatri Spivac qui continuent à développer la pensée d'Edward Saïd dans le monde anglo-saxon. Ce dernier a donc remis en cause les sciences humaines et les disciplines voisines et a ouvert le champ aux chercheurs pour une

[57] K. BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Traduction de Françoise BOUILLOT, Payot, Paris, 2007, p. 36.
[58] ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth et TIFFIN, Helen, *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures postcoloniales,* traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
[59] LAZARUS, Neil, *Cambridge Companion to Postcolonial Studie*, Cambridge University Press, 2004.

nouvelle vision des productions de l'esprit dans les deux mondes occidental et oriental.

Malgré la grande diversité qui marque les approches des productions de l'esprit sous l'angle du postcolonialisme et la grande complexité des outils d'analyse, il existe bien un point commun entre elles, qui est l'intérêt porté au rapport à l'Histoire et à la quête d'identité, ainsi qu'aux questions de l'appartenance culturelle, politique et même géographique.

4. La démarche postcoloniale appliquée aux textes littéraires :

Lorsqu'un texte est soumis à une lecture postcoloniale, il sera analysé sous l'angle de ce que Moura appelle "la détermination historique", c'est-à-dire dans son rapport direct avec les conséquences du colonialisme. Pris sous cet angle, le texte postcolonial va s'insérer dans une problématique transnationale, c'est-à-dire qu'il va dépasser son cadre national car il comporte des éléments d'hybridité, tels que la langue de l'ancien colonisateur ou les traces de la culture de l'Autre. Dans *Empire Writes Back* Ashcroft, Griffiths et Tiffin abordent les traits communs des littératures postcoloniales :

> *Ce que ces littératures ont en commun au-delà des spécificités régionales est d'avoir émergé dans leur forme présente de l'expérience de la colonisation et de s'être affirmées en mettant l'accent sur la tension avec le pouvoir colonial et en insistant sur leurs différences par rapport aux assertions du centre impérial.*[60]

Les œuvres postcoloniales sont donc caractérisées par leur opposition à l'oppression coloniale et au discours hégémoniques. Elles se distinguent par « le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens tels qu'ils se sont affirmés dans la culture concernée». [61]

[60] ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth et TIFFIN, Helen, *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures postcoloniales*, traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 7.
[61] MOURA, Jean Marc, op. cit, 1999, p. 5.

Ainsi, l'origine de l'écrivain issu d'une ex-colonie constitue le premier critère de reconnaissance d'un texte postcolonial. Ensuite, parmi les critères les plus éligibles dans l'identification du texte littéraire postcolonial, la relativité au fait colonial en est la plus importante et la plus facile à repérer à travers le champ thématique de l'œuvre. Il serait, par exemple, impossible de ne pas observer l'emprise de la référence à la guerre de libération algérienne ou de la période coloniale dans les trois romans du corpus que nous étudions.

L'on peut également identifier un texte postcolonial à travers l'usage de deux ou de plusieurs langues dans son écriture. Ce double ou multiple usage des langues est directement relatif, dans les textes postcoloniaux, à la multiplicité langagière chez les auteurs issus des ex-colonies et qui représente à lui-seul l'une des problématiques majeurs de ces écritures, entre l'adoption langagière volontaire ou imposée par ces écrivains de la langue de l'ennemi du passé et leurs conflits intérieurs entre assimilation et refus de la langue de l'Autre. Cette problématique langagière est sentie à travers le langage employé par ces auteurs, à travers l'usage de multiples techniques d'écritures qui vont des emprunts aux langues maternelles, à la transgression même de la langue française en l'employant autrement que les auteurs français dits de souche. L'emploi de la langue arabe est alors une caractéristique majeure et permanente dans la littérature algérienne et maghrébine de langue française, notamment chez les trois écrivaines que nous étudions, qui emploient souvent un lexique arabe dans leurs œuvres, sans même en fournir une traduction pour le public étranger. Cet usage de la langue arabe semble, justement, traduire la volonté de ces auteures à exprimer leur appartenance arabo-algérienne malgré leur adoption de la langue française comme langue d'écriture. Ceci reflète, également, l'engagement de ces écrivaines à assumer l'usage volontaire de la langue française uniquement comme outil d'expression, en mobilisant cette langue au service d'une écriture purement algérienne, à travers le dépassement de toutes les normes de l'écriture crées par les auteurs français. Ainsi, les transgressions thématiques, narratives et langagières marquent leurs œuvres d'un critère de distinction entre leur littérature et celle de l'Occident.

Un autre critère relatif à l'aspect thématique des textes postcoloniaux est Leur ancrage dans un contexte socio-culturel spécifique aux ex-colonies. En effet, rares sont les textes produits par des auteurs algériens ou maghrébins qui traitent des sujets éloignés de leurs contextes de production. Ce caractère très déterminant d'un texte maghrébin ou algérien de langue française reflète également un mode de résistance ou de rejet du modèle européen en général et français en particulier. Cependant, il faut préciser que l'attachement au contexte socio-culturel d'origine dans les textes littéraires algériens est de plus en plus affecté par la culture de l'Autre, surtout après les indépendances, ce qui participe à créer une sorte de « sous-culture spécifique en ce qu'elle n'est ni européenne ni africaine »[62]. Ce phénomène est dû à plusieurs raisons telle que l'héritage culturel, même, acquis à travers le contact avec la culture du colonisateur et qui a laissé ses traces dans la littérature algérienne. Aussi, les phénomènes de l'émigration et de l'exil ont créé une nouvelle vague littéraire qu'on aime appeler « littérature beure » et qui, malgré l'attachement de ses auteurs à raconter le vécu des émigrés issus des pays anciennement colonisés, semble de plus en plus affectée par la culture du pays d'accueil et tend à introduire de plus en plus ses valeurs socio-culturelles dans la description du citoyen « beur ». Il semblerait que c'est une tentative désespérée pour dessiner les traits d'une nouvelle génération, non plus, déchirée entre le pays d'origine et celui de l'accueil, mais déterminée à se créer sa propre identité forgée à travers l'acceptation de soi et l'intégration dans la culture de l'Autre.

Au terme de cette explication des critères communs mais non exhaustifs des textes postcoloniaux, nous pouvons juger que les textes du corpus étudié peuvent être lus sous l'angle des études postcoloniales. Cette lecture postcoloniale des œuvres littéraires, vise à attirer l'attention sur des éléments auxquelles une autre approche (thématique, linguistique ou structuraliste) ne donnerait pas forcément

[62] MOURA, Jean Marc, *Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone*, in *littératures postcoloniales et francophonie*, textes réunis par BESSIERE. Jean & MOURA, Jean-Marc, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 162.

d'interprétation. Nous prendrons alors en considération l'existence de ces traits communs qui unifient les œuvres postcoloniales et leur confèrent une certaine singularité :

- La coexistence de plusieurs langues dans le tissage des textes, avec la domination d'une langue, souvent le français.
- L'inscription de ces œuvres dans un contexte régional qui leur confère des traits culturels particuliers (le cas des œuvres algériennes).
- Dominance du discours politique, avec ou sans l'engagement dans une cause.
- Enfin, elles présentent souvent des situations d'ex colonisés et sont chargées des traces et des conséquences d'un passé violent et d'un traumatisme.

L'évocation des grandes figures des études postcoloniales que sont Said, Bhabba et Spivak, suffit à souligner que la notion de postcolonialité engage à chaque fois des terrains et des concepts, des domaines de savoir et des enjeux variables selon les théoriciens. Pourtant, malgré la diversité des conceptions développées par ces chercheurs, nous pouvons dégager quelques points de convergences dans leurs démarches de travail :

- Tous les théoriciens du postcolonialisme confirment l'hégémonie du discours colonial et/ou occidental sur le monde et lui opposent un contre-discours qui dénonce l'impérialisme occidental et l'ethnocentrisme européen et produit une violente critique de la domination coloniale.[63]

- Toutes les théories développées par ces différents chercheurs démontrent, étonnamment, des emprunts à de grandes figures de la pensée européenne,

[63] BERGE-JOONEKINDT, Aline, *Théories postcoloniales et études littéraires*, Cours 4, Envoyé en ligne pour mon master 1 FLE à distance, FLE à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013/2014.

tels que Marx, Foucault ou Lacan. Ce paradoxe est expliqué par le fait que ces différents penseurs européens ont eux-mêmes critiqué l'héritage européen et la modernité occidentale et sa domination du monde[64]. Ceci explique l'attachement des théoriciens du postcolonial anglosaxon à ces théoriciens occidentaux dont les travaux ont subi des déplacements et des reformulations.

- En complémentarité avec le contre discours qu'ils apportent sur les discours hégémoniques, les théories postcoloniales opèrent donc , une mise à distance avec l'héritage européen et de ses représentations du monde et les remplacent d'un retour aux cultures d'origines le plus souvent niées et déniées, occultées ou refoulées par l'Histoire coloniale à prétention universelle. Elles créent ainsi des nouveaux espaces matériels ou imaginaires et symboliques qui accueillent les interactions entre les sociétés issues de plusieurs cultures. Ceci va de pair avec une ré-écriture de l'Histoire qui tient compte des différents régimes de temporalité des sociétés mises en contact et de leurs rapports à la mémoire collective et individuelle. Cette distanciation avec les discours dominants pousse également les théoriciens à réexaminer la question du sujet et des identités culturelles, à travers une nouvelle remise en valeur du point de vue du colonisé et de la parole des subalternes qui exclue tout essentialisme identitaire. [65]

A travers ces différents points, les théories postcoloniales renouvellent les modes de lecture du texte littéraire en prêtant particulièrement attention aux éléments suivants :

---

[64] Voir : CUSSET, François, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, La Découverte, 2003, rééd. Poche, 2005, Cité in : BERGE-JOONEKINDT, Aline, *Théories postcoloniales et études littéraires*, Cours 4, Envoyé en ligne pour mon master 1 FLE à distance, FLE à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013/2014.

[65] BERGE-JOONEKINDT, Aline, op.cit.

- **L'analyse du discours et de sa polyphonie. :** Depuis les années 60-70 l'analyse linguistique fait son entrée dans les sciences humaines en Europe et aux Etats-Unis, et plus tard en France avec les travaux de Dominique Maingueneau. Dans le contexte interculturel de la situation postcoloniale, l'analyse des textes est assez compliquée car la lecture des œuvres suppose des compétences plurilingues. Bhabha souligne ainsi que l'étude de la polyphonie, de l'enchevêtrement et de l'hétérogénéité des discours constitue une des difficultés majeures de la théorie et de l'analyse postcoloniale des textes littéraires : « (…) nous sommes confrontés, commente Claire Joubert, au défi de lire, dans le présent d'une performance culturelle spécifique, les traces de tous les discours disciplinaires et institutions de savoirs qui constituent la condition et les contextes de la culture ».[66] En conséquence, l'approche postcoloniale appelle à accorder une attention particulière à la dimension interdiscursive et intertextuelle des textes et à réfléchir non seulement sur la diversité et le dialogisme, la fragmentation et la discontinuité des discours, les traces et les silences du texte, mais aussi sur la condition et la position du lecteur et ses limites d'interprétation dans le contexte postcolonial.[67]

- **L'étude critique des représentations :** Il s'agit de confronter les représentations littéraires exploitées dans les textes, dans la mesure du possible, aux référents de production de ceux-ci et à leurs référents qu'ils désignent. Ainsi, dans le contexte de l'approche postcoloniale, il faudrait mesurer plus généralement l'emprise des imaginaires sur la relation des hommes au monde, et la façon dont ceux-ci s'accommodent de la réalité, y résistent ou la transforment. C'est le statut même de la littérature et de tous les discours de savoirs qui est ici en jeu. Cette interrogation sur les rapports

[66] K.BHABHA, Homi, op.cit p. 256.
[67] BERGE-JOONEKINDT, Aline, op.cit.

de la représentation et de la réalité, conduit, en contexte postcolonial, à effectuer un triple retour sur :

- l'Histoire et le rapport des hommes à la mémoire.
- La construction culturelle des lieux de la culture.
- La question du sujet et de l'identité, avec une attention soutenue au point de vue du colonisé, du subalterne ou de l'indigène, de la femme et de l'enfant, d'une part, aux dynamiques de la formation du sujet et de l'intersubjectivité, aux interactions du moi et de l'autre, d'autre part, en exerçant le soupçon sur les modes de pensée qui cultivent l'essentialisation identitaire et les dichotomies. [68]

En prenant en considération ces éléments clés des approches postcoloniales des texte littéraires, nous tenterons à chaque étape de notre travail de développer une lecture critique des textes à la fois claire et pondérée en matière d'analyse, de contextualisation et de problématisation, où observations, argumentation et questionnements pourront cohabiter et s'étayer mutuellement dans l'exploration des textes. Nous tenons également à rappeler que la théorie postcoloniale est toujours en construction et qu'il serait absurde de prétendre à un travail exhaustif.

[68] BERGE-JOONEKINDT, Aline, op.cit.

CHAPITRE II

L’Histoire au seuil des textes

Nous empruntons le titre de ce chapitre à la dénomination utilisée par Gérard Genette « Seuils » pour désigner l'ensemble des signes qui présentent, introduisent ou clôturent un texte littéraire qu'il appelle le paratexte et présente ainsi :

> *je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre mode de transcendance, qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène de seuil et de sens que j'appelle le paratexte : titre, sous-titre, préface, notes, prières d'insérer, et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont, pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde.*[69]

Genette considère donc le paratexte comme le lieu privilégié où s'établit le contact premier avec le lecteur et donc avec le monde. Il invite à entamer l'interprétation d'un texte à partir de son paratexte, qui annonce déjà le projet littéraire de l'écrivain. Dans *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, Moura insiste, de son côté, sur l'étude des éléments paratextuels des œuvres postcoloniales comme étape primordiale de leur interprétation :

> *L'étude postcoloniale s'attache aux indices textuels mais aussi au paratexte (titre, mention de genre, préface et postface, essai) et à l'éventuelle intégration d'un public* [70]

Quelle que soit l'approche du texte, l'étude de son paratexte semble donc primordiale dans son interprétation. Selon Gérard Genette, le paratexte :

> *Est donc pour nous ce à quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public. Plus d'une limite ou d'une frontière étanche (…) qui offre à tout un chacun la possibilité de rentrer ou de rebrousser chemin*[71].

Partant du principe que le paratexte est une partie du texte littéraire qui accueille l'attention du lecteur et établit son premier contact avec l'œuvre, nous réservons ce premier chapitre de cette partie à une étude paratextuelle des textes du corpus.

Loin de vouloir nous limiter à une analyse structurelle du paratexte, nous voudrions nous étaler sur une étude discursive et sémiotique des éléments

[69] GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1978, p. 45.
[70] MOURA, Jean Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op.cit, p. 149.
[71] GENETTE, Gérard, *Seuils*, op.cit, p. 07.

paratextuels les plus stratégiques, à savoir, les premières de couverture, les titres, les préfaces et les épigraphes, qui annoncent déjà la portée historique des œuvres, car selon Henry Mitterant, ces éléments représentent de réels outils d'orientation pour les lecteurs :

> *Il existe(…) autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aide à se repérer et orientent presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont au premier rang, tous les segments du texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, qui portent le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande annonce, la dernière page de couverture,…bref tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et, plus particulièrement le roman. Ces éléments (…) forment un discours sur le texte et, un discours sur le monde.*[72]

Le paratexte se caractérise ainsi par des dimensions spatiale, temporelle, pragmatique, substantielle et fonctionnelle. La dimension spatiale du paratexte nous permet de repérer son emplacement par rapport au texte et d'interpréter l'utilité de cet emplacement. Sa dimension temporelle, permet quant à elle d'examiner le moment d'apparition ou de disparition de tel ou tel élément paratextuel et les causes de son existence limitée dans le temps. Les caractéristiques pragmatiques et substantielles du paratexte représentent les traits les plus importants à aborder dans son analyse, car il s'agit, en fait, des fonctions qui véhiculent son message. Enfin, les traits fonctionnels du paratexte relèvent de l'approche textuelle de ses éléments.

Le paratexte se compose alors d'un ensemble hétérogène de discours qui visent à informer, convaincre et argumenter. Son action est toujours de l'ordre de l'influence et de la conviction, son rôle est d'agir sur les lecteurs afin d'orienter leurs représentations ou leurs horizons d'attente. Il faut aussi rappeler qu'il ne prend sens que dans la relation qu'il entretien avec le texte qu'il représente. Dans ce sens, la paratextualité, telle que l'a définie Genette, est l'accompagnement d'un texte pour un autre. Par ailleurs, un pacte de lecture est forcément instauré au

[72] MITTERRAND, Henry, *Les titres des romans de Guy des Cars*, in Sociocritique, Paris, Ed. Nathan, 1979, cité in ACHOUR, Christiane, REZOUG, Simonie, *Convergences critiques*, Ed. OPU, Alger, 1990, pp. 28-30.

contact du lecteur avec les éléments paratextuels que Philipe Lejeune compare à une « frange du texte imprimé, qui, en réalité, commande toute lecture. »[73]

Ces différentes caractéristiques du paratexte ont permis à Gérard Genette (1987) de distinguer deux composantes du paratexte : le premier est l'épitexte qui renvoie aux conditions économiques de la circulation du livre (éléments qui entourent le livre) ; et le second est appelé le péritexte (ensemble des éléments qui entourent le texte tels que le titre, la préface etc.) et qui peut faire l'objet d'une analyse discursive, sémiotique ou narratologique. Nous allons, dans ce qui suit, analyser les éléments paratextuels de chacun des textes de notre corpus, afin d'y voir la portée historique qui les caractérise chacun.

1. **Les premières de couvertures :**

La première de couverture du livre est le premier indice périphérique qui entoure le texte. Elle le désigne comme produit commercial destiné à la consommation. Gérard Genette la définit comme :

> *La première manifestation du livre qui soit offerte à la perception du lecteur, puisque l'usage dépend de la couverture elle-même, totalement ou partiellement, d'un nouveau support paratextuel qui est la jaquette.*[74]

A côté de son rôle commercial, la première de couverture joue également un rôle semblable à une bande d'annonce cinématographique : Elle donne une première idée sur le texte : « la fonction la plus évidente de la jaquette est d'attirer l'attention par des moyens plus spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre »[75]. L'étude des choix des couleurs, des formes, des images ou des dessins et le positionnement des mots peuvent révéler l'idéologie des auteurs mais également celle des maisons d'éditions.

[73] LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique* Seuil. Paris, 1945, p. 45.
[74] GENETTE, Gérard, *Seuils*, op.cit, p. 32.
[75] Ibid.

1.1. La première de couverture de *La Grotte Eclatée* :

La Grotte Eclatée a été réédité une seule fois par la même maison d'édition ENAG en 2000. Un seul élément a été rajouté sur la première de couverture : une illustration du tableau d'Issiakhem *Les Aveugles*, en petit format, au milieu de la page. Nous joignons ci-dessous les deux couvertures du roman, de la première et la seconde édition :

Yamina MECHAKRA

LA GROTTE ECLATEE

ROMAN

Préface de Kateb Yacine

ENAG
EDITIONS

Lors de l'édition originale, la première de couverture de *La Grotte Eclatée* est présentée sous la forme d'un fond blanc sur lequel sont mentionnés en noir de haut en bas : le nom de l'auteure, le titre du roman, la mention : *Préface de Kateb Yacine*, le genre du texte *roman*, et enfin, tout en bas de la page, le nom de la maison d'édition *ENAG*.

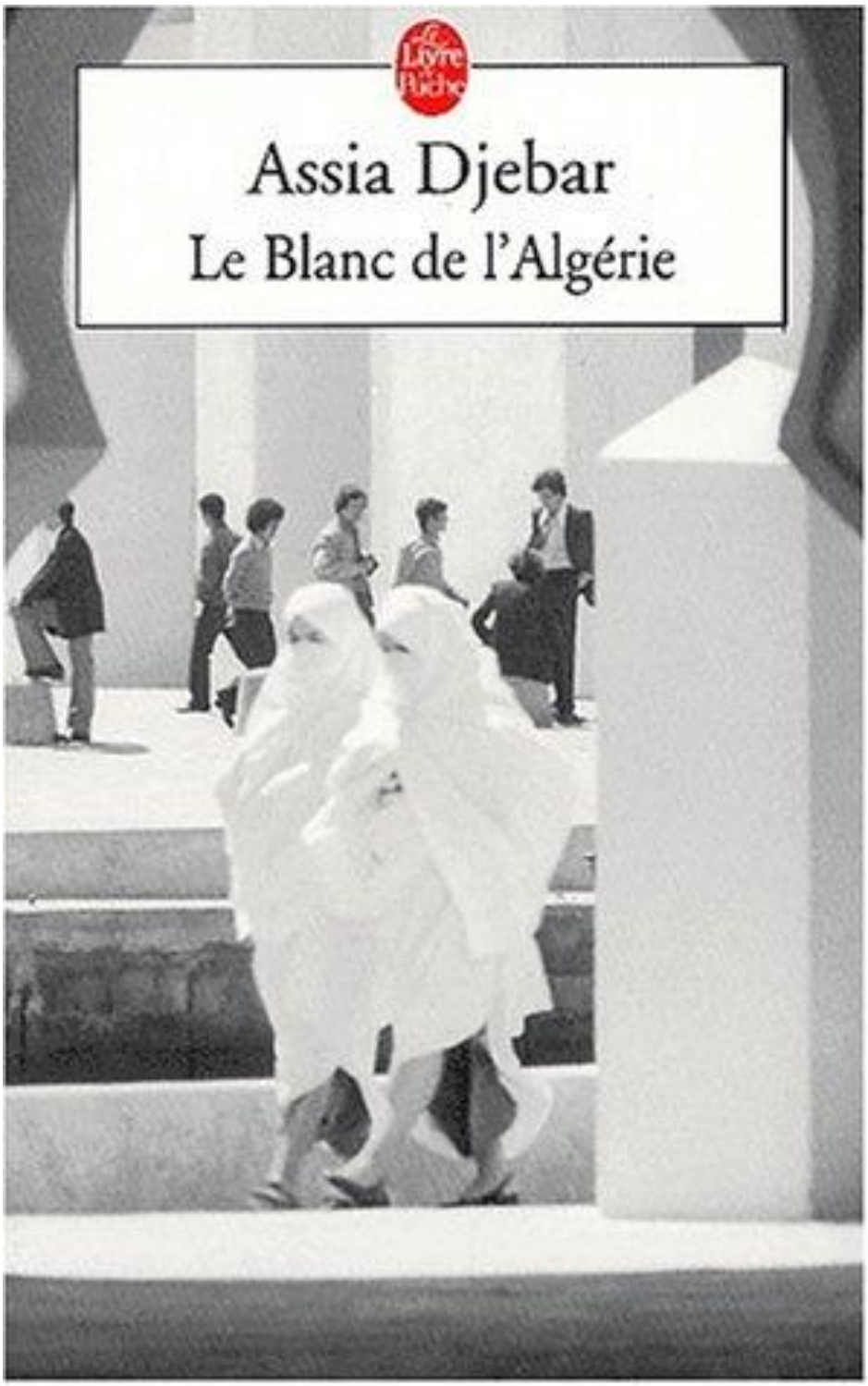
Ce qui est frappant sur cette couverture, c'est d'abord son caractère assez sobre qui provoque une sensation de malaise voire même de tristesse. En fait, tous les signes typographiques sont écris en noir sur un fond blanc. Nous pensons que ce contraste de noir et blanc renvoie à la nature même de l'œuvre qui contient un récit assez sinistre et tragique. Le fond blanc de la couverture pourrait également renvoyer à un principe idéologique de l'époque qui faisait l'apologie de la pureté de la terre algérienne.

Le second point à observer est qu'il n'existe sur cette couverture aucun signe illustratif qui renvoie à son contenu. Ce genre de couvertures vise justement à éveiller la curiosité du lecteur pour le pousser à vouloir découvrir l'œuvre. Il pourrait également s'agir une stratégie commerciale idéologique relative à l'époque de l'apparition du roman qui vise à confirmer le caractère « sérieux » du roman, surtout qu'il est écrit par une femme, chose qu'on n'avait pas trop tendance à prendre au sérieux, à cette époque, en Algérie.

Sur la couverture de la réédition, nous remarquons l'ajout d'une copie du tableau d'Issiakhem *Les Aveugles*. Nous pensons que cet ajout est né d'une volonté de rendre hommage à l'artiste, ami de l'écrivaine et dont elle parle dans le prologue de son roman. Même avec cet ajout, la couverture de *La Grotte Eclatée* demeure énigmatique et ne renseigne en rien sur son contenu ni sur sa portée historique. Cependant, nous remarquons une nette intention de valorisation du produit, à travers la mention du nom du préfacier, écrivain célèbre et mentor de Méchakra.

1.2. La première de couverture de *Le Blanc de l'Algérie* :

Le Blanc de l'Algérie n'a été réédité qu'une seule fois après sa parution chez Albin Michel en 1996, cela en 2002 et en format Poche. Aucun changement n'a été apporté à la conception éditoriale originale :



La première de couverture de ce récit, quant à elle, est très riche en significations. Elle se présente sous la forme d'une image photographique (qui renvoie d'ailleurs au caractère presque documentaire du texte) où ne sont mentionnés que le nom de l'auteure, le titre du récit et la maison d'édition. L'illustration représente une scène urbaine où passe un groupe de personnes, des flâneurs en arrière-plan et deux femmes musulmanes isolées au premier.

Destiné à un public lecteur français en premier lieu, cette image pourrait réactiver un ensemble d'idées reçues ou des clichés occidentaux sur le vécu dans les pays musulmans. Deux interprétations sont alors possibles selon l'appartenance culturelle du lecteur. Mais avant cela, et quelle que soit son origine, à la vue des deux femmes portant le « hayek », tenue traditionnelle algéroise, qui renvoie d'ailleurs directement au contexte référentiel du récit ; le lecteur pourra directement s'attendre au récit d'un ensemble d'évènements qui se déroulent à Alger ou en Algérie.

Le second élément à observer est, bien évidemment, la couleur blanche de cette tenue qui s'associe historiquement à l'appellation d'« Alger la blanche », expression utilisée pour désigner la ville d'Alger connue par ses bâtisses blanches, pendant et après la période coloniale. La couleur blanche, le « Blanc » de l'Algérie est alors observée dès le premier contact avec la couverture du texte à travers la blancheur de la tenue traditionnelle des algéroises. Une première impression d'ancrage traditionnel est alors sentie chez le lecteur au premier regard qu'il jette sur cette couverture.

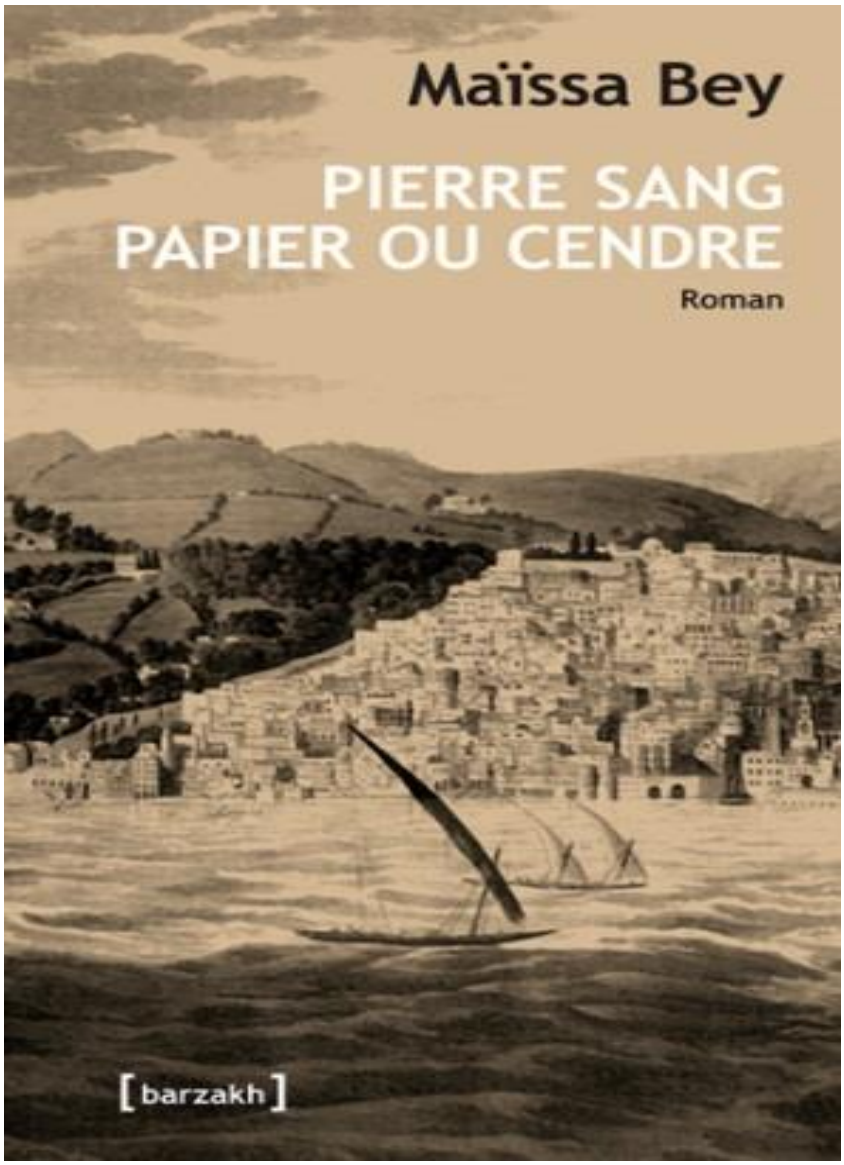
Pour un lecteur Français, ce « Blanc » de l'Algérie, pourrait donc avoir une première signification, dès son contact avec la première de couverture du récit. En effet, le blanc que portent ces femmes sur la photo ne serait autre que celui du voile et donc de la claustration et de l'emprisonnement, puisque même si elles accèdent à l'espace public, elles sont obligées de se couvrir en blanc, pour se cacher, comme pour devenir invisibles. La couleur blanche devient alors synonyme de couverture, de transparence, voire même de disparition, disparition de la femme, mais aussi des libertés et des égalités.

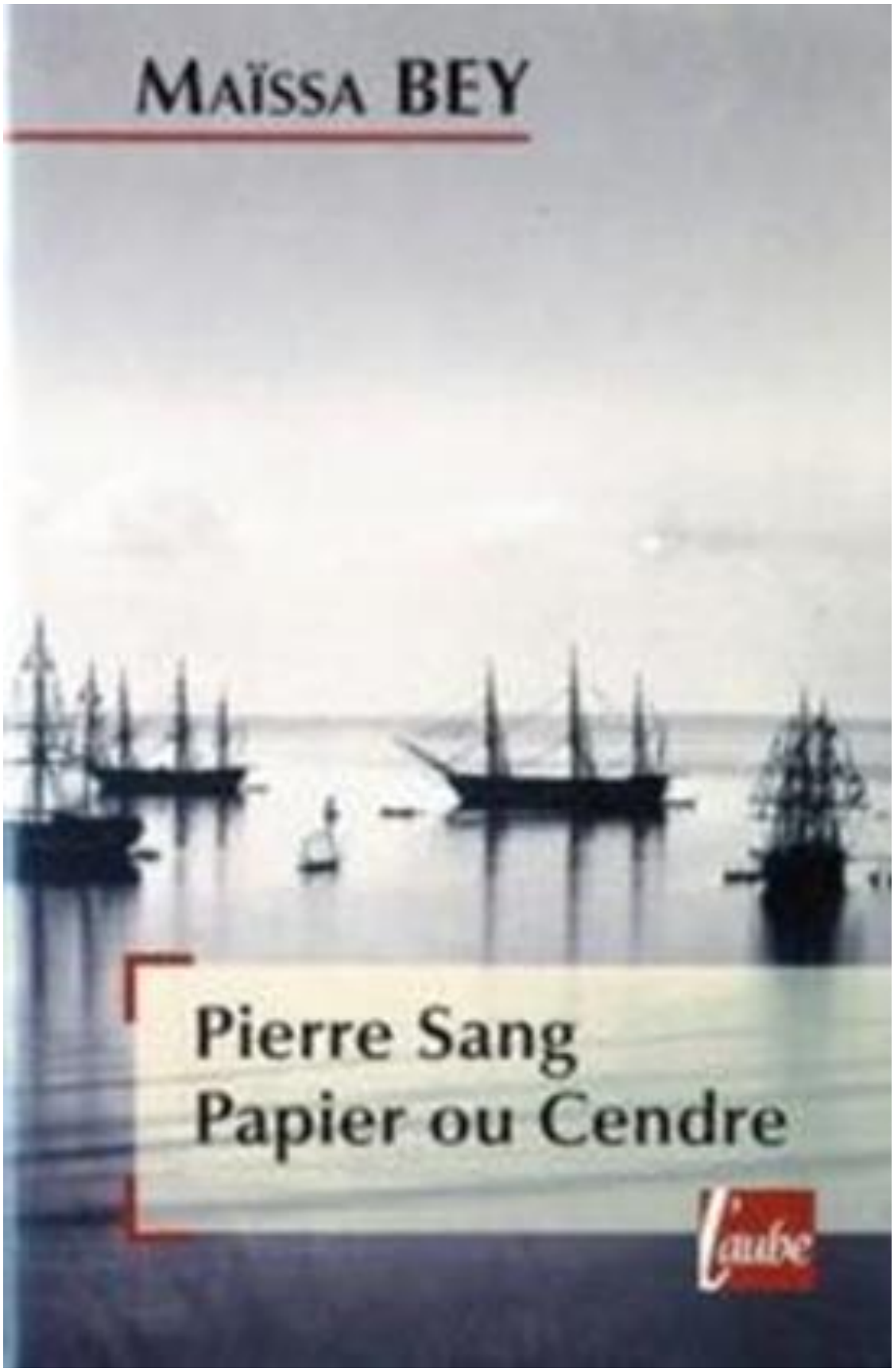
Cependant, cette interprétation sera forcément différente chez un lecteur algérien. En fait, cette situation pourrait avoir une signification complètement contraire à la précédente. En effet, de par l'ancrage culturel du lecteur algérien dans tradition arabo-musulmane, la portée significative de cette couleur blanche de la couverture du roman, pourrait arborer un autre chemin. Il pourrait, effectivement, y voir, le symbole de la chasteté, de la pureté et de la préservation des traditions. La couleur blanche deviendra dès lors, un symbole de l'honneur masculin.

L'emprise du milieu culturel duquel est issu le lecteur, joue alors un rôle primordial dans la signification de la première de couverture du texte de Djebar. Ceci, confirme de nouveau l'ambivalence des textes postcoloniaux, dont l'interprétation dépend des facteurs socio-historiques relatifs à leurs créations.

1.3. Les premières de couverture de *Pierre Sang Papier ou Cendre :*

Contrairement aux deux textes précédents, La couverture de *Pierre Sang Papier ou Cendre* a connu cinq modifications à la suite de cinq rééditions. La première édition en 2008 est algérienne, chez la maison Barzakh, les éditions 2008, 2011 et 2016 chez la maison française L'Aube, et enfin, une édition en 2011 chez Largevison en grands caractères. Notre attention sera prêtée essentiellement aux deux éditions originales, algérienne et français (copies ci-dessous), pour interpréter les choix des deux éditeurs qui publient pour deux différents lecteurs, l'un Algérien, l'autre Français.


Maïssa Bey
PIERRE SANG
PAPIER OU CENDRE
Roman
[barzakh]


MAÏSSA BEY
Pierre Sang
Papier ou Cendre
l'aube

La première de couverture de l'édition algérienne est une version d'un dessin qui représente les abords d'une ville, probablement Alger, donnant sur la mer, où flottent plusieurs bateaux à voile. A partir du type de bâtisses et des bateaux anciens, nous pouvons penser que ce paysage littoral date du XIX siècle, précisément de l'époque pré-coloniale, puisque l'image représente une ville sereine et ne montre aucun signe de présence des forces de l'armée française. Le caractère historique du roman est donc annoncé au lecteur qui reconnaitra un ancien dessin de la ville d'Alger et aura l'idée qu'il s'agit probablement d'un récit qui se déroule dans le passé et qui prend comme référent la capitale de l'Algérie.

Quant à la première de couverture de l'édition française, elle représente plutôt l'image d'une flotte de bateaux militaires, datant également du XIXème siècle, qui font penser aux films de guerre sur les invasions militaires des européens dans le continent américain. Cette fois ci, la ville n'apparait pas sur l'image et seuls les bateaux éparpillés sur la surface de la mer couvrent le paysage, avec, en arrière-plan, un horizon qui sépare la mer et le ciel de très loin.

Ce qui attire l'attention quand on observe ces deux images, l'une destinée à un public algérien et l'autre à un public français, c'est le fait qu'elles soient prises à partir de deux points de vue et deux angles de vision opposés. En effet, dans la première image, le dessinateur prend la position d'une personne qui contemple la ville à partir d'un bateau, puisqu'elle représente le paysage littoral d'une ville qui se positionne en face de celui qui vient de la mer. On pourrait alors penser que cette vue, reflète la première image qu'ont eu les soldats de l'armée française en se rapprochant de la ville d'Alger sur leurs navires de guerre.

La seconde image quant à elle est peinte à partir du regard de quelqu'un qui se positionne sur la plage ou sur le bord de la ville, en face de la mer, d'où il peut contempler une flotte des navires de guerre, probablement celle de l'armée française, en train de s'approcher progressivement des côtes algériennes.

Ainsi, tandis que le roman publié en Algérie propose à son lecteur d'imaginer la fascination des soldats français à la vue de la ville d'Alger ; celui

publié en France, propose à son public, d'imaginer à son tour, la peur et la confusion des algériens, surpris le matin d'un 30 juin 1830 par l'arrivée de la flotte française sur leur terre. Qu'elle soit destinée à un public algérien ou français, la couverture de *Pierre Sans Papier ou Cendre* est une illustration de la première scène du roman, de son incipit, qui annonce l'intrusion de l'armée française en Algérie à travers l'œil de l'enfant. Cette couverture est alors en parfaite harmonie avec la matière historique du roman et revoie clairement à sa thématique principale.

2. Les titres :

Il est bien évident, qu'après le nom de l'auteur, le titre est le premier signe typographique qui attire un lecteur vers un texte littéraire. Le titre d'une œuvre n'est pas qu'une simple étiquette, bien plus que cela, il représente une sorte de guide de lecture offert par l'auteur à ses lecteurs : « le texte est un temple, et le titre est son portique »[76]. Gérard Genette le définit comme étant :

> *Un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliographes (…) et les titrologues que nous sommes, ou qu'il nous arrive d'être sur la masse graphique et éventuellement iconographique d'une « page de titre ou d'une couverture ».*

Léo Hoek, un des fondateurs de cette discipline appelée « la titrologie » rappelle également l'importance de l'historicité du titre à étudier et à interpréter et le considère comme un élément qui insère le texte dans l'Histoire et la société : « découvrir l'idéologie du titre signifie en même temps dénoncer son imposture et mettre fin à son autorité ».[77]. Les relations entre le titre et le texte qu'il présente sont donc extrêmement importantes étant donné que le titre est un élément autoritaire puisqu'il oriente, programme et guide le processus de lecture. Il ouvre ainsi le texte, l'identifie et représente l'élément déclencheur du contact avec le

[76] VAILLANOURT, Luc, *La rhétorique des titres chez Montaigne*, In Revue d'Histoire littéraire de La France, 1997/1, Numéro 97, pp. 03-17, p. 3. [En ligne]. [Consulté le 11/08/2018]. Disponible in : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-1997-1-p-3.htm.

[77] HOEK, Léo*, Les marques du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Ed Mouton, 1981, cité in *Introduction aux études littéraires,* Duculot, Paris, 1987, p. 204.

texte visé : « Il faut commencer l'étude du texte par celle de son titre »[78], précise Hoek.

Ainsi donc, les auteurs accordent une importance primordiale à l'élaboration des titres de leurs romans, car c'est souvent sur cet élément paratextuel que repose le succès immédiat d'une œuvre. L'on parle alors de titre accrocheur, ambiguë, énigmatique ou provoquant. Cependant, d'autres critiques soulignent que les titres doivent avant tout, convenir au « contenu » de l'œuvre : « le titre doit exprimer dans un bref raccourci la substance profonde du texte, qu'il soit clair, précis »[79]. Le titre peut donc désigner le contenu et le cacher à la fois, il doit trouver une position du juste milieu entre « les lois du marché et le vouloir dire de l'écrivain »[80]. Claude Duchet, qui avait beaucoup travaillé sur la portée sociale des titres romanesques, considère le titre du roman comme :

> *Un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire, en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité, il parle l'œuvre en terme de discours social mais le discours social en terme de roman.*[81]

C'est alors le titre qui présente l'œuvre à la société, donc au public lecteur. Cette relation entre titres et société devrait essentiellement être mise en valeur dans le cadre de l'analyse de notre corpus, puisqu'il s'agit d'œuvres écrites par des algériennes en langue française. A quel public sont-elles alors adressées ? S'exprimer dans la langue de l'Autre aurait sûrement un impact sur le choix des mots du texte comme sur le choix de son paratexte, notamment de son titre. C'est à cette caractéristique essentielle aux textes postcoloniaux que nous allons nous intéresser lorsque nous analyserons leurs titres, afin de déceler l'impact du contexte historique sur le choix des titres, sur leurs sens et également sur leur efficacité dans un contexte multiculturel.

---

[78] HOEK, Léo. *La marque du titre : Dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*. Paris : Mouton. (Coll. Approaches to semiotcs), 1981, p. 15

[79] MONCELET, Charles, *Essais sur le titre en littérature, et dans les arts*, Aubière, Bof, 1976, p. 06.

[80] GOLDENSTEIN. Jean Paul, *Entrées en littérature*, édition Hachette, Paris, 1990, p. 68.

[81] DUCHET, Claude, *Eléments de titrologie romanesque*, Broché, Paris, 2001, p. 67.

Le titre est donc à envisager dans ses rapports sémantiques avec le texte mais aussi dans ses rapports idéologiques avec le contexte d'où il émane. Nous pouvons alors dire que le titre ne s'autorise jamais du fortuit, ni de l'arbitraire, car bien au contraire, il répond parfaitement à un processus de communication entre l'auteur et le public qu'il vise. Tout ceci nous amène à nous interroger sérieusement sur la portée sémantique et idéologique des titres des textes que nous étudions, d'abord , pour voir s'ils respectent les fonctions du titre, cités ci-dessus, mais surtout afin de vérifier s'ils évoquent le thème de l'Histoire et contribuent aux projets de l'écriture Historique des trois écrivaines.

2.1. *La Grotte Eclatée* :

Ce titre répond clairement à sa fonction descriptive et semble convenir à ce que Gérard Genette appelle « un titre thématique »[82] puisqu'il renvoie clairement à la thématique de l'œuvre. A la lecture du roman, on découvre qu'il s'agit effectivement d'une grotte qui éclate, un évènement qui constitue une sorte de moteur dans la trame des évènements du récit, puisque c'est ce même évènement qui va métamorphoser la vie du personnage principal et déterminer son devenir.

Sur le plan linguistique, ce titre se présente sous la forme d'un syntagme nominal composé d'un article défini, d'un nom féminin et d'un adjectif qualificatif. Le nom « grotte » est accompagné d'un article défini et suggère une interprétation à la base de cette association. « La grotte » est un élément spatial qui désigne un lieu souterrain ou non, façonné dans la plupart du temps par la nature, et dont l'étude relève du domaine de la géologie.

Les grottes sont connues pour être le premier refuge de l'être humain dans l'Histoire. Elles représentent donc une sorte de demeure primitive pour l'humanité et connotent le sens de la protection et de l'abri. En plus de sa fonction protectrice, la grotte est aussi un lieu de naissance, c'est là qu'est née l'expression humaine, les premières peintures rupestres étant considérés comme l'ancêtre de l'écriture. La grotte est donc un abri, un lieu de demeure et de création. Elle symbolise un

[82] GENETTE, Gérard, *Seuils*, op.cit.

lieu historique qui a connu le vécu des premiers êtres humains et qui a été tout au long de l'histoire humaine un lieu de refuge. Une première explication s'impose dès lors avec le choix de ce lieu : il pourrait s'agir, en fait, d'une allusion à l'importance de l'expression artistique qui a connu sa naissance dans les grottes et les cavernes. Ce mot est employé pour désigner un autre outil de l'expression artistique : le roman. Volontairement ou pas, Méchakra semble avoir créé un parallélisme fonctionnel entre la grotte et le roman, en tant qu'espaces de l'expression artistique.

En Algérie, la grotte est connue dans l'héritage populaire comme étant un lieu de refuge et de résistance. C'est le ventre de la terre-mère qui donne naissance à ses enfants et leur offre le refuge dans sa matrice. La référence aux grottes qui abritaient les algériens pendant la période coloniale est assez présente dans la littérature algérienne de langue française, à l'exemple de *L'Amour, La Fantasia* d'Assia Djebar (1985) ou *Pierre Sang Papier ou Cendre* (2008) de Maïssa Bey dans lesquels nous trouvons une description des grottes où des algériens ont été brûlés vifs pendant les premières années de l'occupation française de l'Algérie.

Pendant la révolution algérienne, les grottes ont servi également comme des lieux de refuge et de combat pour les soldats, ce qui enracine ce lieu dans la mémoire collective algérienne et dans son passé historique, car il est le symbole de la résistance et du combat armé.

A son contact avec ce titre, le lecteur aurait déjà une idée assez claire sur le contenu du roman. L'idée de l'ancrage historique lui est alors inévitable, notamment après l'association du nom avec son adjectif : « éclatée ». Il s'agit clairement d'un évènement violent qui viendra faire exploser la grotte et qui sera la cause d'un ensemble d'évènements tragiques.

Sur un niveau plus connotatif, l'association de ces deux syntagmes « la grotte » et « éclatée » suggère une interprétation symbolique, puisqu'il s'agit de l'éclatement du lieu de refuge, du ventre de la terre mère. L'éclatement du ventre ne signifierait il pas une naissance ? N'est-il pas semblable à une césarienne ? Une

intervention qui fait « éclater » le ventre de la mère pour qu'elle puisse donner la vie à son enfant ? Cette nouvelle interprétation renvoie le lecteur vers une autre suggestion de sens qui l'éloigne de la destruction et du désastre vers la vie et de la mort vers la naissance. Cette grotte éclatée ne serait-elle pas le début d'une nouvelle vie, la naissance d'un nouvel être ? Mais lorsqu'il s'agit d'une grotte qui éclate pour donner naissance, ne donnerait-elle pas naissance à un peuple ? A une nation ? A une liberté ? Avec une telle interprétation, le lecteur de Méchakra est très vite mis dans une atmosphère de nationalisme provoqué par l'image de la nation qui renait de ses cendres, une image générée par le discours nationaliste qui guidait les révolutionnaires de l'époque coloniale et répondait de la sorte, parfaitement, à ses visées idéologiques et politiques.

La Grotte Eclatée suggère donc une lecture et une interprétation idéologique qui renvoie à l'esprit commémorateur de l'époque où l'œuvre a été éditée. Ce choix renvoie à une intention esthétique et idéologique développée par Méchakra en guise d'imposition de son œuvre dans le marché littéraire de l'époque. Mais serait-ce tout ? *La Grotte Eclatée* est une œuvre de femme. Cette dernière se soumettrait elle facilement aux impositions idéologiques de l'époque afin de commercialiser son produit ? Nous croyons qu'il serait très naïf de le penser.

En effet, le choix de ce titre ne semble absolument pas innocent. Il parait que Méchakra, en donnant l'illusion de se soumettre au discours officiel à l'époque de la création de son œuvre, soit arrivée à transmettre un message implicite, à travers ce titre beaucoup plus énigmatique qu'on ne pourrait le croire. En fait, il semblerait que l'association de la grotte, symbole de la terre mère et donc de la maternité et de l'adjectif « éclatée » d'où le nom masculin « éclatement » (division brutale de quelque chose) ferait allusion à l'intention de l'auteure de présenter une œuvre subversive, une œuvre qui défie les lois de la soumission et qui se présente plutôt comme une contestation aux diktats de l'époque et même aux normes génériques qu'elle fera « éclater », comme nous le verrons plus tard. L'éclatement de la grotte serait alors un écho à l'éclatement de l'écriture de Méchakra, qui

représente sa manière de s'opposer aux normes et de transgresser les codes de l'écriture littéraire.

Aussi, s'il est vrai que la grotte est un symbole de refuge et de protection, elle pourrait aussi être le symbole de l'emprisonnement et de la claustration. Nous savons que le récit raconte l'histoire d'une combattante vivant dans une grotte réservée à abriter des soldats algériens, mais ce lieu était aussi une sorte de prison pour l'héroïne car elle ne pouvait pas en sortir sans se mettre en danger. Nous pensons alors, que chez Méchakra, la grotte est un espace restreint, masculin, imposé aux femmes sous prétexte de des préserver et de les protéger, et que pour s'en libérer, il faudrait qu'il « éclate » en morceaux, qu'il soit anéanti afin de permettre leur émancipation.

La Grotte Eclatée est alors un titre qui annoncerait l'engagement de son auteure pour deux causes. La première, la plus évidente, est bien évidemment, la cause nationaliste, où l'écrivaine, célèbre, comme ses contemporains, le passé de son pays, en attribuant à son roman un titre porteur des valeurs révolutionnaires de son peuple. La seconde, bien plus dissimulée, pour des raisons idéologiques et commerciales, est la cause féminine, voire même féministe, qui est interprétable sur le plan symbolique et qui semble être un appel à faire « exploser » les portes fermées, pour faire sortir les femmes de leurs lieux d'enfermement vers un espace ouvert, adapté à leur émancipation et à une égalité avec le sexe opposé.

2.2. *Le Blanc de l'Algérie* :

Le Blanc de l'Algérie est un titre formé d'une suite de syntagmes nominaux composée d'un article définit, un adjectif, une préposition, un second article défini, et enfin un nom. Le premier adjectif associé à son article désigne une couleur. Celle-ci est définie dans le dictionnaire par ce « qui est d'une couleur analogue à celle de la neige, du lait, résultant de la combinaison de toutes les couleurs du spectre solaire »[83]. De ce fait, la couleur blanche a toujours été associée à la pureté,

[83] Dictionnaire Larousse, [En ligne]. [Consulté le 15/08/2018]. Disponible sur : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/blanc_blanche/9729 .

à la propreté, à l'innocence et à la beauté. Paradoxalement, *Le blanc* pourrait également faire penser à une page blanche, et par extension, au vide et à l'inexistence.

Dans le récit d'Assia Djebar, on ne pourrait suggérer une interprétation de la couleur blanche citée dans le titre sans l'associer à sa seconde partie « de l'Algérie ». Une première idée instantanée viendra effleurer l'esprit de tout lecteur connaissant l'Algérie de près ou de loin, c'est le rapprochement de ce titre avec l'expression : « Alger la blanche », dénomination employée pendant la période coloniale par les colons et qui persista à être employée après l'indépendance pour décrire la beauté de la capitale algérienne connue pour sa propreté à l'époque et par ses bâtisses peintes en blanc.

Cette idée joyeuse finira par contre de se dissiper lorsque le lecteur réalisera que ce titre a sûrement une interprétation beaucoup moins positive, puisqu'il sait que le récit a été publié pendant une phase des plus obscures de l'Histoire du pays. *Le Blanc de l'Algérie*, comme *La Grotte Eclatée* est aussi un titre thématique, car il annonce bien le sujet que va traiter le récit de Djebar : L'Algérie, mais quelle Algérie ? Que signifie cette association du nom du pays avec cette couleur paradoxale ? Et quelle orientation choisir pour la valeur du Blanc lorsqu'il est associé à l'Algérie des années 90 ?

Lorsqu'un lecteur rencontre un récit écrit par une historienne, il ne peut que s'attendre à retrouver une dimension historique dans le texte qu'il va lire. La mention de l'Algérie dans le titre suggère déjà cette portée historique et construit un horizon d'attente bien précis dans son esprit. Il s'agit bel et bien d'un titre en rapport avec le retour à l'Histoire de l'Algérie.

Cependant, il ne s'agit pas de retrouver toute l'Algérie dans le texte, mais plutôt son « Blanc ». Que serait alors ce « Blanc » que l'auteure voudrait présenter à ses lecteurs et qu'elle associe à l'état du pays ? Il est évident que « Le Blanc » de l'Algérie ne renvoie pas à sa beauté, sa pureté ou son innocence. Il semblerait plutôt que la couleur blanche prend un cheminement opposé chez Assia Djebar

lorsqu'elle l'associe au destin de son pays. « Le Blanc de l'Algérie » employé à cette période violente de l'Histoire du pays ne saurait que désigner le vide et l'horreur qui enveloppaient le pays dans tous les sens. « Le Blanc » comme le conçoit Djebar, représente le vide et la disparition et pourrait être facilement associé à la mort, que l'on découvrira omniprésente, après la lecture du récit.

Rappelons que l'association entre la couleur blanche et la mort caractérise les pratiques musulmanes en Algérie, dans la mesure où cette couleur est associée à la couleur du linceul qui enveloppe les cadavres avant leur inhumation. Par l'évocation du nom de son pays dans le titre de son récit, Djebar intègre son récit dès lors dans le champ des textes postcoloniaux, car elle semble confirmer une sorte d'engagement nationaliste, ou du moins, identitaire, pour se réclamer en tant qu'Algérienne, soucieuse du devenir de son pays.

Dans le même sens, lorsqu'une historienne évoque Le Blanc de l'Algérie, l'on pourrait penser qu'elle entame une tentative pour remplir « Le Blanc » de son pays, c'est-à-dire, les phases historiques qui sont restées dans la marge de l'écriture historiques, des vides ou des « blancs » qu'elle tentera de « colorer » en effectuant une enquête historique qui résoudra les énigmes d'une Histoire incomplète.

2.3. *Pierre Sang Papier ou Cendre* :

Ce titre est celui d'un roman qui prend comme toile de fond l'Histoire de la colonisation française en Algérie. Dans un style poétique et violent, Maïssa Bey a voulu rappeler les atrocités subies par le peuple algérien pendant l'époque coloniale. Cependant, elle a choisi pour son texte un titre atypique, qui pousse le lecteur à s'interroger sur sa signification et son rapport avec le texte, avant même d'entamer la lecture.

En fait, l'interprétation de ce titre provocateur dépend du profil de son lecteur. En effet, Gérard Genette avait insisté sur le rôle du lecteur dans le choix

du titre et dans ses différentes interprétations : « le titre est une construction et une chose, construite dans le but de la réception et de la connotation ».[84]

Nous allons d'abord analyser ce titre au niveau sémiologique, afin de voir quels sont les suggestions de sens qu'un lecteur « ordinaire » pourrait en dégager. A première vue, ce titre est composé de quatre vocables dont l'association est assez curieuse. Quel pourrait être le rapport entre la pierre, le sang le papier et la cendre ? Il faut dire que ces composants du titre choisi pour présenter un roman sur l'Histoire de l'Algérie, pourraient évoquer déjà respectivement la violence, la mort, le feu, l'existence et l'anéantissement et mener le lecteur à imaginer le contenu sinistre et malheureux du roman en question. Ce titre semble répondre déjà à la fonction primordiale du titre qui est de donner une sorte d'aperçu sur le contenu du roman et créer une sorte de complémentarité entre les deux : « Titre et roman sont en étroite complémentarité, l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte ».[85] Mais qu'en est-il de sa fonction idéologique et pragmatique ?

C'est là justement que vient le rôle du lecteur « averti », qui, ayant assez de connaissances en matière de littérature, pourrait dès son contact avec le titre, reconnaître un vers du poème de Paul Eluard : *Liberté.* Cette connaissance antérieure de l'origine du titre lui donnera une interprétation beaucoup plus profonde, car il s'agit, nous le pensons, à la fois, d'un dialogisme intertextuel, idéologique et surtout ironique, déployé par Maïssa Bey, pour annoncer son projet d'écriture qui inscrit l'écriture de l'Histoire dans le titre comme dans le reste du roman.

En effet, *Liberté* est un poème engagé que Paul Eluard a écrit en 1942 pour exprimer son opposition à l'intrusion allemande en France pendant la seconde

[84] GENETTE, Gérard, *La structure et les fonctions du titre dans la littérature*, in *Critique*. n°14, 1988, p. 692-693.
[85] ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone. *Convergence critiques : Introduction à la lecture de la littérature*. OPU, Alger, 1995, p. 28.

guerre mondiale et pour faire l'éloge d'une liberté violée. L'emprunt effectué par Bey semble être justifié par deux raisons complémentaires : D'abord, l'auteure semble s'ouvrir sur l'écriture littéraire de l'Autre, voire même lui rendre hommage, en reconnaissant son rôle dans sa propre formation d'écrivaine algérienne, s'étant nourrie de tout un héritage littéraire français, qui lui a permis de devenir elle-même, l'une des plumes algériennes les plus lues en Algérie et ailleurs. Cet hommage, symbolise une conviction ancrée dans l'esprit de l'écrivain postcolonial qui a su faire la paix avec l'héritage légué par l'ancien ennemi. Cette conviction marque la majorité des textes des auteurs algériens et francophones qui ont su profiter de la langue française comme moyen d'expression artistique, et ne l'ont jamais considérée comme un handicap à la création. Bien au contraire, c'est ce mariage entre la langue mère et la langue française qui a créé une marque caractéristique des écrits postcoloniaux, marqués par ce langage « hybride » composé d'une expression française « teintée » par des traits culturels autochtones.

Ensuite, et c'est le plus important, ce titre renforce l'idéologie humaniste de Maïssa Bey qui tient, dans toutes ses œuvres, à exprimer son opposition à la violence, quelle que soit son origine et soutient les principes de paix, de liberté et de dignité chantés par Eluard dans son poème. En effet, le poète témoigne dans *Liberté* de son engagement politique et humanitaire pour la liberté des individus et des nations, et soutient toute forme d'opposition à l'oppression et à la violence. Rebelle et engagé, ce poète surréaliste a su marquer les esprits par ses poèmes qui défendent la dignité humaine, laissant derrière lui un héritage littéraire qui symbolise, pour les générations futures, l'engagement et la résistance pour la liberté.

S'identifiant au projet littéraire et politique de Paul Eluard, Maïssa Bey, par le choix de ce titre historique, adhère aux principes pacifistes de ce poète et marque dès lors son roman de son premier caractère historique, puisqu'elle l'a choisi au sein d'un corpus littéraire appartenant à une époque historique qu'elle décrit dans son roman.

Ceci dit, adhérer au discours de l'Autre et lui rendre hommage semble complètement contrarier les principes de toute écriture postcoloniale, qui, selon ses théoriciens, devrait soutenir un discours qui déconstruit le discours de l'Autre afin d'imposer un nouveau discours issu d'une culture autre qui s'impose en tant qu'autonome et légitime. Qu'en est-il alors de ce choix contradictoire d'un titre emprunté à l'œuvre de l'ancien ennemi ? Comment l'écrivaine pourrait-elle écrire sa propre Histoire en entamant son œuvre par le discours de l'Autre ? C'est ici que figure le génie créateur de l'auteure, qui, bien qu'elle semble dialoguer avec l'Autre et le soutenir dans son discours, exprime en même temps son opposition à ses valeurs en ironisant sur ses propres propos !

Il est bien évident, que le choix de *Pierre Sang Papier ou Cendre* dépasse largement le dialogisme littéraire et idéologique et rentre dans une sorte de dialogisme historique et politique. Pourquoi Maïssa Bey aurait-elle choisi d'emprunter à un poète français pour écrire l'Histoire algérienne, si ce n'est pour faire transmettre un message ironique qui donne bien des leçons historiques. Il semblerait alors, que par ce choix inhabituel, l'écrivaine prend une position de force, un demi-siècle après la seconde guerre mondiale, pour rappeler que nul n'est à l'écart de l'oppression et que l'appel à la liberté et à la dignité, lancé par Paul Eluard fut teinté d'hypocrisie et de sentiment de supériorité occidentale, puisqu'il appelle à la liberté du peuple français tandis que son gouvernement opprime et violente le peuple algérien.

Il est tout à fait clair que la dimension ironique du message transmis à travers ce titre est inévitable et annonce déjà une technique bien connue chez l'écrivaine, qu'est le style ironique pour exprimer la dénonciation et l'oppression. Malgré son caractère poétique et sonore, *Pierre Sans Papier ou Cendre* demeure un titre symbolique et idéologique. C'est un appel à l'indignation et une contestation politique, humanitaire et historique, un refus du mensonge et de l'hypocrisie française. Il exprime la position politique de son auteure vis-à-vis d'une Histoire falsifiée, défigurée par l'Autre et annonce le projet de la réécriture de l'Histoire algérienne élaborée par Maïssa Bey dans son roman.

3. Les préfaces :

A côté du titre, la préface est un élément fondamental de l'ensemble paratextuel qui dirige le lecteur dans son processus de lecture, puisqu'elle « installe un discours critique, une réflexion esthétique à l'intérieur du livre »[86] et fonctionne comme un méta-discours placé avant le texte qu'elle présente et commente. Gérard Genette la définit comme étant :

> *Toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctoriel ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. La « postface » sera donc considérée comme une variété de la préface, dont les traits spécifiques, incontestables, me paraissent moins importants que ceux qu'elle partage avec le type général*[87].

La préface trouve déjà son origine dans la rhétorique d'Aristote, où elle est définie comme un moyen essentiel de la persuasion : Le discours ayant l'objectif de convaincre l'auditeur à adopter le point de vue de l'orateur et le pousser à agir selon cette même conviction. Pour ce faire, Aristote invite à accrocher l'attention de l'auditeur ou du lecteur, dans le cas des textes écrits, à travers un discours préliminaire, qui servirait à présenter le sujet du discours de manière captivante. L'une des conditions de l'élaboration d'une préface efficace, serait selon Aristote, de bien veiller à l'esprit de modestie. L'orateur doit alors louer son texte sans se mettre en avant. Pour ce faire, beaucoup d'écrivains recourent à un tiers pour préfacer leurs œuvres.

Genette distingue donc entre trois types de préfaces : La préface auctorielle, écrite par l'auteur de l'œuvre, la préface actorielle, attribuée à l'un des personnages du récit, et enfin, la préface allographe, prise en charge par un auteur autre que celui qui a écrit le texte. Genette précise également, que le terme « préface » désigne, à la fois, l'ensemble des avant-textes, en général, et l'intitulé spécifique à l'un de ces avants-textes, comme il est le cas dans *La Grotte Eclatée* de Yamina Méchakra. Pour remédier à cette confusion, Claude Duchet propose de recourir à la dénomination « discours préfaciel » pour désigner l'ensemble des documents

[86] FOREST, Philippe, *L'art de la préface*, Nantes, Université de Nantes et Éditions Cécile Defaut, Collections "Horizons comparatistes", 2006. p. 187-199. p. 189.
[87] GENETTE, Gérard, *Seuils*, op.cit, p. 150.

qui précède ou succède au texte. Il semblerait que le terme de « discours » soit, en fait, plus approprié à la classe préfacielle qui se distingue du texte qu'elle commente, par ses caractéristiques discursives propres au discours, en opposant un « je » qui s'adresse à un « tu » et en employant de multiples déictiques, contrairement au texte littéraire qui tient de l'ordre du récit et donc, de la narration.

Considérée en tant que discours, la préface unit trois fonctions élémentaires dans l'œuvre : Elle présente, définit et résume l'œuvre (fonction locutoire), elle expose les origines de l'œuvre et présente son auteur (fonction illocutoire) et enfin, elle imagine le lecteur à qui est adressé le texte (fonction perlocutoire)[88]. Cet ensemble fonctionnel semble ainsi correspondre au schéma de la communication développé par Jakobson où celle-ci est prise en charge par un destinateur (auteur de la préface) qui s'adresse à un destinataire (lecteur) pour lui transmettre un message (l'œuvre).

C'est donc au niveau du discours préfaciel que se créé une communication directe entre l'écrivain et son lecteur, afin de le persuader de lire son œuvre. La fonction fondamentale de cette classe textuelle serait donc de garantir une « bonne » lecture du texte, ce qui lui confrère un caractère métatextuel, et ce, à travers la présentation de l'origine de l'œuvre, des étapes et des conditions de sa créations…etc. Cependant, même s'il offre des clés d'interprétation du texte à ses lecteurs, ce discours ne pourrait prétendre à une objectivité quelconque, puisqu'il est toujours motivé par des raisons personnelles et subjectives qui orientent les lecteurs vers le sens visé par l'auteur du texte.

Dans le contexte algérien, les premiers romanciers algériens avaient tendance à accorder beaucoup d'importance au discours préfaciel de leurs textes car ils se souciaient énormément de la réception de leurs œuvres. Dans le cadre d'une étude postcoloniale, nous analyserons les fonctions des préfaces des textes de notre corpus, en tenant compte à la fois, de la théorie de Gérard Genette mais aussi d'un travail assez récent de Richard Watts[89] où il étudie le paratexte de la

[88] Voir TRIPET Arnaud, *Montaigne et l'art du prologue au XVIe siècle*, Paris, Champion, "Études montaignistes 9",1992.
[89] WATTS, Richard, *Packaging Post/Coloniality. The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*, Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford, 2005. Lexington books.

littérature francophone postcoloniale et reproche aux travaux de Genette de ne pas avoir tenu compte du caractère historique des paratextes, notamment des préfaces, qui , dans un contexte postcolonial, porteraient une orientation interculturelle.

En effet, selon Watts, lorsqu'il s'agit d'étudier une œuvre produite dans un contexte postcolonial, il faudrait l'interpréter dans une « perspective culturaliste et diachronique »[90], c'est-à-dire qu'il faudrait étudier non seulement, les orientations établies par l'auteur au sujet de son œuvre et de son écriture mais également la manière dont il la conçoit, et les rapports qu'il semble entretenir avec le contexte culturel duquel il vient.

Deux approches complémentaires guideront donc notre analyse : Une première approche énonciative, guidée par l'analyse du discours, telle qu'elle a été développée par Dominique Maingueneau. Ce dernier propose de considérer les « abords immédiats du texte comme une partie du message »[91]. Nous aurons alors à examiner l'identité des locuteurs en analysant l'*éthos* discursif des préfaciers, défini, dans l'analyse du discours, comme étant l'ensemble des représentations faites par le public de son locuteur ; ainsi que l'effet de ces représentations sur l'adhésion ou non du public vis-à-vis des propos de son locuteur. Notons également que tout locuteur dispose de deux sortes d'éthos : un *éthos* prédiscursif, dont il est doté avant même qu'il prenne la parole, et un *éthos* discursif, résultant de sa prise de parole[92].

Sur le plan prédiscursif, nous tenterons de définir les différentes « scènes d'énonciations » auxquelles appartiennent les différents locuteurs, puisque chacun d'eux se place au sein d'une certaine forme de discours[93] qui détermine ses propos et sa façon de les présenter. Sur le plan discursif, nous analyserons l'*éthos* discursif des préfaciers à travers leurs actes de paroles et l'effet de sens qu'ils génèrent dans

[90]Ibid, p. 76. (Traduction personnelle).
[91] MAINGUENEAU, Dominique, op.cit, p, 23.
[92] MAINGUENEAU, Dominique, op.cit p. 205.
[93] Ibid, p. 191.

les préfaces. Enfin, nous prêterons une dernière attention au profil du co-énonciateur[94] qui conditionne la posture énonciative du préfacier.

La seconde approche des préfaces, qui se superposera à la première, portera quant à elle, sur l'aspect interculturel et historique des préfaces, en tant que préfaces d'œuvres postcoloniales. En plus de ses fonctions fondamentales qui offrent des points de repère aux lecteurs d'une œuvre, Richard Watts considère que la préface joue également un rôle d'une médiation interculturelle ou « une traduction » qui facilite la circulation entre le contexte culturel de l'auteur et celui ou ceux de ses lecteurs.[95] De ce point de vue, l'écriture de l'Histoire algérienne dans le corpus étudié, se situerait dans un contexte interculturel, étant donné qu'ils sont approchés par des lecteurs appartenant à différents champs culturels. Le préfacier se retrouvera alors obligé de contextualiser le texte, afin de permettre une meilleure lecture.

3.1. Les textes préliminaires de *La Grotte Eclatée* :

Comme nous l'avons signalé plus haut, la préface de *La Grotte Eclatée* est un peu exceptionnelle. En effet, les textes préliminaires du roman se composent de trois parties. Le premier texte, que l'on peut considérer comme une préface auctoriale, car signée par Yamina Méchakra, ne porte pas de titre et représente une sorte de prologue pour le second texte, qui est une préface allographe, signée par Kateb Yacine et portant la mention « Préface », suivie d'un intitulé : *LES ENFANTS DE LA KAHINA*. La troisième partie quant à elle est un texte dédicatoire signé par l'auteure du roman.

Avant d'entamer notre analyse, nous joignons une copie de ces textes préliminaires ci-dessous[96] :

[94] Ibid, p. 190-191.
[95] WATTS, Richard, op.cit, p. 76.
[96] Copie du roman en ligne, disponible sur : http://www.asadlis-amazigh.com/fr/wp content/uploads/livres/la%20grotte%20eclatee.pdf. [Consulté le 18/08/2018].

... Nous qui vivons au passé
Nous la plus forte des multitudes
Notre nombre s'accroit sans cesse
et nous attendons du renfort... (1)

Ce poème sur le tableau *"Les aveugles"* de M'hamed ISSIAKHEM a t-il été écrit par lui, par Kateb YACINE ou par quelqu'un d'autre.

J'ai réuni ISSIAKHEM et Kateb YACINE, l'un par la préface, l'autre par la peinture, amis pour le meilleur et le pire...

Ils sont peut-être amis dans les ténèbres de la mort.

J'ajoute que j'ai eu le privilège d'avoir a deux reprises rencontré rien que Kateb YACINE et M'hamed ISSIAKHEM seuls à Ben Aknoun au foyer familial.

En 1980 en rentrant de PARIS pour une semaine, j'ai été chez Kateb YACINE, là il y ' avait ISSIAKHEM tenant « *LA GROTTE ECLATEE* » dans la main.

« Nadia (sa femme) veut le lire. Attention me dit-il, il ne faut pas écrire comme les femmes, hein ?! »

Puis il est reparti avec Kateb YACINE dans un tête confidentiel.

-oui tu le sais...

-oui et toi...

-et l'autre...

La deuxième fois, aux alentours des années 81 en revenant de Paris pour 15 jours, j'ai rencontré Kateb YACINE et M'hamed ISSIAKHEM seuls. Ils parlaient gravement....

Je garde sur mon cahier des évènements leur discussion qui est aussi quelque part dans ma mémoire. Un jour viendra où j'écrirais ce témoignage resté intact.

Yamina MECHAKRA

(1) Texte extrait du tableau de M. ISSIAKHEM. *"LES AVEUGLES"*

WWW.ASADLIS-AM...H.COM

00 14 02 / 2000

Dépôt légal 657 / 2000

ISBN : 9961 62 171 - 9

© Enag / Editions , Distribution - Alger 2000

De sa plus tendre enfance, elle garde le souvenir d'un homme écartelé sur le canon d'un char, exposé dans la rue. Elle a vu torturer son père. Elle l'a vu mourir en lui recommandant de garder la tête haute. C'est à lui qu'elle dédia son livre. Quand elle pense à son père, elle voit des yeux bleus, d'un bleu métallique. Et ce bleu la renvoie au village natal, au bord de la rivière Meskiana, en berbère Miss l'kahina, les enfants de la Kahina. C'est un village de l'Aurès, la montagne qui fut le foyer de l'insurrection du Premier Novembre, après avoir été le berceau et le champ de bataille de l'héroïne tribale, aux sources de la nation.

La mémoire collective parle encore aujourd'hui de passages souterrains creusés par les Numides. Ce n'est pas pour rien que les partisans de la Kahina et les maquisards du Premier Novembre sont passés par les mêmes grottes, de l'Aurès à la Tunisie.

De son vrai nom Dihya, la Kahina n'est plus connue que par son nom de guerre. Kahina, en arabe, signifie prophétesse. Elle avait, d'après ses ennemis, le don de la parole.

Au commencement était le verbe. Les enfants de la Kahina ne doivent plus ignorer qu'une femme inspirée fut jadis à la tête d'une patrie immense qui couvre toute l'Afrique du Nord. Cela donne un certain vertige à ceux qui voient dans le passé le spectre de l'avenir.

Aujourd'hui que l'insurrection de l'Aurès enfante sous nos yeux une Algérie nouvelle, il faut lire et faire lire ce livre, pour qu'il y en ait d'autres, et pour que d'autres élèvent la voix. A l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre.

KATEB YACINE

mai 1978.

A la mémoire de mon père

Toi le regard bleu dans lequel souvent je m'allonge quand j'ai peur et que je tremble.

WWW.ARCHIVES-AMAZIGH.COM

Le premier texte préliminaire de *La Grotte Eclatée* est écrit par l'auteure de l'œuvre. Elle l'entame avec cette épigraphe composée de quatre vers qu'elle emprunte à Kateb Yacine :

….Nous qui vivons au passé
Nous la plus forte des multitudes
Notre nombre s'accroit sans cesse
Et nous attendons du renfort… [97]

Méchakra joint à cet extrait poétique la note de bas de page suivante : « texte extrait du tableau de M. ISSIAKHEM « LES AVEUGLES ».[98] L'écrivaine entame son discours préfaciel par ce paragraphe : « ce poème sur le tableau « LES AVEUGLES » de M'hamed ISSIAKHEM a-t-il été écrit par lui, par KATEB Yacine ou par quelqu'un d'autre »[99]. Nous savons tous que ce poème appartient à Kateb Yacine, puisque nous le retrouvons dans le texte de sa pièce théâtrale *Les ancêtres redoublent de férocité*[100] qui fait partie de son recueil théâtral *: Le cercle des représailles*[101]. Pourquoi donc Méchakra ne confirme-t-elle pas cette vérité ? Il semblerait que l'auteure, attire l'attention de son lecteur vers une vérité que peu de gens connaissaient jusque-là : Elle ne lisait pas Kateb Yacine !

Cette information biographique, nous l'avons apprise lors de notre lecture de l'unique ouvrage qui traite de l'œuvre et de la vie de l'écrivaine : *Yamina Méchakra Entretiens et lectures*[102](2015) de Rachid Mokhtari, où il rapporte une série d'entretiens qu'il avait eus avec Méchakra durant lesquels il l'avait interrogée sur sa première rencontre avec Kateb Yacine et le type d'amitié que les unissaient. A sa question « Avez-vous lu NEJMA ? »[103], Méchakra avait bizarrement répondu :

> *Mais je n'ai jamais rien lu de Kateb. Nejma, je n'ai fait que le feuilleter. C'est tout. Qu'est-ce que j'y ai trouvé, moi, de génial ? Il écrit un excellent français*

[97] MECHAKRA, Yamina, *La Grotte Eclatée*. ENAG, Réédition 2000. Préface
[98] Ibid
[99] Ibid
[100] KATEB, Yacine, *Le cercle des représailles*, Seuil, Paris, 1959, p. 149.
[101] KATEB, Yacine, op.cit.
[102] MOKHRARI, Rachid, *Yamina Méchakra Entretiens et lectures,* Chihab éditions, 2015.
[103] Ibid, p. 66.

mais, pour moi, c'était de l'arabe populaire. Voilà, pour moi, ce que je trouvais de génial et de puissant chez Kateb Yacine. Moi, je ne sais pas s'il y a du génie dans mes ouvrages…[104]

Cette réponse inattendue, avait poussé l'interviewer à poser une seconde question : « Peut-on dire alors que vous êtes une Katébienne ? Que vous écrivez dans le texte katébien ? »[105]. Méchakra répond alors :

Kateb Yacine m'a fait beaucoup lire, surtout des ouvrages qui lui étaient dédicacés et je l'en remercie. Ma rencontre avec lui a été capitale, mais à présent, chacun se l'approprie. Or lui, était l'ami de tous (…). Ce que les gens ne comprennent pas, si Kateb et moi écrivons, je ne dirai pas de la même manière, mais c'est parce que nous sommes habités par la même culture, c'est peut-être dû au fait que nous sommes issus du même terroir (…) Nous sommes issus de la même culture commune. Sedrata n'est pas loin de la Meskiana. C'est la mémoire collective que les gens sèment entre ces deux patelins (…). Tous ce qui a bercé son enfance a également bercé la mienne.[106]

Ces entretiens avec Yamina Méchakra ont été réalisés à l'occasion de la parution de son second roman Arris en 2000 et n'ont été publié qu'en 2015, deux ans après le décès de la romancière. Le lecteur de *La Grotte Eclatée* n'aurait donc jamais pu deviner que Méchakra n'avait jamais lu les écrits de Kateb Yacine. Pourtant, Méchakra a tenu à lui préciser qu'elle a choisi son épigraphe sur le tableau d'Issiakhem, sans vraiment se soucier s'il appartenait à lui ou à Kateb.

Bien que Méchakra n'ait pas employé le « je » pour communiquer avec son lecteur, dans ce paragraphe introductif, elle a quand même pu réaliser l'une des premières fonctions de la préface telle que l'a expliqué Aristote, qui est de faire l'éloge de soi et de son discours, sans pour autant se mettre en avant. Ainsi, en confirmant son ignorance de l'œuvre de Kateb, Méchakra freine déjà les représentations des lecteurs qui pourraient assimiler son écriture à celle de Kateb et l'accuser de toute tentative d'imitation.

Revenons à l'épigraphe. Le choix de ces vers est très symbolique. D'abord, il semblerait que Méchakra ait voulu rendre hommage à ses deux amis artistes, Kateb et Issiakhem, qui étaient eux-mêmes amis. Ensuite, par les choix de ces vers,

[104]MOKHRARI, Rachid, op. cit, p.66.
[105] Ibid.
[106] Ibid, pp. 66-67.

elle semble vouloir se joindre, ou joindre sa voix à la voix de l'auteur de ces vers, en intégrant ce « nous » qu'elle se réapproprie et dont elle se sert pour faire entendre sa voix. Nous pensons que ce « nous » représente, chez Méchakra, tous les intellectuels algériens qui en « vivant dans le passé », tentent de réécrire l'Histoire du pays et de retrouver leurs identité perdue. En employant ce « nous », l'auteure semble également inviter son lecteur à la rejoindre dans la quête d'identité qu'elle poursuit dans son roman, faisant de cette quête un devoir national de mémoire et de commémoration et poussant son lecteur à devenir ce « renfort » qu'attendait Kateb Yacine et tous les autres.

Dans son prologue, Méchakra tient à préciser la nature très intime de son amitié avec les deux artistes, comme façon de justifier son recours au tableau de l'un comme couverture de son roman et au texte de l'autre comme préface. « J'ai réuni ISSIAKHEM et KATEB, l'un par la préface, l'autre par la peinture, amis pour le meilleur et pour le pire…. Ils sont peut-être amis dans les ténèbres de la mort »[107]. Elle attire l'attention de son lecteur vers le fait que sa relation avec les deux hommes est très conviviale, en évoquant sa visite chez Kateb où elle avait également rencontré Issiakhem. Méchakra raconte qu'elle a vu Issiakhem tenant *La Grotte Eclatée* et rapporte ce qu'il lui avait dit à son propos :

> *« Nadia « sa femme » veut le lire. Attention me dit-il, il ne faut pas écrire comme les femmes hein ?! Puis il est reparti avec Kateb Yacine dans un tête confidentiel.*
>
> - *Oui tu le sais….*
> - *Oui et toi …*
> - *Et l'autre…*[108]

Dans cet extrait, le « je » s'efface pour donner la parole à un grand peintre, qui va s'exprimer brièvement à propos de *La Grotte Eclatée*. Issiakhem évoque le prénom de son épouse « Nadia » qui voudrait lire le roman et prévient Méchakra qu' « il ne faut pas écrire comme les femmes ». Pourquoi Méchakra avait elle

[107] MECHAKRA, Yamina, op.cit, Préface.
[108] Ibid.

choisit cette mise en garde à l'égard de son écriture ? Que signifie « écrire comme les femmes » ?

En fait, il semblerait qu'à travers cette assertion, Méchakra aborde dès lors la problématique de l'écriture des femmes. Existe-t-il une écriture spécifique aux femmes ? Et si oui, quel danger représente-t-elle ? Et pour qui ? Si l'auteure a rapporté cet avis ambigu d'Issiakhem à propos de son œuvre, elle n'en donna cependant aucune explication, ce qui ouvre le champ vers un désir d'implication directe de son lecteur, qu'elle invite à réfléchir sur la question de l'écriture littéraire au féminin. Cette ambiguïté, l'auteure la renforce à travers le vague dialogue qu'elle avait à peine entendu entre les deux artistes et dont elle n'en rapporte que quelques bribes suivis de points de suspension.

Méchakra termine son prologue par une promesse à son lecteur. Là encore, nous sommes en face d'une technique publicitaire, puisque l'écrivaine rapporte avoir rencontré une seconde fois les deux artistes et assisté à une discussion qu'elle compte publier prochainement, chose qui n'aura, malheureusement, jamais lieu !

Quant à la préface « officielle » allographe du roman, elle est signée Kateb Yacine et prend comme titre : *Les Enfants de La Kahina.* Ce titre évoque une figure historique illustre, La Kahina (La prêtresse en Arabe), nom donné à la cheffe de la résistance berbère Dihia qui unifia les tribus amazighes pour lutter contre l'invasion arabo-musulmane en Afrique du nord au XIIème siècle. Ibn Khaldoun en parle dans son ouvrage intitulé : Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique :

> *Une partie des Berbères professait le judaïsme, religion qu'ils avaient reçue de leurs puissants voisins, les Israélites de la Syrie. Parmi les Berbères juifs, on distinguait les Djeraoua, tribu qui habitait l'Aurès et à laquelle appartenait, parmi leurs chefs les plus puissants, la Kahena, reine du Mont Aurès, dont le vrai nom était Dahia, fille de Tabet, fils de Guerraoua (…). Hassan ibn Nouman emporta d'assaut la ville de Carthage (…). Après cette victoire, il demanda quel était le prince le plus redoutable parmi les Berbères, et ayant appris que c'était la Kahena, il marcha contre elle (…) mais cette dernière mena ses troupes contre les musulmans… et, les attaquant avec un acharnement extrême, les força à prendre la fuite après leur avoir tué beaucoup de monde (…). La Kahéna rentra dans son pays et continua pendant*

cinq ans à régner sur l'Ifrikia. Hassan revint en Afrique à la tête de nombreux renforts. À son approche, la Kahéna fit détruire toutes les villes et fermes du pays, depuis Tripoli jusqu'à Tanger. Mais elle fut abandonnée par ses alliés qui virent avec un déplaisir extrême la destruction de leurs biens (…). La Kahéna fut battue et tuée dans le Mont-Aurès. L'offre d'une amnistie générale décida les vaincus à embrasser l'islam.[109]

Kateb entame sa préface au roman de Méchakra par l'évocation d'une grande figure héroïque berbère, qui ne figure pourtant pas dans le discours officiel sur l'Histoire en Algérie. Ce choix, purement idéologique, semble renvoyer à une intention particulière de commémoration des origines berbères du peuple algérien. En effet, écrite en 1978, cette préface coïncide avec le début d'une lutte identitaire et d'un mouvement de revendication de l'identité berbère des algériens. A côté de cela, l'auteur semble prêter essentiellement attention à la veine féminine de la résistance, qui sera au cœur de *La Grotte Eclatée*, puisqu'il choisit le nom d'une femme combattante, en écho à la narratrice du roman, qui elle aussi, représente la prouesse des femmes algériennes pendant la période coloniale. Aussi, ce choix revoie également à une réappropriation de la mémoire collective et une opposition de la part des intellectuels algériens, au discours officiel sur l'Histoire en Algérie, qui occulte les noms de grandes figures héroïques, pourtant gravés dans la mémoire du peuple, et ne les reconnais pas en tant que symboles de l'Histoire algérienne. Enfin, il semblerait que Kateb, ait voulu rendre hommage à Yamina Méchakra, qui a écrit un roman sur la guerre au féminin.

Dans ce titre très symbolique, le nom de La Kahina est associé à un second syntagme nominal : « Les enfants ». Qui sont alors ces enfants de La Kahina qu'évoqua Kateb Yacine dans sa préface ? A première vue, il s'agira évidemment, de tous les algériens, vivant dans l'Algérie contemporaine, et qui retrouveront leurs racines dans l'héritage berbère de l'Algérie. Pour Kateb Yacine, La Kahina, comme toutes les autres figures historiques du pays, est une ancêtre, une aïeule, une mère de tous les algériens qui reconnaissent en elle leur origine.

[109] IBN KHALDOUNE, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, trad. W. McGuckin, Paris, éd. Paul Geuthner, 1978. Cité dans : ALLOUCHE-BENAYOUN, Joëlle ALLOUCHE-BENAYOUN, « Gisèle HALIMI, *La Kahina* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], [consulté le 01/09/ 2018]. Disponible sur : http://clio.revues.org/9502

Le nom de la Kahina est évoqué une première fois dans le texte de la préface, lorsque l'auteur évoque les passages souterrains par lesquels sont passés les partisans de La Kahina, comme le feront les maquisards du premier novembre, plus de huit siècle plus tard. Cette association semble symboliser le destin commun de tous les algériens qui doivent « passer » par le même chemin qui les mènera à la liberté.

La charge politique et historique de ce titre est alors indéniable et il annonce déjà la portée historique du roman de Méchakra. Le préfacier entame son discours par présenter l'écrivaine et son œuvre à travers une citation qu'il a tiré de « notes manuscrites qui résument une conversation à bâtons rompus avec Yamina Méchakra »[110]. Cette citation porte sur l'immortalité de la matière et rappelle les convictions matérialistes de l'écrivain. Il insiste ainsi sur la coïncidence des dates de naissance de l'écrivaine avec l'éclatement de la résistance armée en Algérie : « Elle est née à la veille de l'insurrection. Quand elle entend parler de guerre, pour la première fois, elle croit à une tempête. En arabe populaire, « guirra », c'est à la fois un orage et la guerre de libération, un déchaînement de la nature »[111]. Kateb renvoie la genèse de l'œuvre de Méchakra à un traumatisme de l'enfance, lorsque l'écrivaine, enfant, vit son père mourir, torturé par l'ennemi, d'ailleurs, c'est à lui qu'elle va dédier ce roman, ou plutôt à son « regard bleu » qui représente un refuge pour elle.

Kateb, présente ainsi l'écrivaine de l'œuvre sur deux plans : un premier plan humain, lorsqu'il rappelle son enfance tourmentée, et un second plan professionnel, lorsqu'il nous présente sa situation professionnelle de psychiatre, experte de la nature humaine. En tant que porteuse de la parole féminine, Méchakra est évoquée implicitement lorsque Kateb cite le nom de *La Kahina* une seconde fois dans sa préface, pour faire l'éloge de la parole féminine : « De son vrai nom Dihya, *La Kahina* n'est plus connue que par son nom de guerre. *Kahina*, en arabe,

[110]MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 7.
[111]Ibid.

signifie prophétesse. Elle avait, d'après ses ennemis, le don de la parole »[112]. C'est donc grâce au don de la parole et non pas du combat que La Kahina a unifié les berbère et les a convaincu de la suivre. Kateb compare Méchakra à une Kahina de la parole algérienne au féminin, et interpelle son lecteur algérien, enfant de La Kahina, à découvrir l'Histoire glorieuse des femmes algérienne, qui furent à la tête de tout un peuple jadis.

L'éloge fait pour Méchakra continue à travers un appel à la lecture du roman, produit précieux, car écrit par une femme, porteuse d'une mémoire collective algérienne qu'il faudra sauvegarder. La célèbre phrase qui clôture la préface « A l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pendant de poudre »[113] repose le problème de l'écriture littéraire en Algérie : Kateb évoque les difficultés que rencontrent les femmes écrivaines dans l'Algérie des années 70, pendant une période marquée des conditions sociales et politique défavorables à la production artistique, notamment celle des femmes.

Quant au roman qu'il préface, Kateb semble y prêter une lecture socio-historique, plutôt qu'à en développer un discours littéraire savant. En effet, Kateb aborde le contexte historique de *La Grotte Eclatée* en y lisant d'abord la trajectoire de son pays. En donnant l'impression d'être « lecteur ordinaire», il exprime son amour pour la poésie, qu'il considère comme supérieure à l'écriture romanesque lorsqu'il s'exprime sur la catégorie générique du texte de Méchakra : « Ce n'est pas un roman, et c'est beaucoup mieux : un long poème en prose qui peut se lire comme un roman »[114].

L'écrivain accorde également une attention particulière à la problématique langagière chez les auteurs algériens d'expression française : « Il est écrit en langue française, ce qui signifie au départ une double aliénation, celle d'écrire un roman « pour faire passer la poésie », et celle de parler aux siens une langue étrangère ».[115]

[112]MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 8.
[113] Ibid, p. 8.
[114] Ibid, p. 7
[115] Ibid.

Cette problématique abordée par Kateb, représente l'un des traits constants des littératures postcoloniales dont les auteurs sont en quête permanente de leurs identités, dont les traits se dessinent en fonction de leurs rapports à leur Histoire, mais aussi à leurs cultures et à leurs langues d'expression : « Ecrire dans une langue qui était étrangère, est une façon de fonder la légitimité de l'acte d'écrire » disait Abdelkebir Khatibi.[116] Comme ces auteurs, Méchakra a choisi de s'exprimer en langue française, parce que c'est la seule qu'elle maîtrise. Cependant, cette langue dans laquelle s'expriment les auteurs postcoloniaux, est une langue hybride, car elle est née dans un contexte interculturel et multilingue. En ouvrant cette brèche sur ce trait linguistique du roman de Méchakra, Kateb attire l'attention du lecteur au caractère d'hybridité qui va marquer la parole méchakrienne et donc tout le système énonciatif et narratif du roman, que nous analyserons dans le chapitre suivant.

Kateb semble considérer *La Grotte Eclatée*, non pas comme une expression personnelle mais plutôt comme un porte-parole du peuple algérien. Partant de ce principe, il implique directement le lecteur, algérien soit-il ou français et l'interpelle : « Il faut lire et faire lire ce livre, pour qu'il y en ait d'autres, et pour que d'autres élèvent la voix. À l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre »[117]. Kateb évoque ainsi le caractère subversif de l'œuvre qu'il préface. Ce caractère est imposé par le caractère d'actualité du roman « à l'heure actuelle » et par le fait qu'elle soit écrite par une femme. Il appelle ainsi le lecteur à découvrir le génie féminin de l'Algérie post-coloniale.

Au terme de cette analyse, nous pouvons considérer la préface de *La Grotte Eclatée* est une réelle extension du texte lui-même. Kateb Yacine y est intervenu non pas en tant que critique littéraire mais en tant qu'un lecteur passionné. Il considère *La Grotte éclatée* comme un moyen de lutte, contre le système colonial mais aussi contre le discours officiel qui altère la vérité historique. Il produit ainsi un contre discours par rapport à l'idéologie dominante

[116] KHATIBI, Abdelkébir, *Figures de l'étranger dans la littérature française,* Denoël, Paris, 1987, p.210.
[117] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 07.

de l'époque et considère le texte comme un bouclier qui préserve le lecteur du mensonge.

3.2. La préface dans *Le Blanc de l'Algérie* :

Ce récit ne comporte qu'une préface auctorielle courte où Djebar semble insister sur le caractère « scrupuleux »[118] de son récit dans la mesure où elle tient énormément à narrer le déroulement des faits historiques avec une grande fidélité : « Je ne polémique pas ; ni non plus ne pratique l'exercice de déploration littéraire. Le plus simplement possible (et pour certains, après enquête auprès de quelques proches) je rétablis le récit des jours ».[119] Nous remarquons, également, que le titre du récit n'est absolument pas abordé par l'écrivaine, comme si elle tenait à faire perdurer la confusion du lecteur vis-à-vis de la signification de la couleur blanche et de son rapport avec l'Algérie.

Elle annonce alors dès le début les raisons directes qui l'ont poussée à écrire son texte :

> *J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate : la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique) ; raconter quelques éclats d'une amitié ancienne, mais décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat, et des funérailles.*[120]

Le caractère autobiographique du texte est ainsi annoncé d'une manière directe. Cependant, Djebar attire l'attention de son lecteur qu'il ne s'agit pas exclusivement de raconter des bribes de sa vie, car l'idée qui l'a poussée à écrire ce récit s'est développée en la volonté de « dérouler une procession : celle des écrivains d'Algérie»[121]. Ce faisant, l'écrivaine met dès lors son lecteur dans la confusion quant au genre du texte qu'il entretient de lire : s'agit-il d'un récit autobiographique ou historique ? Ou les deux à la fois ?

[118] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 12.
[119] Ibid, p. 11.
[120] Ibid.
[121] Ibid.

En fait, si Djebar renvoie la genèse de son livre à une peine personnelle causée par le décès de ses amis, son discours préfaciel finit très vite par porter un caractère politique et idéologique, puisqu'elle aborde la mort des écrivains et des intellectuels algériens non pas à travers les raisons mais à travers les conséquences. Ainsi, elle aborde dès sa préface les conflits idéologiques et politiques qui rongeaient la société algérienne dès son indépendance, en donnant l'exemple des funérailles de Kateb Yacine en novembre 1989[122] qui ont été suivis par des confrontations entres les représentants de l'état à l'époque et les associations berbères et féministes qui « se sont affrontés au bord des tombes ouvertes »[123]. Cette métaphore symbolise l'état catastrophique et conflictuel dans lequel s'est retrouvé le pays quelques années après l'indépendance, avant même que le peuple ait pu surpasser le traumatisme causé par les pertes de la période coloniale.

A la suite de ces constats, Djebar termine sa préface en élaborant une thèse qu'elle semble vouloir argumenter dans son récit : « l'écrivain une fois mort, et ses textes pas encore rouverts, c'est autour de son corps enterré que s'entrecroisent et s'esquissent plusieurs Algéries… »[124]. Si Djebar insiste dans sa préface sur « la mort » à travers un champ lexical riche et diversifié : « corps, funérailles, mort, assassinat, meurtre, morts, inhumation, enterrement, tombes, rituel, enterré, cérémonial, cimetière »[125], elle précise pourtant à son lecteur que la mort ne sera pas le thème de son récit, mais plutôt ces « Algéries » qui « s'esquissent » autour des corps des écrivains et des intellectuels algériens morts, naturellement ou assassinée. L'Algérie ou les « Algéries » sont alors au cœur de ce texte que présente l'auteure dans sa préface pour un lecteur qui s'interroge sur le sens de l'Algérie au pluriel.

Le caractère historique du texte est bel et bien annoncé dans la préface du récit *Le Blanc de l'Algérie*. Djebar se positionne comme une historienne témoin,

[122] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 12.
[123] Ibid.
[124] Ibid.
[125] Ibid, p. 11-12.

ce qui offre directement la place à la mémoire individuelle comme moteur principal de la trame narrative du récit.

3.3. Les textes liminaires dans *Pierre Sang Papier ou Cendre* :

Contrairement aux deux textes précédents, le roman de Maïssa bey ne comporte pas de préface mais deux textes liminaires, l'un dédicatoire, où l'auteure dédie son roman à sa sœur : « A ma sœur Anissa, qui saura pourquoi »[126]. Le second texte est composé quant à lui de deux épigraphes :

> *« Quoi ! Des cohortes étrangères*
>
> *Feraient la loi dans nos foyers (…)*
>
> *Grand Dieu !... Par des mains enchaînées*
>
> *Nos fronts sous le joug se ploieraient ! »*
>
> *La Marseillaise, troisième couplet.*
>
> *« De vos bienfaits je n'aurais nulle envie, tant que je trouverai, vivant ma libre vie, aux fontaines de l'eau, dans mes champs le grand air. »*
>
> *Victor Hugo, Ruy Blas.* [127]

La première épigraphe représente deux vers tirés de *La Marseillaise*, hymne national de La France. Tandis que la seconde est un extrait du drame romantique de Victor Hugo *Ruy Blas* écrit en 1838 :

> *Quoi! Des cohortes étrangères*
>
> *feraient la loi dans nos foyers [...]*
>
> *Grand Dieu! ...Par des mains enchaînées*
>
> *Nos fronts sous le joug se ploieraient!* La Marseillaise. Troisième couplet
>
> *De vos bienfaits je n'aurai nulle envie,*
>
> *tant que je trouverai, vivant ma libre vie,*
>
> *aux fontaines de l'eau,*

[126] BEY, Maïssa, op. cit.
[127] Ibid.

dans mes champs le grand air. Victor Hugo, Ruy Blas[128]

Comme elle l'a fait pour le titre de son roman, Maïssa Bey continue à ironiser sur le discours de l'Autre en empruntant à sa culture pour dénoncer l'injustice et l'oppression. Elle cite alors des vers de la Marseillaise, illustrant la volonté des français à s'opposer à l'oppresseur et à refuser toute forme de soumission, et se moque par la même occasion de Victor Hugo, défenseur des droits et des miséreux, mais qui s'est pourtant affiché comme un partisan de la colonisation française de l'Algérie.

Maïssa Bey ne propose pas de préface pour son roman, mais la remplace par ces deux épigraphes qui affichent sa volonté de créer un discours anti-colonial, puisqu'elle s'attaque, indirectement, aux propos de l'ancien ennemi pour le ridiculiser et démontrer son hypocrisie. Une seconde volonté est palpable de la part de l'écrivaine, c'est celle de vouloir montrer la richesse de ses ressources et de ses connaissances en matière de la culture de l'Autre et peut être même est ce qu'une façon de prouver que l'écrivain algérien est fière d'avoir profité de l'héritage colonial, puisque la voilà qui arrive à se servir de la langue et de la poésie française comme moyen de dénonciation et de revendication de l'identité algérienne.

[128] BEY, Maïssa, op.cit.

CHAPITRE III

Les voix de la dénonciation

Après avoir démontré la portée historique des paratextes du corpus, nous poursuivons, dans ce chapitre l'analyse des stratégies textuelles qui permettent aux trois écrivaines de porter un discours critique sur l'Histoire de leur pays, qu'elle soit pré-coloniale, coloniale ou même post-coloniale.

Dans le contexte postcolonial, cette expression artistique sur l'Histoire se retrouve confrontée à une difficulté majeure qui est de devoir s'exprimer à travers le roman, genre occidental par excellence. L'écrivain postcolonial se voit alors appelé à transgresser quelques aspects formels du roman occidental pour le soumettre à un nouveau contexte culturel, totalement différent de celui de l'origine. S'il veut dénoncer et démanteler la vision occidentale sur l'Histoire de son pays, l'écrivain postcolonial tentera alors de faire passer son pays du statut d'objet vers le statut du sujet de l'Histoire[129]. Il est donc obligé de reprendre contact avec son Histoire et de remettre en cause toutes les stratégies narratives et discursives occidentales.

En effet, en tant qu'écrivaines postocoloniales, les romancières algériennes entretiennent des rapports complexes avec le monde. Leur parole est tiraillée de toute part, car elle doit s'affirmer dans un monde instable, puisqu'elle est produite dans une langue imposée et se retrouve forcément investie dans un contexte d'énonciation inconfortable. Se définissant par rapport à une Histoire marquée par l'emprise coloniale, ce écrivaines ne cessent de rappeler que leur Histoire est celle d'une parole qui fut confisquée et qu'elles sont issues d'une société qui fut réduite au silence, puisqu'elle n'a pas participé à écrire sa propre Histoire. Elles tentent alors par tous les moyens, de légitimer leur parole, de dénoncer les discours hégémoniques et d'imposer leur vision historique, à travers différentes stratégies énonciatives que nous tenterons de mettre au clair dans ce chapitre que nous consacrons à l'interprétation des modes d'énonciations déployés les textes étudiés, mais avant cela, nous tenons d'abord à démontrer la spécificité et l'utilité de l'étude des scènes d'énonciation dans les littératures postcoloniales.

---

[129] Voir : W.SAÏD. Edward, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, op.cit.

1. La scène d'énonciation dans le contexte postcolonial :

L'énonciation est « cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »[130]. Elle est à la fois l'acte de communication qui produit des énoncés et la situation qui les porte. Elle implique un destinateur, un destinataire, un moment et un lieu. Etant étroitement liée à l'acte de « dire », l'énonciation suggère nécessairement une subjectivité. Son étude est l'objet d'un ensemble pluridisciplinaire comportant la linguistique, l'analyse du discours, la narratologie et la sémiotique narrative.

C'est à Emile Benveniste que revient le mérite d'avoir clairement expliqué la différence qui existe entre les deux notions d'énoncé et d'énonciation et souligné l'intérêt d'étudier cette dernière. Cette distinction est, en effet, primordiale dans la compréhension du fonctionnement du langage. Il serait donc plus fructueux d'étudier la situation dans laquelle est produit l'énoncé à travers des indices qu'il faudrait dégager et en interpréter la fonction car même « le choix de 'tu' ou 'vous' est porteur d'une signification sociale importante »[131]. L'ensemble de ces indices nous permettra donc d'obtenir des informations concernant l'intention du sujet parlant. L'énoncé reste alors insignifiant s'il n'est pas considéré au sein de ses conditions de production.

Les travaux qui portent sur cette dimension des textes littéraires qu'est la situation d'énonciation puisent souvent dans deux théories développées par Gérard Genette et Dominique Maingueneau, qui approchent l'énonciation respectivement au niveau du récit et du discours.

Au niveau narratif, Gérard Genette étudie l'énonciation en tant que situation portant une succession d'évènements. Son sujet produit des récits selon son positionnement narratif, c'est-à-dire son appartenance ou non à l'intrigue narrée. D'ailleurs, il attribue à la narration trois points de vue narratifs : la focalisation

[130] BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1989, p. 80.
[131] MAINGUENEAU, Dominique. *L'énonciation en linguistique française*, Hachette. Paris, 1999, p. 29.

interne, externe et zéro. Dans la première, le narrateur est un personnage, dans la seconde c'est une voix anonyme qui possède un point de vue neutre et objectif, en focalisation externe « le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque.»[132]. Enfin, la focalisation zéro utilise un regard qui prétend tout voir. Genette écrit : « Il me semble que le récit classique place parfois son « foyer» en un point si indéterminé, ou si lointain, à champ si panoramique (...) qu'il ne peut coïncider avec aucun personnage, et que le terme de non-focalisation, ou focalisation zéro, lui convient plutôt mieux »[133]. Contrairement à la focalisation externe, la focalisation zéro possède donc un savoir sur les pensées des personnages. Le narrateur connaîtra leur passé, leurs états psychologiques et même leur avenir.

Le niveau discursif, quant à lui, désigne « toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à sa situation d'énonciation (JE-TU/ICI/MAINTENANT»[134] et qui renseigne sur la subjectivité du narrateur et des personnages. La voix énonciative produit un effet sur les destinataires grâce à des techniques rhétoriques. Le discours vise à persuader à travers l'argumentation, l'éloge ou l'exposition des faits. Il peut emprunter différents codes langagiers à d'autres discours afin de réaliser ses objectifs. Dans ce dernier cas, nous serons en présence des discours rapportés qui sont « divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation »[135]. Maingueneau divise les discours rapportés en deux types. D'abord, le discours direct, qui rapporte fidèlement les propos d'un autre énonciateur pour échapper à toute responsabilité. Maingueneau observe que c'est « une mise en scène, une manière de présenter une citation »[136]. Ensuite, le discours indirect qui introduit un second discours dans un même acte d'énonciation. Maingueneau le considère comme une sorte de traduction et lui retire toute

[132] GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit.* Coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1983, p. 89.
[133] Ibid, p. 90.
[134] MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993, p, 47.
[135] Ibid, p. 115.
[136] Ibid, p. 117.

autonomie au discours premier[137]. L'emploi de ces discours rapportés permet d'assurer une certaine continuité de la trame narrative que risque d'interrompre le discours direct libre « parce qu'il n'y a pas de subordination syntaxique (…) parce que les repérages déictiques restent ceux du discours cité. Cette liberté est une émancipation à l'égard des contraintes typographiques (tiret, guillemets, italique) communément associées au discours direct »[138].

L'analyse du discours s'intéresse en premier lieu à un élément clé de l'énonciation qu'est la notion de l'éthos. Cette notion est définie par Aristote comme étant la construction d'une image de soi destinée à garantir le succès d'un entretien oratoire qui vise à convaincre par l'argumentation :

> *On persuade par le caractère (ethos) quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent une confiance plus grande et plus prompte, (…) Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur.*[139]

C'est donc la posture de l'orateur, son honnêteté et l'image qu'il donne de lui-même qui lui permettent de persuader ses interlocuteurs. Maingueneau atteste cette conception aristotélicienne et l'adapte dans son analyse du discours littéraire :

> *La rhétorique antique entendait par èthè les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leurs manières de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes, mais la personnalité qu'ils montrent à travers leurs façons de s'exprimer. Aristote avait esquissé une typologie, distinguant la 'phronèsis (avoir l'air pondéré), l''eunoia' (donner une image agréable de soi), l''aretè' (se présenter comme un homme simple et sincère). L'efficacité de ces éthès est précisément liée au fait qu'ils enveloppent en quelque sorte l'énonciation sans être explicités dans l'énoncé. Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'ethos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu 'réel', appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu.*[140]

Cependant, l'analyse du discours et de la situation d'énonciation ne dépend pas seulement de ces fonctions formelles, car ce discours ne dépend pas que de sa mise en scène mais également du contexte social à partir duquel le sujet produit

[137] MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit, p. 119.
[138] Ibid, p. 125.
[139] ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, trad. M. Dufour, 1967.
[140] MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit, pp. 137-138.

son discours. Au sens large, le contexte désigne les divers environnements d'où proviennent les éléments qui assurent le sens des énoncés. Au sens étroit, le contexte, partie intégrante de la scénographie, participe à la légitimation de l'œuvre :

> *Dans une scénographie comme en toute situation d'énonciation, la figure de l'énonciateur, le garant, et la figure corrélative de co-énonciateur sont associées à une chronographie (un moment) et une topographie (lieu) d'où prétend surgir le discours.*[141]

La notion complexe d'éthos a été cependant sujette à une multitude d'interprétations qui visaient, en vain, à la cerner, car sa signification dépendait du champ d'application et du cadre disciplinaire dans lequel elle est utilisée. Elle représente un sujet d'étude dans plusieurs disciplines telle que la linguistique de l'énonciation, la linguistique pragmatique et l'analyse du discours, dont fait partie l'analyse du discours littéraire qui nous intéresse dans ce travail. Il serait alors primordial de définir les caractéristiques de ce concept dans l'analyse du discours littéraire avant d'entamer notre analyse.

En effet, la question de l'image de l'auteur a connu des 'glissements' au fil du temps et son emploi dépend désormais des contextes de recherche. Ruth Amossy avait étudié cette problématique sous un jour pluridisciplinaire. Pour elle, l'éthos se trouve par définition « au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs»[142]. Amossy analyse également les changements qu'a subis cette notion d'éthos, suivant la discipline : « Ainsi l'ethos des pragmaticiens, dans la lignée d'Aristote, se construit dans l'interaction verbale et est purement interne au discours, alors que celui des sociologues s'inscrit dans un échange symbolique»[143]. Amossy insiste également sur la nature pluridimensionnelle du concept : « La construction discursive, l'imaginaire social

[141] MAINGUENEAU, Dominique, cité dans : AMOSSY, Ruth et al, *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlet, 1999, p. 85.
[142] AMOSSY, Ruth, *L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs*, In : *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, sous la direction de Ruth Amossy, Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999, « Textes de base en sciences des discours », p. 127.
[143] AMOSSY, Ruth, op.cit, p. 134.

et l'autorité institutionnelle contribuent donc à mettre en place l'ethos, et l'échange verbal dont il fait partie intégrante »[144].

En fait, si la tradition aristotélicienne place l'éthos dans le discours lui-même, Pierre Bourdieu le considère plutôt dans sa dimension extra-discursive. Cela veut dire que pour Bourdieu, ce sont les conditions sociales desquelles émane l'orateur qui déterminent son éthos et non pas son discours. Son autorité trouve alors son origine non pas dans ce qu'il dit mais dans ce qu'il est. Bourdieu assimile ainsi l'éthos à ce qu'il appelle « l'habitus », qui consiste en l'ensemble des caractéristiques durables acquises par l'individu au cours de son processus de socialisation :

> *Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables (…), principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fin.* [145]

Le sociologue Goffman définit également l'éthos comme une représentation de soi qui est « la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des participants »[146]. Dépassant les intentions du sujet parlant, l'éthos est donc indissociable du rôle social de la personne que Goffman définit comme « le modèle d'action préétabli que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions»[147]. Ainsi, l'image de soi qu'un locuteur donne dépend essentiellement de sa fonction sociale préétablie par les codes sociaux, mais cette conception de l'ethos n'est envisageable que dans le cadre d'une influence mutuelle de deux ou plusieurs interlocuteurs, qui cherchent à s'influencer les uns les autres.

[144] AMOSSY, Ruth, op.cit, p. 148.
[145] BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 88.
[146] GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, p. 23.
[147] Ibid.

C'est à Ruth Amossy que revient le mérite d'une définition conciliante de la notion de l'éthos. En effet, pour Amossy, l'efficacité de l'ethos est à la fois intradiscursive et extradiscursive. Elle en donne la définition suivante :

> *Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques suffisent à donner une représentation de sa personne.*[148]

Cette définition rejoint celle de Maingueneau qui le conçoit comme la manière par laquelle l'énonciateur prend la parole et d'où découle une image de Soi. Tout au long de cette prise de parole, l'énonciateur construit de lui une image que son énonciataire perçoit à travers plusieurs indices dans le discours : « l'ethos est foncièrement lié à un processus interactif d'influence d'autrui »[149] . Maingueneau applique ainsi la notion d'ethos dans le discours écrit, qui, comme le discours oral, possède une vocalité qui le rattache à un énonciateur. Il considère que l'énonciateur, en même temps qu'il donne une image de lui-même, conçoit également une image de son énonciataire, ce qui va lui permettre de légitimer son discours.

L'éthos d'un auteur est intrinsèquement unique. Toutefois, dans un texte de fiction, il peut revêtir un éthos discursif d'emprunt, spécifique à la situation d'énonciation dans laquelle il se retrouve. C'est là que vient le rôle primordial que joue l'ethos dans l'analyse d'une énonciation :

> *L'instance subjective qui se manifeste dans le discours ne se laisse pas concevoir seulement comme statut ou rôle, mais comme « voix », et au-delà comme « corps énonçant », historiquement spécifié et inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement.*[150]

Cette voix liée au discours implique alors la présence d'un corps, celui de l'énonciateur, imaginé par le lecteur, ayant une origine sociale donnée, qui légitime sa parole :

---

[148] AMOSSY, Ruth, et al, *Images de soi dans le discours*, Paris, Lausanne, Delachaux et Niesttlé, 1999, p. 9.
[149] MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire*, op. cit, p. 205.
[150] MAINGUENEAU, Dominique, cité dans : AMOSSY, Ruth, op.cit, p. 76.

> *La notion traditionnelle d'ethos (…) recouvre non seulement la dimension vocale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées par les représentations collectives au personnage de l'orateur. Le « garant » dont le lecteur doit construire la figure à partir d'indices textuels de divers ordres, se voit affecter un caractère et une corporalité, dont le degré de précision varie selon les textes.*[151]

C'est exactement cela qui sera mis en avant dans l'analyse des situations d'énonciation des textes du corpus que nous étudions, afin d'y interpréter l'impact du contexte postcolonial sur la prise de parole dans les trois récits.

L'analyse du discours littéraire, impliquant les éléments contextuels dans la détermination du sens des énoncés, se base essentiellement sur l'étude de la dépendance de ces énoncés du contexte dans lequel ils ont été produits. En conséquence, une sémantique linguistique ne pourrait apporter une interprétation « suffisante ». Dans ce sens : « le contexte est l'effet des actes de langage antérieurs et la cause des actes de langage ultérieurs»[152] car l'interprétation du sens dépend des modifications que pourrait subir le contexte de création, qui évolue parallèlement à l'évolution du discours.

Dans ce sens, l'intérêt d'une étude postcoloniale des scènes d'énonciation, dans le corpus étudié, est indéniable. En effet, la littérature algérienne postcoloniale est inscrite dans une situation d'énonciation réelle où coexiste un univers culturel des origines avec un autre univers imposé. Dans le cadre de cette coexistence, l'œuvre littéraire ne saurait échapper à une complexité extrême dans le processus de construction de sa propre situation d'énonciation, contrairement à une œuvre issue du monde occidental. Les auteurs algériens ont été ainsi confrontés à un milieu de production relativement instable, car marqué par une multiplicité culturelle et linguistique.

Le premier objectif d'une œuvre postcoloniale serait alors de s'opposer à ces impositions culturelles et linguistiques en visant à légitimer la culture dont elle émane en faisant revivre en elle toutes les traces de la tradition d'origine.

---

[151] MAINGUENEAU, Dominique, cité dans : AMOSSY, Ruth, op.cit, p. 78.
[152] ARMENGAUD, Françoise, *La Pragmatique*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1990, p. 62.

En fait, dans les textes postcoloniaux, le sujet parlant se situe dans un contexte socio-historique particulier, une époque donnée et un lieu d'origine, mais ce contexte est également marqué par l'impact de la présence passée ou présente de la domination coloniale. Dans ce cas particulier, la prise de parole de ce sujet sera forcément porteuse des traces du contexte postcolonial.

Dans ce sens, les auteurs algériens sont issus d'une culture qui a été affectée par l'emprise de la culture coloniale et leurs textes se construisent alors par rapport à l'Histoire coloniale. Ces auteurs tiennent donc à rappeler que leur Histoire a été écrite par l'Autre qui leur a confisqué le droit à la parole. Ils voudraient alors redessiner les traits de leurs propres Histoire en faisant écouter leur voix, à travers « la reconstitution d'un passé nié et parfois détruit par la colonisation »[153] qui amène le sujet colonisé à reprendre le droit à la parole et à revaloriser son histoire personnelle et collective. Non seulement il aura une voix, mais il pourra également prêter sa voix à tous ceux qui ne pouvaient pas prendre la parole auparavant. En effet, dans la mesure où « l'acte d'énonciation ne se caractérise pas uniquement par la mise en place d'un «je» narratif mais par une pluralité de voix narratives »[154], la littérature postcoloniale rendra manifeste cette multiplicité des voix et par là, des discours.

Cependant cette entreprise devrait forcément passer par l'usage de la langue française qui avait créé une sorte de malaise que ces auteurs ont tenté de dépasser en employant « autrement » la langue de l'Autre. Pour ce faire, ils tentent de déconstruire les représentations coloniales qui ont créé des distinctions discriminatoires qui visent à marginaliser et dévaloriser la culture algérienne. Ashcroft, Griffiths et Tiffin affirment que les textes postcoloniaux insistent à souligner la différence culturelle dans un désir d'autodétermination.[155]

---

[153] MOURA, Jean Marc, *Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives*, In BESSIERE, Jean et MOURA, Jean Marc (s.l.d.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*. Afrique, Caraibe, Canada, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999, pp. 173-189. p 181.

[154] M.PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 18.

[155] ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth et TIFFIN, Helen, op.cit,, p. 65.

Pour dire ces bouleversements linguistiques et culturels, pour crier leurs révoltes contre toutes les oppressions, les écrivains s'inventent une voix capable de porter leur douleur dans l'incertitude d'être entendue. Cette voix se manifestera dans les récits racontés dans les textes comme une voix révoltée, une voix qui appelle au secours d'autres voix ensevelies et qui manie la langue imposée d'une façon à créer une nouvelle langue propre à l'expression de l'opprimé. C'est cette voix qui se manifeste, non sans difficulté, dans l'hésitation et dans la rupture, ou dans un « bégaiement, écueil de la parole »[156] qui « se fait créateur lorsqu'il attaque le langage »[157] que nous allons étudier.

Une autre caractéristique distingue les textes que nous étudions est le fait qu'ils soient écrits par des femmes, ce qui nous renvoie à la question de l'usage de la langue française au féminin. Notons, que l'usage de la langue, française ou une autre, a toujours été une affaire d'hommes. Pour se distinguer de cet usage « masculin » de la langue, les écrivaines ont souvent tendance à s'énoncer d'une façon « autre ». Ces femmes, tentent alors de dépasser les codes langagiers imposés par l'autorité discursive des hommes en disant les choses autrement. La langue, devient alors un lieu de résistance et de défi pour ces auteures qui s'en servent pour s'imposer dans le champ littéraire et artistique. Les travaux de quelques chercheures (Dale Bauer, Kathy Mezei,)[158] affirment que les écrivaines manient la langue de façon à combattre les codifications langagières imposées par les écrivains hommes.

Pour être créative, la voix énonciative des textes féminins passe donc forcément par la transgression des codes car elle est souvent sujette à des oppressions de tout ordre, ce qui la pousse à emprunter des chemins inhabituels pour se faire entendre. Dans son ouvrage sur la littérature maghrébine au féminin *Des voix contre le silence*, Anne-Marie Miraglia observe que les écrivaines usent

[156] DELEUSE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Edition de Minuit 1980, p. 124. Cité dnas : Thèse de Myriam Louviot, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*. 2010. [En ligne] [Consulté le 20/08/2017]. Disponible sur : http://scd-theses.u-strasbg.fr/2083/01/LOUVIOT_Myriam_2010.pdf .
[157] Ibid.
[158] VOIR: MEZEI, Kathy, *Ambiguous Discourse: Fem.inist Narratology and British Women Writers.* Chape! Hill: University of North Caro lina Press. 1996. BAUER, Dale, *Sex Expression and American Women Writers*, Chapel Hill U North Carolina Press 2009.

de procédés énonciatifs constants qui rendent leurs textes ouverts et hétérogènes, tel que la polyphonie et l'alternation entre la première et la troisième personnes[159]. Selon Miraglia, ces techniques permettent aux écrivaines de s'exprimer différemment par le biais d'un langage courant et de « dénoncer l'oppression des femmes »[160].

Une autre technique énonciative qui marque les récits au féminin est l'usage de l'oralité. Cette technique semble renforcer les liens qui unissent les écrivaines avec la tradition féminine et les aïeules. C'est leur manière de s'imposer dans un monde où dominent les discours masculins savant et historique. *Dans Noûn. Algériennes dans l'écriture,* Christiane Achour confirme le rôle de l'oralité dans la création d'un univers purement féminin dans les textes des écrivaines Algériennes : « les Algériennes ont créé dans 1' oralité, traduisant par la voix et le geste, les émotions, les sentiments et leur être au monde»[161]. C'est dans cette perspective que nous analyserons la manifestation des voix énonciatives dans les trois textes du corpus, pour y analyser les différents procédés d'énonciation déployés dans les fictions afin de légitimer la parole sur l'Histoire algérienne.

[159] MIRAGLIA, Anne Marie. *Des voix contre le silence*. Durham: Durham Modern Languages Series. 2005, p. 10.
[160] Ibid, p. 14.
[161] CHAULET. A. Christiane. *Noûn : Algériennes dans l'écriture*. Coll. « Les Colonnes d'Hercule ». Biarritz (France) .Atlantica. 1993, p. 23.

1. Ressuscitation des voix ensevelies dans *La Grotte Eclatée* :

Portant la mention de « roman » sur sa couverture, *La Grotte Eclatée* est pourtant décrit par Kateb Yacine dans sa préface comme « un long poème en prose ». Cette appréciation instaure déjà une sorte de confusion chez le lecteur qui hésite à classer le texte. Les structures narrative et énonciative du récit sont elles-mêmes difficiles à saisir car, en alternant prose poétique et narration traditionnelle, la narratrice brouille les pistes de lecture et offre déjà à son texte son caractère d'hybridité générique qui le distingue en tant que texte postcolonial. Nous reviendrons à l'analyse de ces structures dans le prochain chapitre.

Un autre trait d'hybridité qui caractérise la structure énonciative du texte est l'usage de l'oralité. Cette caractéristique marque la majorité des textes postcoloniaux, notamment maghrébins, car elle représente un moyen par lequel l'écrivain postcolonial rompt avec le modèle littéraire français en créant ses propres canons qui le différencient des autres écrivains du monde. Ce trait a marqué des œuvres d'auteurs comme Kateb Yacine, Rachid Mimouni ou Assia Djebar qui puisent dans la tradition populaire orale, dans les mythes populaires et même dans la tradition islamique et le coran. Cette tradition orale pourrait être définie comme « l'ensemble de tous les styles de témoignages transmis verbalement par un peuple sur son passé »[162], c'est donc l'ensemble des pratiques culturelles et sociales d'un peuple, transmises de génération en génération grâce à la mémoire collective. Cette prise de parole par l'oralité se différencie de la parole écrite par un ensemble de caractéristiques telles que : l'intonation, le ton, la tonalité, les accents, la diction, le débit de la voix…etc. L'oralité « prend donc en compte la parole comme un langage articulé, inséparable des caractéristiques qui l'entourent »[163], la tradition orale véhicule les croyances d'une société mais aussi sa langue, son Histoire et ses légendes. Elle englobe toutes les formes culturelles qui forgent sa perception du monde et abrite l'ensemble des valeurs qui constituent

[162] KI-ZEBO Joseph, BEAU-GAMBIER Marie-Josée, *Anthologie des grands textes de l'humanité sur les rapports entre l'homme et la nature*, Paris : Éditions Charles Léopold Mayer, 1992, p. 35.
[163] AFFIN O. Laditan, *De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas*, Semen [Consulté le 20/03/2018]. Disponible sur : http://semen.revues.org/1226 .

son unité. Le recours à cette oralité a permis aux auteurs postcoloniaux de créer un « contre-discours » qui les caractérise et les distingue des canons occidentaux :

> *La présence de l'oralité dans les textes écrits des écrivains maghrébins de langue française a posé d'emblée ces textes comme un contre-discours et que les limiter à une question conjoncturelle les a tronqués de leur dimension première, c'est-à-dire leur fonction poétique. Les relire dans la perspective d'une poétique historique permet d'ailleurs de retrouver leur unité dans le champ littéraire.*[164]

Au sein de cette tradition orale, nous retrouvons une richesse langagière populaire arabo-berbère qui a contribué à enrichir l'écriture des auteurs algériens qui s'en servent pour créer une expression propre à eux, marquée par l'usage d'un lexique puisé dans les langues maternelles. Par l'usage de cette partie de la tradition orale, ces écrivains refusent l'intégration littéraire et l'assimilation aux canons occidentaux, transmettant de la sorte une parole vive.[165] C'est aussi le cas dans *La Grotte Eclatée*, où l'auteure semble tenir à décrire une réalité spécifiquement algérienne en employant autrement la langue française, en l'imprégnant d'une « une expression » algérienne.

Comme Ashcroft l'avait remarqué, la langue d'écriture des auteurs postcoloniaux a un caractère d'hybridité et de complexité qu'ils utilisent comme un moyen de rejet des codes linguistiques coloniaux[166]. Dans cette perspective, même si Méchakra tient à écrire « correctement » la langue française, elle l'envahie pourtant avec un lexique arabe qu'elle ne tente même pas de traduire. Ce lexique trouve son essence dans la tradition langagière du peuple algérien, notamment celle de la période coloniale. Ainsi Méchakra emploie des mots qui désignent des particularités culturelles, langagières et même religieuses du peuple algérien tels

---

[164] KHELLADI Khadidja, *Ancrages et dérivations de thèmes entre l'écrit et l'oral chez Kateb Yacine*, in *Échange et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie,* dirigé par Charles Bonn, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 192.

[165] BOUNFOUR Abdallah, *Oralité et écriture : un rapport complexe*, La Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, n°44 - 2ème trimestre 1987, p. 84.

[166] ASHCROFT, Bill, *Constitutive Graphnomy: A Postcolonial Theory of Literary Writing*; Dans: ASHCROFT, Bill GRIFFITH, Gareth et TIFFIN, Helen, *The post-colonial Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, pp. 298-302.

que : douar[167], Sidna[168], Caïd[169] Qibla[170], Khalti[171], Harki[172], Khamès[173], Gandoura[174], Haschische[175], Khalkhal[176], Cadi[177], Kachabia[178], Qanoun[179], Hammam[180], la Waâda[181], une Gassaâ[182], Fellahs[183]…etc. En plus des termes arabes, nous retrouvons un lexique français dont l'emploi est spécifiquement algérien, le rôle des hommes dans la famille et leur valeur aux yeux des femmes sont, par exemple, exprimés au sein d'une expression purement populaire : « Ton mari, lui avait dit sa mère, c'est ton figuier, ton olivier. (…) Laisse le jeter à terre ta ceinture, laisse le te déshabiller »[184]. Les termes « figuier », « olivier », et « ceinture », renvoient à des emplois et des croyances purement algériens et acquièrent dans le texte une connotation identifiable, uniquement, dans ce contexte. Cet emploi particulier de la langue revoie également à l'enracinement de Méchakra dans la culture ancestrale des femmes algériennes où l'olivier, le figuier et les ceintures des femmes sont des images emblématiques. Il faudra pourtant noter que cet emploi subversif de la langue française n'est remarquable que lorsque la narratrice rapporte des propos qui ne lui appartiennent pas. Méchakra impose de la sorte des connotations purement algériennes au lexique français qu'elle 'assujettit', en quelque sorte, à la tradition algérienne. Elle se sert également de formules calquées sur l'arabe dialectal qui rapprochent le langage du texte du langage oral. Certaines de ces formules sont de nature religieuses, telles que les

[167] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 24.
[168] Ibid, p. 33
[169] Ibid, p. 35.
[170] Ibid, p. 37.
[171] Ibid, p. 50
[172] Ibid, p. 56.
[173] Ibid, p. 57.
[174] Ibid, p. 78.
[175] Ibid.
[176] Ibid.
[177] Ibid, p. 81.
[178] Ibid, p. 90.
[179] Ibid, p. 109.
[180] Ibid, p.109.
[181] Ibid, p. 142.
[182] Ibid.
[183] Ibid, p. 153.
[184] Ibid, p. 132.

prières : « O pluie légère et douce, lave nos misères sur nos visages et nos mains. »[185].

En plus de cet emploi particulier de la langue française, en usant de la langue mère pour rappeler la richesse culturelle de l'Algérie précoloniale, Méchakra se sert d'autres aspects de l'oralité en ressuscitant la parole féminine ancestrale et son héritage culturel. Elle indique alors clairement l'orientation de son écriture et l'ancrage de son langage dans la tradition orale féminine dès le début du texte :

> *Langage pétri dans les nattes stressées au feu de l'amour qui flambe depuis des siècles au cœur de mes ancêtres et dans mon cœur vers lesquels souvent je tends mon visage gelé et mon regard humide pour pouvoir sourire. Langage pétri dans les tapis, livres ouverts portant l'empreinte multicolore des femmes de mon pays qui, dès l'aube, se mettent à écrire le feu de leurs entrailles pour couvrir l'enfant le soir quand le ciel lui volera le soleil ; dans les khalkhals d'argent, auréoles glacées aux fines chevilles, dont la musique rassure et réconforte celui qui dort près de l'âtre et déjà aime le pied de sa mère et la terre qu'elle foule.*[186]

Ce passage renvoie explicitement à la genèse du langage de Méchakra et de sa parole créatrice, qui trouvent leur origine dans la tradition orale transmise de génération en génération depuis des siècles par les ancêtres. Ce langage est « pétri » dans les nattes des aïeules, dans leurs tapis que l'auteure compare à des livres qui portent « l'empreinte multicolore des femmes». Dans ce passage, l'auteure articule son discours sur des traditions et des pratiques purement féminines. En effet, l'emploi du verbe « pétrir », dont le signifié renvoie exclusivement au travail des femmes à cette époque, enracine déjà l'écriture de Méchakra dans l'oralité féminine. Ainsi, la description du quotidien des femmes algériennes réduites à l'enfantement et l'éducation des enfants, l'évocation des «khalkhals d'argent », ces bijoux spécifiques à la région natale de l'écrivaine Les Aurès, qui rappellent par les sons qu'ils produisent la danse et les chants anciens, symbolise l'ancrage de la création littéraire chez Méchakra dans une tradition féminine ancestrale qu'elle perpétue par le biais de l'écriture.

[185] MECHAKRA, Yamina, op.cit,, p. 54.
[186] Ibid, p. 13.

Issue d'une région connue par la richesse de sa culture orale, Méchakra use de cet héritage populaire pour tisser les fils des récits pris en charge par la voix de sa narratrice. Le fait de confier l'énonciation à une narratrice homodiégétique semble être une technique qui permet de conférer au récit une autorité, voire même une efficacité qu'il ne saurait avoir autrement. Cette narratrice représente l'être postcolonial déchiré entre un héritage ancestral et une imposition culturelle occidentale et se définit donc comme une sorte de personnage hybride, porteur de deux cultures ennemies qui coexistent en lui, mais qui se heurtent et se disputent le droit de se manifester dans l'espace public.

En effet, l'infirmière narratrice vit un déchirement existentiel provoqué par l'affrontement de deux mondes culturels qu'elle assimile en elle. Le déchirement de cette narratrice représente celui de l'être postcolonial, nourri à la fois d'une culture occidentale imposée et d'une tradition ancestrale héritée. Cette orpheline a été élevée et éduquée par les sœurs de la charité qui lui ont permis d'apprendre à lire en Français pour devenir infirmière. En rejoignant le maquis, elle choisit de mettre ce savoir médical acquis dans une institution française, au service de la cause nationale.

Par l'évocation de ce choix, Méchakra semble rappeler au lecteur le choix de tous les nationalistes algériens qui ont exploité le savoir que l'école ou l'administration française ont pu leur procurer, pour contribuer à la lutte pour l'indépendance de leur pays. Bien que la narratrice ait choisi son camp, elle ne put, pourtant, se passer des plaisirs que lui procuraient les romans français qu'elle lisait en cachette à l'orphelinat. Elle avait appris le coran en même temps qu'elle lisait de grands textes de la littérature française et même persane : « Au bord de la fosse commune, j'entamai la récitation des quelques versets que je connaissais (…) A Saadi succédait Rimbaud, à Gide, Hafiz… »[187] . Ces lectures ne lui étaient pourtant pas autorisées et lui ont valu le renvoi de chez les sœurs, car elle devenait dangereuse[188]. En lisant *Les Nourritures Terrestres* de Gide, la narratrice

[187] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 13.
[188] Ibid, p. 50.

découvrait une autre faim qu'elle voudrait rassasier, une faim des plaisirs et de la liberté que l'Autre lui interdisait :

- *D'où vient ce livre ? (…) Dites-nous un peu ce que vous avez compris.*
- *J'ai compris que j'ai faim.*
- *Faim ? mais nous vous donnons de la bonne nourriture.*
- *Je veux les Nourritures Terrestres. Elles ne ressemblent pas à votre pain, à vos fruits. Je les porte en moi et ne les connais pas.*[189]

Dans ce passage très symbolique, Méchakra décrit un autre type d'enfermement et de claustration auxquels étaient soumises les femmes, car même si sa narratrice était, en quelque sorte, libérée de l'emprise d'un père ou d'une famille, elle subissait, pourtant, l'emprise d'un pouvoir étranger qui lui ôtait le droit à l'émancipation, d'autonomie ou de réflexion.

Pour s'opposer à cette emprise, la narratrice opte pour le combat pour l'indépendance. Elle rejoint ses frères au maquis, rapporte leurs vécu et transmit leurs récits qui nous renvoient de nouveau à une oralité de la genèse. Entourée de ses « frères », elle ponce leurs blessures et décrit leur malheur. Une fois de plus, la tradition orale est exploitée dans le récit de la narratrice qui rapporte les rêves et les déceptions de ses compatriotes. Le chant de Kouider, ses rêves d'enfance, son amour fou pour Zehira qu'on a exécutée à cause du déshonneur qu'elle causa à sa famille, la flûte de Salah, qui rappelle la musique populaire ; les chants de sa mère, toutes ces voix qui se mêlent à la voix de la narratrice et la replongent dans le passé des aïeules : « Salah joua de la flûte et Kouider chanta pour la première fois et pour la première fois, j'eus comme la sensation d'avoir connu mes ancêtres »[190]. Méchakra, transpose ainsi l'univers ancestral dans son texte à travers les récits de sa narratrice qui, en usant d'un « je » polyvalent, intègre dans son discours la parole ancestrale, ses chants et ses coutumes. Cette transposition de la tradition orale est repérable également à travers l'évocation des mythes populaires qui sont ancrés dans les croyances du peuple algérien. Salah faisait ainsi, perpétuer la tradition ancestrale lorsqu'il jeta ses dents de lait qu'il venait de perdre à la face du soleil naissant en répétant trois fois : « Prends, soleil, ces dents de gazelle et donne-moi

[189] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 49.
[190] Ibid, p. 7.

en échange des dents de poulain »[191] ou lorsqu'il dansa en voyant la pluie, phénomène naturel expliqué par la mythologie populaire comme causé par le mariage du loup : « Tu sais, c'est la fête du loup. Il se marie. C'est la pluie qui le dit. Ma mère me faisait danser. C'est une journée de paix pour le berger et les moutons, tu sais ».[192]

Des figures historiques, autour desquelles se sont tissées les files des mythes et des légendes, sont également évoquées dans les récits de la narratrice, qui crée une continuité entre les actions des ancêtres, héros historiques et mythiques et celles des nouveaux héros du peuple qui continuent le combat sur leurs pas :

> *Takfarinas avait déserté l'armée romaine. Paysan numide de l'Aurès, il lança un appel « à tous ceux qui préfèrent la liberté ». « Les terres expropriées doivent être restituées » disait- il à Tibère (…) Surpris, il fut tué Avec ses compagnons. Grine Belkacem perpétuait cette longue tradition quand il fut surpris et tué en 1955 près de Khenchla par l'armée coloniale. [193]*

Tout au long de son récit, la narratrice crée des analogies entre les héros de l'Algérie coloniale et les héros de la Numidie et de Carthage, à l'Emir Abdelkader répond Takfarinas, à Rima répond Didon reine de Carthage, à Ben Boulaïd et Amirouche répond Takfarinas. A ces analogies entre les héros du passé et ceux du présent, correspondent également des analogies entre les envahisseurs du passé et ceux du présent, la France continue ce qu'a entamé la Grèce et poursuit les assauts de Rome. C'est ainsi que Méchakra dénonce cette volonté accrue de l'Occident de s'emparer de l'Afrique depuis l'Antiquité :

> *Le pays du soleil couchant chavirait au tourbillon de notre histoire. Terre de légendes et de miracles. Là Atlas fut changé en montagne. Là Héraclès d'un coup de massue creusa les colonnes d'Hercules. Là il cueillit la pomme d'or au jardin des Hespérides. Les légendes se turent. La Numidie dissipa la brume qui étouffait sa voix. Commença alors la danse infernale. Légionnaires d'Augustes, Auxiliaires de Trajan. Vétérans d'Adrien. Ils tenaient les plaines et les vallées. Afrique fertile. Pays pourvoyeur de main-d'œuvre anonyme et de blé. Ils assiégeaient nos montagnes et contenaient le redoutable. L'Occident voulait le soleil au repos. Ils tiraient sur Tingi ; ils tiraient sur Cirta ; ils tiraient sur Carthage pour épouser l'Afrique inconvertie. Recommença la sérénade. La France volait la paix au couchant. Elle tirait sur Tunis ; elle tirait sur Constantine ; Elle tirait sur Tanger[194].*

[191] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 24.
[192] Ibid, p. 55.
[193] Ibid, pp. 32-33.
[194] Ibid, pp. 148-149.

Dans ce passage, Méchakra produit un discours anti-colonial qui s'oppose aux prétentions occidentales qui nient l'existence d'une Histoire africaine. L'auteure rappelle la richesse culturelle et géographique de l'Algérie, tant convoitée par l'Occident, qui n'a jamais cessé de la désirer depuis l'Antiquité. Elle explique comment la France coloniale n'a fait que perpétuer l'entreprise de ses ancêtres qui avaient longtemps rêvé et fantasmer du pays, en créant leurs mythes à partir de cette terre, comme celui d'Atlas, pétrifié par Persée avec la tête de Méduse et métamorphosé en chaîne de montagnes Atlas (massif) d'Afrique du Nord.

En créant ces analogies entre le passé et le présent, Méchakra semble vouloir réhabiliter le passé glorieux de l'Algérie et du Maghreb et renouer avec les origines glorieuses du peuple algérien. Elle tente de retrouver ce que l'Histoire coloniale a rejeté dans l'oubli. En insistant à citer les noms de ceux qui représentent une fierté communautaire, elle semble vouloir produire une légitimité de sa parole. Cette quête d'un passé glorieux fondé sur des origines mythiques participe à la construction d'un imaginaire national. La réhabilitation des figures du passé glorieux participe également à l'affirmation d'une identité propre qui rejette toute caractéristique imposée. L'évocation des figures historiques participe aussi à un processus d'appartenance à une Histoire déjà là, contre les processus coloniaux de l'aliénation du peuple algérien.

Dans *La Grotte Eclatée*, c'est aussi à travers les voix des femmes que survit la tradition. Dans un geste maternel de peur et de protection, la narratrice console son enfant malade en lui promettant des promenades dans les villages ancestrales :

> *Je lui disais les randonnées que nous ferions ensemble le long des sentiers de nos villages. Je lui disais nos grands-mères cassées en deux, roulant de leurs doigts d'artistes un fin couscous que nos infinis champs de blé avaient mûri au soleil.*[195]

La référence aux aïeules : « les grands-mères cassés en deux » est alors omniprésente dans le texte. Bien avant *Vaste Est La prison* (1995) d'Assia Djebar, qui fut un réel espace de ressuscitations des voix féminines, *La Grotte Eclatée*

[195] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 106.

avait déjà donné la parole aux femmes algériennes, dont la voix a été longtemps confisquée, soit par un régime envahisseur, soit par une société patriarcale. Selon Spivak, la femme subalterne, doublement asservie, est historiquement muette, car l'oppression coloniale l'a privée de sa voix : « The subaltern as female connot be heard or read » [196](La subalterne femelle ne peut pas être entendue ou lue). Ainsi, lorsqu'elle est transférée en Tunisie, la narratrice prête sa voix aux femmes qu'elle rencontre et qui vont se raconter et décrire leur chagrin et souffrance. Le 'je' narrateur devient un 'je' conteur qui, entouré de femmes, incarne à chaque fois l'une d'elle. La voix énonciative 'je' semble circuler d'une femme à une autre pour leur permettre chacune de prendre la parole et se dévoiler.

Méchakra, insiste à recréer, à travers cette scène de la narration orale transcrite par la voix narrative du récit, l'image des rencontres entre femmes, qui jadis, se réunissaient dans les cours et les patios pour se confier les unes aux autres et raconter leurs dures journées au sein de la claustration. Nous 'écoutons' ainsi, dans ce cercle des conteuses, la voix de Rima qui s'élève pour confier sa douleur et son amertume. Elle est l'une de ces milliers de mères algériennes qui ont vu leurs enfants disparaître dans les prisons du colonisateur. Elle pleure sa perte mais surtout son impuissance à contacter son fils car elle ne sait pas écrire : « Si je savais écrire, je lui dirais bien des choses. »[197]. Méchakra évoque, à travers le personnage de Rima, l'image de la femme algérienne soumise et claustrée pendant la période coloniale. Cette femme n'est pas seulement privée de la parole car elle ne sait pas écrire, mais elle est également soumise à une tradition patriarcale qui lui a confisqué la voix :

> *Le jour du Souk, quand j'étais seule, je plaquais mon œil sur la serrure. J'aimais tout ce que je voyais ; ce serait mon rêve du soir. Penchée sur mon ouvrage, tout bas, je chantais de peur que l'on ne m'entende et que l'on me dise : « son cœur a commencé à battre la mesure, marions-la vite, sinon le déshonneur va nous faire perdre la face ».* [198]

[196] SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern speak?* Cary Nelson and Larry Grossberg edt, 1988, p 296. Cité dans : AGAR-Mendousse, Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmatan, 2006, p. 86.
[197] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 128.
[198] Ibid.

Méchakra démontre comment la voix féminine est associée au déshonneur. Vouée à l'étouffement, cloîtrée derrière les serrures fermées, elle ne pourra jamais surgir de sa prison qu'au prix du déshonneur. Pour la libérer de sa prison ancestrale, Méchakra lui prête sa voix à travers l'écriture. Elle intègre ainsi, les voix des aïeules dans la voix de sa narratrice qui les reprend à son compte et les assimile à son propre discours. Fadila M'rabet avait parlé de ces voix des aïeules qui fusionnent dans la sienne :

> *Quand j'écris, c'est la voix chaleureuse, sensuelle de Djedda que j'entends, celle, pleine de fraîcheur et d'éclats, de Yemma, restée une éternelle gamine, celle, toute de retenue, de Nana. Toutes ces voix me parviennent à travers la rumeur de la mer, mêlée aux bruits de la ville.*[199]

Comme celle de Fadila M'rabet, l'écriture de Méchakra puise dans les ressources ancestrales qui lui ont été transmises à travers l'héritage familial. Elle use de la tradition orale pour mettre en valeur un fond culturel dévalorisé dans le champ littéraire mondial. La référence à la tradition orale donne à son récit un caractère ancestral qui confère une certaine autorité à l'énonciation de l'Histoire. Méchakra se présente ainsi comme une auteure moderne, qui se sert de la langue française comme un moyen de transmission d'une voix porteuse de l'Histoire qu'elle voudrait faire revivre éternellement à travers l'écriture littéraire. L'usage de l'oralité chez Méchakra participe également d'une critique du mode d'énonciation de l'Histoire validé par l'Occident moderne et impérialiste : impersonnel, objectif et scientifique.

La voix énonciative de *La Grotte Eclatée* est donc une voix plurielle. Elle porte en elle les traces d'une tradition orale ancrée dans l'Histoire algérienne. Grâce à elle sont ressuscitées les voix des ancêtres que le discours colonial a voulu soumettre au silence à jamais. Ce roman est l'expression d'une voix ancestrale, mythique et immortelle derrière laquelle se positionne une écrivaine postcoloniale qui s'exprime dans ce texte à travers un éthos patrimonial. Grâce à la revalorisation de l'héritage ancestral, Méchakra prend la posture d'une écrivaine, à la fois,

[199] M'RABET, Fadila, *Le Muezzin aux yeux bleus*, Editions Rive Neuve, 2008. Cité dans : M'RABET, Fadila, *Toute langue est mixte, comme tout mariage* .Actes des colloques : *Le Genre à l'œuvre. « Le Verbe au Féminin » 2007-2008.* [En ligne] [Consulté le 22/11/2018]. Disponible sur : https://docs.euromedwomen.foundation/files/ermwf documents/5379_actesdescolloques2007-2008.pdf.

engagée dans la cause nationale à travers les portraits de tous les héros qu'elle évoque et féministe, par la défense de la cause des femmes du présent et du passé auxquelles elle prête sa voix à travers la mobilisation d'un personnage féminin qui se présente comme l'incarnation des voix ensevelies.

2. Prolifération des voix et interaction des discours dans *Le Blanc de L'Algérie* :

Si dans *La Grotte Eclatée*, l'énonciation est prise en charge par une voix ancestrale qui fait écho aux voix des ancêtres ensevelis dans le temps, dans *Le Blanc de l'Algérie*, le récit est plutôt polyphonique et voit une prolifération des voix énonciatives qui émanent d'une multitude de discours hétérogènes. La polyphonie, mot décalqué du grec *poluphônia* signifie d'après l'étymologie «multiplicité de voix ou de sons ». Utilisé d'abord dans le vocabulaire de la musique vocale, le mot désigne « un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques.»[200]. En littérature, la polyphonie se manifeste dans un texte littéraire par un éclatement de l'acte de la parole. Le terme « Polyphonie » a conquis progressivement le champ des analyses sémantico-pragmatiques. Par métaphore, le mot a été introduit en théorie littéraire en Europe de l'Ouest dans les années soixante par les ouvrages du chercheur russe Mikhaïl Bakhtine mais c'est Oswald Ducrot[201] qui avait étendu les recherches linguistiques de Bakhtine dans le domaine des études littéraires.

En effet, Bakhtine a développé le concept de « dialogisme » qui postule que tout texte est en rapport avec d'autres textes, d'autres discours. Il s'était appuyé sur les romans de Dostoïevski pour conclure que, d'une part, tout texte littéraire fait écho à un autre texte, et de l'autre, dans tout texte sont inscrites la voix et la parole d'autrui. Pour Bakhtine, Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Son énonciateur n'est pas un porteur de parole mais un médiateur, car il s'engage dans un discours collectif, en plus de son discours subjectif. La polyphonie littéraire ne

[200] Dictionnaire Trésor de la langue française des XIX siècle et XX siècle (version informatisée).
[201] Voir : DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

désignerait donc pas seulement une pluralité de voix, mais aussi une pluralité de consciences et d'idéologies. Dans certains cas, l'énonciateur assume la responsabilité de ses propos, dans d'autres, comme dans le discours rapporté, il rapporte un point de vue autre que le sien et dont il n'assume pas la responsabilité. Le discours rapporté est donc une modalité de la polyphonie, qui fait garder à l'énonciateur une certaine distance par rapport aux énoncés rapportés. La polyphonie constitue donc la présence simultanée de deux ou plusieurs voix à travers une même énonciation.

Il n'est cependant pas possible de parler de polyphonie, sans aborder la notion d'intertextualité. En effet, c'est Julia Kristeva, qui introduit le terme d'« intertextualité » dans l'article où elle présente la théorie bakhtinienne de la polyphonie qu'elle considère comme :

> *Une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité (entre le sujet de l'écriture et le destinataire) s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double*[202].

Quelques années plus tard, Roland Barthes avait repris cette définition dans un célèbre article où il définit le texte par l'intertexte :

> *Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.*[203]

De son côté, Todorov affirme dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* que :

> *Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers un objet et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul le mythique Adam, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non-dit, le solitaire Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui qui se produit sur le chemin de l'objet.* [204]

C'est donc cette rencontre des discours à travers l'intertextualité qui donne au récit son caractère polyphonique, puisque chaque intertexte renvoie à une voix, qui se manifeste explicitement ou pas dans le récit, et qui sera prise en charge par

[202] KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.
[203] BARTHES, Roland, Art, Texte (théorie du), Encyclopédia Universalis 2015.
[204] TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98.

la voix énonciatrice principale du récit : « le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré, est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle ».[205]

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djebar entreprend un discours polyphonique qui est un trait marquant de son Œuvre, comme le souligne Laurence Huughe : « Dès *Femmes d'Alger*, Assia Djebar rejette donc une écriture de la transparence au profit d'un récit volontairement elliptique et polyphonique »[206]. Cependant, ce récit marque un tournant dans son écriture car il est en lien avec la réalité funeste de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, marquées par la mort, la violence et la disparition. Désormais, la parole Djebarienne n'est plus réservée à la cause féminine qu'elle a tant défendue et soutenue, car c'est aux hommes qu'elle donne le droit à la parole dans cette œuvre qu'elle dédie aux disparus.

Dans ce récit, les hommes accèdent à la parole et deviennent des sujets qui prennent en charge l'énonciation. Désormais, Djebar ne place plus la voix féminine au cœur de ses récits, elle la remplace par la voix de ceux que la mort a emportés. Elle décrit alors la réalité socio-historique de son pays natal en donnant la parole aux absents. Installée dans l'exil, loin de son pays, elle profite de la distance pour y voir plus claire, pour tenter de comprendre les malheurs de son peuple en écoutant ceux qui sont les plus conscients des causes de la tragédie. Elle prête alors sa voix aux victimes de la violence, aux intellectuels et aux hommes intègres qui ont péri pour leur pays. Cette entreprise est née d'un sentiment d'amertume et de tristesse suite à la perte d'amis chers. En les interpellant, elle rappelle également différentes figures politiques, littéraires et artistiques qui ont marqué l'espace culturel algérien. Elle raconte leurs vies, mais surtout leur mort, une mort inachevée, car provoquée par la main de la trahison et de l'injustice.

Djebar restitue les itinéraires singuliers de chacun de ses amis disparus et d'autres intellectuels et politiciens qui ont marqué les scènes littéraire et politique

[205] TODOROV, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981, p. 08.
[206] HHHGHE, Laurence, *Ecrits sous le voile. Romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Paris, Publisud, 2001, p. 51.

de l'Algérie, dans le passé ou le présent. Ainsi, cette mise en valeur de la singularité des sujets de la parole est entretenue dès le début du texte, à partir du premier chapitre intitulé « la langue des morts ». Dans ce chapitre principal du récit, Djebar déroule une douloureuse cérémonie funéraire d'un pays disséminé par la violence. La narratrice entame le récit des «trois journées blanches» où Abdelkader Alloula, Mahfoud Boucebsi et M'Hamed Boukhobza furent assassinés, en évoquant ce que l'écrivain refuse : «le blanc de l'oubli»[207], «le blanc du linceul»[208].

C'est dans « la langue des morts » que Djebar redonne une voix, une présence à ses amis assassinés. C'est en français qu'ils reprennent la parole, après s'être débarrassés à jamais du poids des remords et de la gêne causée par l'expression dans la langue de l'ancien colonisateur. Après leurs morts, ils ont choisi de discuter avec leur amie en langue française. Vivants, les amis de l'écrivaine avaient déjà jugé de «l'impersonnalité du français», qui les positionnaient en dehors des classes et des régions dont les variantes du dialecte arabe pouvaient faire référence. Ressuscités, ils reviennent vers leur amie, la narratrice, qui les entend murmurer, libérés de leurs retenues d'autrefois. Elle les écoute parler dans « la langue des morts », langue de l'impossible deuil mais aussi celle du triomphe :

> *A présent, chacun de ces chers disparus et moi, à intervalles irréguliers, nous parlons pleinement en français. Cette langue coule, ou se tisse, ou s'emmêle, mais ni masquée ni figurante voilée prenant la place d'une autre, la sœur de nuit ; non, elle se déploie entre nous, vraiment elle-même, comment dire, à part entière. Tardivement, notre parler devient si simple ! (…) "Leur" français à eux, mes amis – ainsi ils ont disparu, finirai-je vraiment par le croire, par le savoir – tandis que, délivré du linceul du passé, le français d'autrefois désormais se régénère en nous, entre nous, transmué en langue des morts.*[209]

Ce passage démontre à quel point les intellectuels francophones étaient privés de la liberté d'expression dans leur propre pays. Non seulement, ils ne pouvaient pas dire ce qu'ils pensaient, mais n'avaient pas non plus le droit de

[207] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 55.
[208] Ibid, p. 56.
[209] Ibid, pp. 16-18.

choisir leur langue d'expression. Ce n'est qu'une fois morts et ressuscités dans les rêves de leur amie qu'ils vont jouir de la langue confisquée.

Ces revenants participent avec la narratrice à l'interprétation des raisons du déchaînement de la violence à la lumière de la guerre de libération nationale. Ce retour de la voix des disparus contribue à combler les blancs de l'Histoire, à dévoiler les non-dits, à dénoncer les abus et les violations longtemps pratiqués par l'idéologie dominante.

Pour ce faire, la narratrice rapporte les propos de plusieurs personnalités, politiques et littéraires, qu'elle ou des connaissances à elle, avaient entendu dire. Elle inscrit ainsi leurs voix dans son écriture et insère de la sorte une multitude de discours dans le sien. Le jeu entre l'oral et l'écrit va assurer la structuration du récit que la narration construit au fil des récits et des dialogues rapportés. En somme, l'écriture se présente comme une transcription de la parole des autres, leur voix est sauvegardée par son inscription dans l'écriture.

Cette intertextualité qui puise dans des témoignages rapportés ou des discussions réelles vécues par l'écrivaine et rapportés par sa narratrice, défile dans le texte pour exprimer toutes les formes de dénonciation contre les discours hégémoniques. C'est ainsi, par exemple, que la narratrice s'oppose au système d'arabisation promulgué par le Pouvoir après l'indépendance et avec lequel les algériens n'ont pas pu s'identifier, en rapportant une anecdote racontée par l'ami de l'auteure, le psychologue Mahfoud Boucebci :

> *Lorsque je suis en consultation, je parle avec mes patients la langue qu'ils me parlent, eux !...Savoir ce que reflète actuellement la langue, dans son pouvoir d'émotion, chez nous, n'est-ce pas être d'emblée au centre des mutations ? (..) Je reçois, un jour, un homme de cinquante ans, qui me parle longuement dans un arabe classique d'une rare qualité. 'il ne voulait ni me parler en français(...) ni en arabe dialectal ni même en berbère. (....) Nous finissons par trouver un thérapeute. Je ne peux m'empêcher, en le raccompagnant, de lui conseiller : '_ Soyez simplement algérien ! Soyez vous-même _ 'et je pensais, pour moi-même, que la moitié de sa thérapie serait faite !*[210]

A travers les propos du psychologue, Djebar ressort de nouveau le débat sur la question des langues en Algérie et rappelle sa position et celle de tous les

[210] DJEBAR, Assia, op.cit, pp. 30-31.

intellectuels francophone de l'Algérie qui refusent toute imposition langagière ou culturelle qui nie la multiplicité culturelle en Algérie. D'ailleurs, après avoir exposé le statut des langues dans le pays, la narratrice revient ouvertement sur la question de la langue en Algérie à la fin du récit, où la politique de l'Etat est explicitement dénoncée :

> *Présentement, à nouveau, l'arabe dit moderne, qu'on enseigne à la jeunesse sous le terme pompeux de 'langue nationale'. La médiocrité institutionnalisée du système éducatif depuis 1962 (…) s'exerça sur deux plans : promouvoir 'la langue nationale' en restreignant d'autorité l'espace vivant des autres langues ; puis en sus de ce monolinguisme stérilisant, la diglossie propre à l'arabe (…) fut le plus mal gérée, comparativement aux autres pays arabes, et cela par la mise au ban d'un dialecte vivace dans son irisation régionale, subtil par sa force de contestation et de rêve. Ainsi, le déni de génie de tout un peuple est allé de pair avec la suspicion entretenue à l'égard de la minorité d'écrivains francophones dont la production, en dépit de tout ou faute de mieux, dans l'exil se maintient.*[211]

Ce sont alors les écrivains et les intellectuels francophones qui, comme Djebar, se retrouvent exilés ou même assassinés pour avoir choisi de s'exprimer dans la langue de l'ancien colonisateur. Cette multiplicité culturelle est également évoquée à travers la citation d'un passage de la lettre envoyée par Mouloud Mammeri aux assises du Mouvements culturel berbère : «La reconnaissance de la berbérité est le test décisif de la démocratie au Maghreb »[212]. Le choix d'une telle citation n'est guère surprenant de la part d'une écrivaine qui a toujours défendu les origines berbères du peuple algérien et a tenu à confirmer sa position pour une identité algérienne pluriculturelle.

C'est donc par l'expression littéraire que ces écrivains défendent leurs opinions vis-à-vis des conditions désastreuses dans lesquelles se sont retrouvés les algériens. L'évocation de leur mort finit par créer un fil conducteur vers une autre généalogie littéraire universelle. Des versets coraniques à l'ancien testament, de Dante aux poètes arabes, une riche intertextualité littéraire s'installe dans le récit, et qui semble servir à légitimer les questionnements incessants sur les causes du désastre que se pose la narratrice du début jusqu'à la fin du récit.

[211] DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, p. 244.
[212] Ibid, p. 152.

Cette pratique de l'intertextualité nous semble, évidemment, précédée par une pratique de la lecture et de 'l'écoute'. La lecture des textes littéraires, des archives de guerre, des textes sacrés, des récits des soldats algériens et français, et l'écoute des membres de familles des disparus comme l'écoute de la voix intérieure, constituent la matrice de la création. La lecture est suivie par un travail de sélection, puisque l'auteure « choisit comme elle l'entend, le détail, parfois unique, qu'elle a décidé de conserver »[213].

Les intertextes que l'écrivaine choisit sont insérés comme des citations, des augmentations des textes cités ou même des paraphrases. La méthode la plus puisée chez Djebar demeure cependant « le traitement de la citation comme agent mobile de recherche et de questionnement »[214]. Elle convoque alors, par exemple, l'*Ancien Testament* et le *Coran* pour créer une sorte d'analogie entre les 'sacrifiés' francophones de l'Algérie et les sacrifiés antiques dans les textes sacrés, Youssef et Ismaël. Elle imagine alors les pensées du poète Youssef Sebti à la vue des terroristes venus le tuer :

> *Ils sont enfin venus les messagers de quoi, de quelle haine ou de quelle trahison, de quelle méprise, de l'inaltérable et permanente folie…Je suis, je demeure (…), je suis l'immolé, je suis le nécessaire et fatal sacrifié, je ne m'appelle plus Youssef : mais Ismaël non remplacé à l'instant du sacrifice, ou alors je suis bien Youssef mais resté pour toujours au fond du puits, ou jeté pour de vrai par ses frères aux dents du loup et lacéré, éternellement lacéré !..*[215].

Youssef Sebti incarne, de la sorte, l'image de tous les innocents de l'Histoire, qu'on a sacrifiés par haine ou par ignorance. Désormais en Algérie, il n'existe plus aucune force divine ou humaine qui puisse interrompre le sang qui coule. Djebar relie ces sacrifiés algériens à la même généalogie qu'Ismael et Abraham et classe les égorgeurs qui se réclament pourtant comme serviteurs de Dieu à la marge de toute humanité et de toute éthique. Pour sensibiliser ses lecteurs vis-à-vis des sacrifices aveugles des intellectuels francophones et des autres, Djebar les renvoie à ces images bibliques et coraniques :

---

[213]BRAHIMI, Denise, *L'amour, La Fantasia, une grammatologie maghrébine*, in Littératures maghrébines, colloque Jacqueline Arnaud les 2 ,3 et 4 décembre 1987, p. 121.
[214] CHIKHI, Beida, *Les romans d'Assia Djebar*, Alger O.P.U, 1990, p. 19
[215] DJEBAR, Assia, op.cit, p 218.

> *Ils se dressent, quelques-uns déterminés, transformant leurs propres enfants en moutons de l'Aïd, pour la grande fête du sacrifice d'Abraham, ne ressentant même pas une once de l'angoisse du prophète biblique, n'attendant nul arrêt de la clémence divine, non, se précipitant à la gorge de ses jeunes héros, pataugeant dans ce sang, essuyant ensuite le couteau avec l'effrayante bonne conscience de l'homme du troupeau obéissant aveuglément au chef obtus.*[216]

L'auteure compare les égorgeurs du présent au prophète Ibrahim qui était prêt à obéir sans contestation à l'ordre divin. Tout comme Ibrahim, les égorgeurs de l'Algérie obéissent à leurs commanditaires sans même avoir la moindre hésitation à tuer leurs frères, enfants de l'Algérie. Cette haine aveugle est le résultat de tout un processus d'endoctriement que Djebar tient à dénoncer.

Nous retrouvons cette intertextualité avec les textes sacrés notamment dans la restitution du dernier jour du poète Youssef Sebti qui convoqua encore Youssef «resté pour toujours au fond du puits, ou jeté pour de vrai par ses frères aux dents du loup et lacéré, éternellement lacéré *! »*[217], ou Ismaël «non remplacé à l'instant du sacrifice»[218]. Ecœurée, Djebar est pourtant déterminée à décrire cette cruauté à travers un style brute et aigu, chargé d'images de sang et de violence, qui lui semblent nécessaires pour exprimer son indignation et sa consternation face à l'absurdité du massacre. L'intertextualité l'aide ainsi à recourir à des symboles qu'elle puise dans des textes anciens, comme celui de l'*Enfer* dantesque :

> *Au milieu du chemin de notre vie*
>
> *Je me retrouvai par une forêt obscure…*[219]

L'auteure se réfère à l'Œuvre de Dante qu'elle considère comme le symbole de l'écriture littéraire :

> Je *ne demande rien : seulement qu'ils nous hantent encore, qu'ils nous habitent. Mais dans quelle langue ? Il y a déjà six siècles et demi, un nommé Dante, exilé à jamais de sa ville Florence, appellera cette langue "le vulgaire illustre.*[220]

Dante compare «le vulgaire illustre» à la «panthère parfumée», l'animal médiéval mythique dont il qualifie le rugissement de «fragrante douceur». Chez

[216] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 211.
[217] Ibid, p. 218.
[218] Ibid.
[219] Ibid, p. 15.
[220] Ibid, p. 56.

Assia Djebar aussi, la langue des morts tente de nous transmettre cette «fragrante douceur» des voix des disparus revenus dans l'intemporalité. La référence à l'enfer, à l'au-delà des disparus, revient également lorsque la narratrice évoque des vers d'un poème Youssef Sebti vingt ans avant son assassinat, *L'Enfer et la Folie* :

Je suis né dans l'enfer
J'ai vécu dans l'enfer
Et l'enfer est né en moi ![221]

La répétition du mot « enfer » témoigne de l'horreur qu'ont vécue les intellectuels, traqués dans leur propre pays, forcés à fuir ou à subir une mort violente. Pour comprendre les causes de cette tragédie algérienne, Djebar semble vouloir rejoindre les autres écrivains algériens, soucieux du sort de l'Algérie, qui peinaient, comme elle, à s'exprimer en face de l'horreur. Elle se sert alors des épigraphes pour rappeler le dilemme dans lequel vivaient ces hommes de lettres. Parmi ces épigraphes les plus remarquables nous citons ceux qui rapportent les propos de Kateb Yacine et d'Albert Camus :

« Hâtez-vous de mourir, après
vous parlerez en ancêtres... »
Kateb YACINE
L'œuvre en fragments.
« Si j'avais le pouvoir de donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre nous, c'est avec cette voix que je m'adresserais à vous »
Albert CAMUS,
Alger (Conférence, le 22.1.56).[222]

Ces deux épigraphes semblent rappeler la difficulté de prendre la parole pour exprimer les sentiments de confusion et d'amertume face à la violence aveugle. Ainsi, Kateb, non sans ironie, suggère que seule la mort pourrait libérer la voix, tandis que la volonté de Camus à « donner une voix à la solitude et à l'angoisse » du peuple algérien, traduit les limites de la parole « ordinaire » à exprimer la souffrance de l'âme. A travers ces deux citations, Djebar démontre à quel point la voix de l'écrivain est dépourvue du pouvoir représentatif face à l'horreur et à la violence excessive. Pourtant, dans *Ces voix qui m'assiègent*, Djebar avait déjà expliqué l'importance de la multiplicité des voix dans la sauvegarde de l'héritage

[221] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 219.
[222] Ibid, p. 09.

culturel. Dans le chapitre intitulé « Tout doit-il disparaître ?» où elle exprime son amertume vis-à-vis de la disparition du riche patrimoine culturel algérien, elle répond, également, aux multiples questionnements exposés dans son texte à travers l'emploi d'épigraphes :

> *Cette voix qui parle…*
> *Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher de me déchirer, de m'assiéger.*
> *Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui ne peut être que la mienne puisqu' il n'y a que moi.*[223]

Cette technique d'écriture qui consiste à porter les voix des autres auteurs par la voix énonciative du récit semble aider la narratrice à remplir les « blancs de la narration » lorsque ses propres propos s'avèrent impuissant à rendre compte du tragique de la situation. Cette polyphonie des voix est renforcée dans le récit lorsque la narratrice évoque des tranches de la vie d'Albert Camus, de Frantz Fanon, de Mouloud Feraoun et de Jean Amrouche. Connaissant les positions politiques d'Albert Camus, on ne pourrait qu'être surpris de son inclusion par la narratrice au sein du groupe d'écrivains algériens évoqués dans le récit. Cependant, il faudra rappeler qu'Assia Djebar fût parmi les premiers intellectuels qui ont ouvertement assuré le rôle d'Albert Camus dans le canon littéraire national et ont participé à la commémoration de ses écrits en tant qu'auteur Algérien. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, elle tente de lui rendre justice en reprenant une partie de son discours prémonitoire, prononcé devant les ultras déchaînés, le 21 janvier 1956, au Cercle du Progrès d'Alger :

> *En ce qui me concerne, j'ai aimé avec passion cette terre où je suis né, j'y ai puisé tout ce que je suis et je n'ai jamais séparé de mon amitié aucun des hommes qui y vivent, de quelque race qu'ils soient. Bien que j'aie connu et partagé les misères qui ne lui manquent pas, elle est restée pour moi la terre du bonheur et de la création. Et je ne puis me résigner à la voir devenir la terre du malheur et de la haine.* [224]

En reprenant cette citation de Camus, Djebar la réactualise dans le contexte algérien des années quatre-vingt-dix pour faire la jonction entre deux guerres

[223] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 95.
[224] Ibid, pp. 127-128.

fratricides, car pour Camus, Français et Algériens devaient se côtoyer en frères sur la terre algérienne. Plus que Camus, Frantz Fanon avait abandonné la nationalité française au nom de la justice et du respect de la différence et rejoint la cause algérienne au nom de tous les asservis. Ayant cru à l'égalité des droits et à la fraternité humaine, ces deux hommes n'assisteront pourtant jamais à l'indépendance du pays et mourront éloignés de l'Algérie.

Tout au long de son récit, Djebar puise dans une intertextualité qui renvoie à un ensemble de discours hétérogènes, parfois même contradictoires, mais qui émanent tous d'hommes ou de femmes ayant aimé l'Algérie ou vécu sur son sol. Elle se lie à Albert Camus, Jean Amrouche, Frantz Fanon et Mouloud Feraoun, quatre figures de la culture algérienne, pourtant très différents : le premier d'origine française, le second un kabyle chrétien, le troisième d'origine antillaise et le dernier un kabyle musulman. Malgré leurs différences, ces hommes contribuent pourtant à dessiner les traits d'une pluriculturalité qui marque le paysage intellectuel et littéraire en Algérie et que Djebar tente de louer dans son texte à travers l'usage de l'intertextualité.

L'intertextualité est une technique énonciative qui sert ainsi à Djebar à dénoncer tous les abus de pouvoir pratiqués au nom d'un discours politique ou social quelconque, celui du colonialisme comme celui du pouvoir en place ou encore celui du mouvement islamiste rétrograde, qui tous refusent toute sorte de différence et ne se livrent jamais à la tolérance. La narratrice évoque alors les biographies de Jean Sénac qui exposent la vie de ce poète, ami de l'Algérie tué pour ses tendances sexuelles et critiquent une société renfermée et intolérante :

> *Certains biographes, constatant que le premier poète tué en Algérie (…) était tout de même un 'pied noir' de Beni-Saf, ont laissé entendre que déjà, à peine un peu plus de dix ans après l'indépendance, le pays reniait sa tradition d'ouverture et de pluralité, hier encore si hautement proclamée.*[225]

L'assassinat de Sénac sera suivi quelques années plus tard par ceux de Tahar Jaout et Youssef Sebti, également assassinés pour leurs écrits jugés trop libertins et non conformes aux valeurs musulmanes de la société algérienne. La pratique de

[225] DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 1999, p. 137.

l'intertextualité est une démarche qui marque l'écriture chez Assia Djebar comme chez la majorité des écrivains postcoloniaux. Elle lui permet, non seulement, une reconstruction de l'Histoire mais aussi une réconciliation entre deux cultures :

> *La critique contemporaine a montré que le travail littéraire est en grande partie un travail de réemploi, une activité ludique où toute une culture littéraire est perpétuellement réinscrite, transformée, relue par les jeux à l'infini. (...) La situation interculturelle particulière de la littérature maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses : non seulement textes arabes et français mais aussi textes issus de la littérature du monde entier.*[226]

L'énonciation Dans *Le Blanc de l'Algérie* est ainsi prise en charge par une voix polyphonique qui traduit un ensemble de discours qui visent tous à légitimer le caractère pluriculturel de l'intellectuel algérien. Assia Djebar prend l'éthos ou la posture d'une écrivaine postocoloniale qui fusionne sa parole créatrice dans celle de tous les autres intellectuels du pays et refuse toute catégorisation de son identité culturelle.

3. L'énonciation ironique comme procédé de dénonciation dans *Pierre Sang Papier ou Cendre :*

Bien qu'elle ne soit pas une marque permanente des textes postcoloniaux, l'ironie figure pourtant parmi les techniques d'énonciation puisées par quelques auteurs algériens, dont Maissa Bey dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*. Malgré sa nature insaisissable, nous pourrions quand même repérer certaines caractéristiques qui déterminent le discours ironique, dont la plus marquante est la remise en question des vérités absolues. Le discours ironique représente une prise de distance avec le monde et les discours dominants, qui remet tout en question, même les données de l'Histoire. D'une manière simplifiée, nous pouvons définir un énoncé ironique comme tout énoncé qui vise à dire le contraire de ce que l'on veut exprimer en réalité.[227] Cette forme particulière de l'énonciation est un procédé « inséparable

[226] BONN, Charles, *Poétiques croisées du Maghreb, in : Itinéraires et contacts de cultures (poétiques croisées du Maghreb)* vol 14, 2° semestre, Université d'Alger/ Université de Paris-Nord, L'Harmattan, 1991, p. 05.

[227] L'ironie est une forme de discours qui consiste, au sens strict, à dire le contraire de ce que l'on pense, tout en montrant son refus de ce qui a été dit. L'interprétation de l'ironie relève de plusieurs critères dont le contexte. Le discours ironique est souvent utilisé pour des raisons d'opposition et de dénonciation. Il fait appel aux antiphrases, aux hyperboles, ou au contraire, aux atténuations telles que les euphémismes.

d'une volonté de dérision »[228] qui permet aux écrivains d'exprimer leur subjectivité en disant le contraire de ce qu'ils pensent réellement[229] dans un but de dénonciation et de déconstruction des discours dominants. Au fil du temps, l'ironie a su s'adapter aux besoins discursifs et aux manifestations littéraires de chaque époque pour contester les discours autoritaires. Elle s'inscrit dans les récits d'une manière très subtile, mais elle est repérable à partir d'un effet de contraste ou de mise en relief, car tel que le constate Maingueneau, elle affiche un propos que l'instance énonciatrice ne prend pas en charge[230].

L'opposition aux discours dominants représente donc l'objectif essentiel du discours ironique qui « s'exerce toujours aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose (…). C'est donc une arme essentiellement offensive, jamais innocente ».[231] L'ironie est ainsi une forme de contre discours qui vise à s'opposer à la domination de quelques voix au pouvoir mais son repérage et son interprétation dépend d'un certain nombre de connaissances culturelles et idéologiques : « L'interprétation de l'ironie implique, à part la compétence linguistique, la compétence culturelle et idéologique du public qui reçoit cette ironie. »[232]. L'interprétation donnée par le lecteur est ainsi le garant du bon fonctionnement du jeu ironique, car, dit Hutcheon, c'est le lecteur qui décide si un énoncé est ironique ou non : « Le processus se déroule indépendamment des intentions de l'ironiste (…). L'ironie est, en fait, 'créée' par un processus d'attribution et d'interprétation actif, productif, qui implique à ce moment-là un acte conscient de déduction »[233]

Dans cette perspective de dénonciation, les écrivains ont tendance à reprendre le discours de l'Autre dans le leur, afin de le déconstruire en le défigurant, en le ridiculisant ou en y démontrant les incohérences : « l'ironie revient à faire semblant de se confondre avec l'être ou l'institution ironisée alors

[228] MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op.cit, p. 105.
[229] Ibid, p. 97.
[230] Ibid, p.101.
[231] JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980 : essai*. Montréal : l'Hexagone, 1998, p. 17.
[232] KERBAT-ORECCHIONI, Catherine, *Problèmes de l'ironie, Linguistique et sémiologie, vol. II.* Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976, p. 30.
[233] HUTCHEON, Linda, *Politique de l'ironie.* In : SHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 291.

que l'on a une ferme volonté de se différencier ».[234] Barbara Havercroft explique cette réappropriation du discours de l'Autre pour le déconstruire : «l'itérabilité du signe, restitué à l'intérieur d'un nouveau contexte narratif, se révèle indispensable à la création d'un contre-discours »[235], c'est une stratégie «constituant un acte véritablement éthique et libérateur»[236]. C'est dans ce sens que Hutcheon entrevoit une certaine analogie entre le caractère double de la littérature postcoloniale et celui de l'ironie :

> *L'ironie permet à l'autre d'aborder la culture dominante à partir de l'ensemble des valeurs et des modes de compréhension de cette culture, sans y adhérer et sans sacrifier le droit à la dissidence, la contradiction et la résistance.*[237]

C'est en adoptant cette technique énonciative que Maïssa Bey s'oppose au discours colonial. En effet, le discours ironique prime dans son texte du début jusqu'à la fin du récit qui expose deux visions. D'abord, celle que porte l'enfant sur le colonialisme et qui représente la vision de tout le peuple algérien, ensuite celle que porte Madame Lafrance sur l'Algérie et son peuple et qui représente la vision occidentale impérialiste sur les territoires colonisés et leurs habitants.

Le récit est donc divisé en chapitres qui alternent les deux visions. Dans les chapitres où la narration est élaborée à partir du regard de l'enfant, le ton de l'énonciation est sérieux, voire même tragique. Les scènes de violence et d'horreur sont décrites à travers un langage brutal qui vise à choquer le lecteur et à provoquer une prise de conscience vis-à-vis de l'atrocité coloniale. Quant aux chapitres narrés à partir de la vision de Madame Lafrane, qui exposent son point de vue, le ton est plutôt ironique, mais l'objectif demeure le même, car l'auteure, à travers une ironie souvent poussée au sarcasme, tente de s'opposer à la vision coloniale prétentieuse, en faisant alterner des scènes d'horreur au discours hypocrite du colonisateur.

---

[234] BERNARD, Valérie, *Le roman algérien de langue française, à propos de l'ironie*, Université Paris 13, 1991 [En ligne] [Consulté le 25/01/2019]. Disponible sur : http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Benard.htm.

[235] HAVERCROFT, Barbara, *Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe*. In : Journal pour mémoire de France Théoret. Dalhousie French Studies, vol. 47. 1999, p. 99.

[236] Ibid.

[237] HUTCHEON, Linda, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*, Toronto, Oxford University Press, 1991, p. 49. Traduction personnelle.

Vue par les français, l'Algérie est alors sujette à des clichés, des fantasmes et des stéréotypes orientalistes. La terre algérienne représente pour ceux qui viennent la découvrir, un lieu d'exotisme qu'ils transposent dans leurs arts et leurs photographies :

> *C'est seulement ainsi que Madame Lafrance peut regarder ces lieux et ces êtres. En noir et blanc et sur papier glacé. Elle peut donc détailler à loisir ces visages, ces corps lointains, ces vieilles maisons aux murs rongés de lèpre et même… même y trouver de la beauté, une certaine beauté. Oui, se dit-elle alors, on peut admettre parfois, tout comme ces écrivains et ces peintres qui n'hésitent pas à puiser dans la lumière et l'insolence du soleil des images propres à exciter un désir d'ailleurs, que 'cette race déguenillée, en lambeaux, drapant sa nudité avec une couverture à jours, est superbe à voir.* [238]
>
> *Cette terre (…), peuplée, leur a-t-on dit, de moustiques mal armées, inconstants, lâches et malpropres.*[239]

Ces passages illustrent la vision purement raciste et méprisante de la France coloniale vis-à-vis du peuple algérien qu'on considère comme une « race » sous humaine. Le narrateur n'hésite d'ailleurs pas à employer le mot « race » qu'il attribue à Madame Lafrance, qui semble, malgré elle, trouver une certaine beauté pittoresque dans les photographies qui représentent la misère des algériens.

En face de ce paysage malheureux des autochtones affamés, se tient la figure de Madame Lafrance qui, « chapeautée, corsetée et entravée dans une jupe à longue traîne, ne peut pas s'aventurer dans ces lieux malfamés »[240]. Bey ironise sur l'écart provoqué par le colonialisme, entre la situation misérable des algériens et celle prospère des pieds noirs qui profitent des bontés de la terre algérienne :

> *Là, les corps à demi nus sont doucement caressés par le soleil, et la brise légère, exquise, si exquise, apporte par bouffées l'odeur volubile des mimosas, des cédratiers et des orangers. Madame Lafrance soleille, enfin délivrée de toute peine. Il fait si beau (…). Elle sourit. Elle se réjouit de tant d'ordre et de beauté. Madame Lafrance est partout chez elle. Partout ou presque.*[241]

Tandis que les algériens souffrent pour gagner leur pain, les français profitent du soleil de l'Algérie. C'est à travers l'ironie que Bey décrit cette injustice causée par l'intrusion de l'Autre et s'oppose aux stéréotypes proliférés par les

[238] BEY, Maïssa, op. cit, p. 49.
[239] Ibid, p. 21.
[240] Ibid, p. 49.
[241] Ibid, pp. 50-51

soldats pendant leur intrusion sur la terre algérienne et par lesquels ils justifient leur assaut. C'est ainsi que, le matin du trente juin mille huit cent trente, apercevant de loin les côtes algéroises, les marins français s'interrogent sur cette terre « dont ils ne savent rien. Une terre profonde. Mystérieuse. Inexplorée . . . Une terre désolée, selon ces mêmes conquérants, de hordes barbares à demi nues »[242]. Croyant à leur mission civilisatrice, ces soldats s'attendent à tomber sur une terre aride et sauvage, démunie de toute trace de civilisation, mais ils se confrontent à la désillusion :

> *Elle est là, à portée de canon, cette terre qu'on leur a dit âpre et farouche (…). Puis tout se met en place. Les maisons en escaliers, les arbres, les dômes des mosquées. C'est un somptueux tableau qui s'offre à leurs yeux émerveillés. Un tableau aux dominantes vert et blanc sur le fond sombre de la colline.*[243]

En plus des terres vierges, les français rêvaient aussi des femmes vierges, décrites dans la littérature et la poésie des écrivains européens voyageurs. Cette image de la virginité orientale appelle celle du viol occidental : femmes et terres seront violées, au nom de la civilisation :

> *Comment pénétrer l'Orient autrement qu'en dévoilant le mystère, en dévoilant ses femmes, surnommées les interdites parce que jalousement gardées, soustraites à tout regard étranger ?*

C'est en évoquant ce fantasme occidental à travers les verbes « pénétrer » et « dévoiler » que Maissa Bey dénonce implicitement, en insérant le discours de l'Autre dans le sien, les pratiques d'harcèlements sexuels et de viols dont ont été victimes les algériennes à l'époque coloniale. C'est alors que l'inaccessibilité des terres algériennes rejoint l'inaccessibilité des femmes orientales, provoquant ainsi l'impulsion française pour la colonisation de l'Algérie :

> *On les appelle Moukères. Ou bien Fatmas. Ou encore Mauresques. Et ces belles Mauresques à la peau d'ambre et aux yeux de biches effarouchées sont au centre de bien des fantasmes (…). Elles passent, hiératiques, inaccessibles. Drapées d'un voile blanc, elles ne laissent voir que leurs yeux sombres au regard insaisissable. On peut, comme certain écrivain intimement convaincu du caractère primitif des peuples vivant dans ces contrées, n'y voir qu'un 'paquet informe de linge sale'. On peut se les attacher (…). On peut en faire aussi commerce. Car il est, heureusement, des moukères plus accessibles. (…) On peut (…) les saisir dans l'intimité des lieux clos (…) Ou bien encore (…) On peut les exhiber, les exposer, les dénuder. Ainsi (…) les femmes arabes, les jeunes filles kabyles, les petites Mauresques, les jeunes juives, les fatmas*

[242] BEY, Maïssa, op. cit, p. 18.
[243] Ibid, pp 19-20.

en haïk (…) traversent les mers, font irruption dans les foyers bien pensants des villes et villages de la lointaine métropole. Personne, non personne n'a alors tenté de déchiffrer l'énigme de leur regard.[244]

Tout au long de cette description, l'énonciation semble faite à partir du point de vue occidental. L'énonciateur décrit la beauté des femmes algériennes, mais il insiste sur le fait qu'elles soient sujettes à tous types d'abus. Elles sont alors dénudées, violées, marchandées, elles sont exploitées dans des lieux de plaisir et dévoilées en Occident, mais malgré tout cela, malgré la violation de leurs corps, leurs âmes demeurent inaccessibles et incassables, des âmes de courage et de dignité que l'on devine à travers ce « regard » qui reste indéchiffrable.

C'est ainsi qu'à travers une énonciation ironique, Bey se réapproprie le discours de l'Autre pour finir par le dénoncer. L'énonciateur reprend les prétentions de l'Autre en abusant de ses convictions au point de les caricaturer afin d'interpeller le lecteur. C'est de cette façon que l'écrivaine opère un démantèlement des stéréotypes occidentaux sur l'Algérie et son peuple, en remettant en question les croyances occidentales qui se vantent d'avoir conquis la terre comme les hommes. C'est là où réside d'ailleurs, la force de revanche du processus ironique sur les discours hégémoniques chez les auteurs postcoloniaux.

A côté des viols des femmes, le narrateur raconte ironiquement celui des terres que les colons ont mis la main dessus. Il rapporte alors la prétention des pieds noirs d'avoir fertilisé les terres algériennes, autre fois arides, car mal exploitées. En pillant les terres des propriétaires algériens, les nouveaux propriétaires se vantent d'avoir la priorité sur les terrains cultivés :

Mes terres, j'en ferai un paradis à la mesure des sacrifices que nous avons consentis. Un paradis pour les miens. Nous croîtrons ici, nous prospèrerons ici, et nos enfants et les enfants de nos enfants, récolteront les fruits de notre labeur (…..).Il a fallu assainir, défricher, assécher, labourer, semer …. Et tout ça avec, ou plutôt, malgré ces …. Ces bons à rien, ces pouilleux ! Des débris d'humanité, réfractaires à toute idée de progrès, et qui, si on les houspille pas, sont capables de passer toute leur journée assis à se prélasser au soleil, appuyé contre un tronc de figuier ! [245]

[244] BEY, Maïssa, op. cit, pp. 97-101.
[245] Ibid, p. 62.

Dans ces passages ironiques, l'énonciateur dénonce une sorte de mythomanie, un mythe qu'ont créé les colons et qu'ils ont fini par y croire. En effet, ces colons nient leur envahissement des terres algériennes de force et le renvoi des propriétaires originaux et se vantent d'avoir pu, enfin, transformer ces terres infertiles en des paradis terriens grâce à leurs sacrifices ! Tout lecteur devinera sans difficulté le sens ironique du mot « sacrifices » dans ce passage, qui se réfère, en premier lieu, à la cause algérienne mais pourrait également rappeler l'occupation israélienne des terres palestiniennes et le mensonge prodigué par les israéliens sur leur appropriation de ces terres. Ce faisant, Bey démontre le caractère mensonger de toutes les entreprises colonialistes, celles du passé comme celles du présent, qui se forgent des idéologies factices.

Parmi les manipulations élaborées par le colonisateur figure aussi l'imposition de la langue et de la culture françaises au peuple algérien, qui vise à éradiquer la langue arabe et la culture algérienne. Cependant, nous savons que l'intégration à l'école française demeurait limitée pour les enfants des algériens, car seuls quelques chanceux habitants des villes pouvaient y avoir accès :

> *« L'usage exclusif de la langue française dans les écoles et l'administration, aura des retombées décisives, aussi bien sur les comportement que sur les mentalités. Il n'y aura pas cependant de scolarisation importante des musulmans, ce sont les français de souche et les étrangers assimilés qui ont profité de l'enseignement public en français. Les occupants n'étaient pas disposés à dépenser des fonds publics pour instruire « les indigènes »*[246]

Pour dénoncer ce processus d'aliénation, Bey dira toujours le contraire de ce que le lecteur attend. Elle jouera ainsi un double jeu, celui de l'ambivalence, pour affirmer son non appartenance au discours de l'Autre. L'ironie de Bey accepte et rejette en même temps, prend à son compte et renvoie à l'autre, les énoncés du discours hégémonique.[247] Citons à titre d'exemple, la déception de Madame Lafrance, incarnée cette fois ci par une institutrice française, par la mauvaise prononciation de sa langue par un élève « indigène» :

---

[246] *La littérature algérienne pendant la période coloniale*, [En ligne] [Consulté le 19/07/2014]. Disponible sur : http://www.algeriepyrenees.com/article-24563227.html.

[247] DELVAUX, Martine, *L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure*, The French Review, vol. 68, no 4, Mars 1995. 681-693, p. 683.

On l'avait pourtant prévenue. Ces enfants n'ont pas, il faut le savoir, les même capacités intellectuelles que les nôtres…Bien sûr, bien sûr, ne l'oublions pas, il ne s'agit pas de leur faire acquérir les subtilités de notre si belle langue ![248]

De nouveau, l'énonciateur s'attaque à cette conception raciale qui prône une infériorité naturelle et intellectuelle chez les peuples colonisés. Considérés comme appartenant à une sous-race, les élèves algériens subissent un mépris apparent de la part de l'école française qui se contente de leur apprendre un minimum de connaissances :

Comprenez bien, Madame, les rudiments ! Les rudiments, rien de plus ! Rien de plus que la langue usuelle réduite à l'expression de quelques connaissances élémentaires, jointes à quelques idées d'ordre pratique et éducatif. Il ne faut pas non plus oublier que ces enfants-là ont du mal à manier l'abstraction.

Mais enfin « aimer »…tout le monde devrait savoir… et puis, articuler des mots, émettre des sons, ce n'est tout de même pas si difficile ![249]

L'ironie tourne ainsi ces propos racistes au ridicule, car même à cette époque où les sciences naturelles n'avaient pas prouvé l'égalité des capacités intellectuelles chez toutes les « races », penser que les élèves algériens seraient incapables de saisir le sens de l'abstraction, être incapables d'aimer ou d'émettre des sons, émane d'une ignorance et d'une volonté de mépris plutôt que d'une conviction intellectuelle quelconque. L'ironie du discours est toujours accompagnée d'un questionnement innocent mais clairvoyant que l'enfant se pose en permanence afin de susciter la réflexion chez le lecteur. Ainsi, lorsqu'il se promène dans les quartiers chics habités par les français, il se demande naïvement pourquoi son peuple n'habite pas dans ces maisons construites à l'européennes puisque Madame Lafrance leur avait dit qu'elle était là pour faire d'eux des citoyens français :

C'est donc pour les civiliser qu'on leur a enlevé leurs terres, afin d'y installer des Français venus de France ? Sans doute pour qu'ils aient un exemple vivant de la Civilisation. [250]

Cette ironie est parfois poussée à un sarcasme qui provoque chez le lecteur, algérien ou pas, un sentiment d'amertume et déclenche en lui une prise de

[248] BEY, Maïssa, op. cit, p. 56.
[249] Ibid, p. 56.
[250] Ibid, p. 91.

conscience quant à l'absurdité de l'entreprise coloniale, qui, au nom d'un processus de civilisation illusoire, avait ôté aux peuples leurs droits à une vie digne et honnête :

> *Ils doivent apprendre à aimer la France en sa langue à elle. En ses ouvrages à elle. Ils doivent apprendre à respecter la grandeur de la France, à se montrer dignes des bienfaits de celle qui les reçoit en ces lieux dédiés au savoir, qui tente péniblement de les arracher à l'ignorance, à la barbarie et aux ténèbres moyenâgeuses dans lesquels ils croupissent depuis des siècles*[251].

L'interprétation du passage cité ci haut aurait posé un réel problème si ces phrases avaient été écrites par un auteur français ou issu d'un pays colonisateur. En effet, il n'existe aucun signe qui confirme le sens ironique de l'énoncé si l'idéologie et l'origine de l'auteure n'avait pas été connue. Hutcheon affirme que l'ironie « implique toujours des relations dynamiques et plurielles entre le texte ou l'énoncé et son contexte, de même qu'une interaction constante entre celui qu'on nomme ironiste, l'interprète et les circonstances générales de la situation discursive »[252].

Face à ce problème d'interprétation causé par l'ironie et afin de comprendre les vraies intentions de l'auteur et le sens d'une œuvre, Catherine Fromilhague s'interroge sur la légitimité de toute interprétation ironique si l'on ignore l'idéologie de l'auteur. Elle insiste alors sur le repérage de quelques indices d'ironie : « une certaine manière de prononcer l'énoncé pour marquer la distance, un signe typographique – le point d'exclamation ou les points de suspension, la qualification hyperbolique "les yeux fermés" est un marqueur d'ironie »[253]. C'est dans ce sens, par exemple, que Bey se moque des violentes opérations militaires qui visent à réprimer toutes formes de révolution chez le peuple algérien et dont le colonisateur attribue des noms de pierres précieuses : « Pour elle, ils vont répandre leurs ' pierres précieuses' sur ces terres. Opération Emeraude. Opération Rubis. Opération Topaze. Opération Turquoise. Opération Saphir. Des noms dignes de la grandeur de leur mission et du rang de madame Lafrance ».[254]. Le sens ironique de

[251] BEY, Maïssa, op. cit,, p. 58.
[252] HUTCHEON, Linda, *Politique de l'ironie*, cité dans : SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 291.
[253] FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 107.
[254] Ibid, p. 166.

l'antiphrase 'pierres précieuses' est donc inévitable. Il ne pourrait s'agir que d'une ironie qui reflète l'amertume de l'être colonisé par rapport aux atrocités subies par son peuple. En plus de son idéologie et son origine qui ne laisse pas de doutes sur ses intentions de dénonciation par le biais de l'ironie, Bey finit toujours par insérer des énoncés qui connotent une opposition aux impositions du discours colonial. En usant de cette ironie, l'auteure dirige le regard du lecteur vers une cible dans une relation d'opposition face à un pouvoir, car l'ironie est toujours un jeu de pouvoirs.[255]

Ainsi, lorsque l'enfant est forcé à dire « j'aime mon pays, la France », il arrivera à le prononcer malgré les moqueries de son institutrice mais se contentera de dire « j'aime mon pays »[256]. La suppression du nom de la France de la phrase qu'on voulait lui imposer reflète une réponse de la part de l'être postcolonial à toutes les impositions idéologiques et culturelles qu'il a pu subir pendant la période coloniale. Ce simple énoncé renvoie à toute l'idéologie de Maïssa Bey qui s'est chargée dans ce roman, de répondre, à travers un discours ironique et sarcastique à toutes les prétentions civilisatrices de l'entreprise coloniales en Algérie et à toute prétention de bienfaits de la colonisation que voudraient suggérer les représentants de l'Etat français post-colonial. C'est d'ailleurs de cette façon qu'elle tente de changer de perspective et de se ré-approprier une Histoire dont les dominés ont été dépossédés par le discours des dominants. L'ironie sert alors à l'écrivain postcolonial de renverser le regard de l'Autre dont Bhabha parlait pour évoquer le rapport de forces inégal :

> *Je veux revenir sur ce processus par lequel le regard du surveillant revient comme le regard déplacé du discipliné, où l'observateur devient l'observé et la représentation partielle réarticule toute la notion d'identité et l'aliène de son essence*[257]

L'énonciation chez Maïssa Bey s'accompagne donc d'une esthétique de déconstruction par le biais de l'ironie, qui représente un procédé de distanciation

[255] BERNARD, Valérie, *Le roman algérien de langue française, à propos de l'ironie,* 1999, [En ligne] [Consulté le 25/01/2019]. Disponible sur : http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Benard.htm.
[256] BEY, Maïssa, op.cit, p. 58.
[257] K. BHABHA, Homi, op.cit, p. 89.

par rapport aux discours dominants. L'auteure procède à une stratégie énonciative qui camouffle son discours dénonciateur en s'attribuant une parole ironique qui vise à ridiculiser toute prétention aux bienfaits de la colonisation. Elle se donne l'image d'une humaniste qui dénonce toutes les formes de l'asservissement et de l'injustice, quelle que soit leur origine et, en écrivaine contemporaine, elle crée une œuvre qui dit la paix et dénonce la violence et l'oppression.

CHAPITRE IV

Subversion des structures narratives et spatio-temporelles

Nous poursuivons dans ce chapitre l'étude des stratégies textuelles mises au service de dénonciation historique dans les textes. En tant qu'œuvres postcoloniales, les trois textes que nous étudions semblent marqués par des structures narratives subversives qui révèlent des modes d'écriture : « qui sont d'abord polémiques à l'égard de l'ordre colonial avant de se caractériser par le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens »[258]. Ceci se reflète au niveau textuel par un ensemble de procédés textuels qui visent à s'opposer à la linéarité des œuvres occidentales traditionnelles. La narration éclatée, la discontinuité temporelle, le brouillage spatial, les ruptures et l'hybridité générique caractérisent alors la mise en scène de l'Histoire dans les textes que nous étudions et se présentent comme « une forme de contestation et de dénonciation des discours hégémoniques. »[259], qui vise « à briser les cadres narratifs anciens »[260].

1. Narrations postcoloniales :

La littérature postcoloniale s'oppose aux discours occidentaux portés sur l'Orient. Pour ce faire, ses auteurs œuvrent pour l'éclatement du récit dominant en ouvrant la voie pour une nouvelle manière de penser, d'écrire et de raconter le passé, échappant ainsi aux hiérarchies des savoirs, des cultures, des lieux et des langues héritées de l'hégémonie coloniale.

Dans le corpus que nous étudions, les techniques contestataires formelles se combinent avec des thématiques particulières pour former des outils de résistances aux discours hégémoniques sur l'Histoire algérienne. Nous savons déjà que la littérature postcoloniale est une forme de contestation contre l'aliénation de l'être colonisé, longtemps écarté d'une participation active à sa propre Histoire. Albert Memmi avait expliqué cette situation de mise à l'écart de l'être colonisé :

> *La carence la plus grave subie par le colonisé est d'être placé hors du temps et de l'histoire et hors de la cité. La colonisation lui supprime toute part libre*

[258] MOURA, Jean Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit, p. 05.
[259] Ibid.
[260] BARDOLPH, Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2002, p. 46.

dans la guerre comme dans la paix, toute décision qui contribue au destin du monde et du sien, toute responsabilité historique et sociale.[261]

L'écriture de l'Histoire a toujours été l'affaire des sociétés les plus fortes et des forces impérialistes qui usaient des sources écrites comme matériaux et s'occupaient essentiellement de sauvegarder leur propre Histoire, dont les sujets, étaient d'ailleurs, issus de ces mêmes sociétés. S'opposant à cette appropriation exclusive de l'Occident de l'Histoire du monde, les littératures postcoloniales sont souvent tournées vers le passé, afin de tenter de « rectifier » leur Histoire et d'y apporter d'autres vérités.

Le culte du passé joue alors un rôle principal dans les textes postcoloniaux et les dimensions spatio-temporelles des récits contribuent à une quête d'identité obsessionnelle chez les peuples anciennement colonisés : « Dans cette nouvelle configuration, le patrimoine se trouve lié au territoire et à la mémoire, qui opèrent l'un et l'autre comme vecteurs de l'identité.[262] Le retour vers le temps passé est donc un détour inévitable dans les récits postcoloniaux car c'est dans ce temps passé que les écrivains iront rechercher les traits de leurs identités. Cependant, ce traitement du temps passé ne se fera pas en respectant une diachronie linéaire, car passé et présent et voire même future, sont intimement liés et partagent une relation de détermination qui oblige les écrivains à user du temps historique de façon à l'investir dans le temps présent et à en faire un vecteur identitaire qui contribue à légitimer leur parole créatrice.

Afin de déconstruire les discours historiques occidentaux, les écrivains postcoloniaux remettent en cause les vérités qu'ils exposent, en créant un passé qui correspond à l'image qu'ils se font d'eux même. Il s'agit alors de créer « une version de l'Histoire événementielle qui ne correspond pas à celle imposée par les pouvoirs colonisateurs »[263]. Dans ce sens, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, les auteurs postcoloniaux s'identifient avec les figures du passé qu'ils vont chercher dans leurs cultures d'origine. C'est ainsi, que par exemple,

[261] MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé,* L'Étincelle, Montréal, 1972, p. 92.
[262] HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps,* Seuil, Paris, 2003, p. 121.
[263] VAUTIER, Marie, *Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la "marge»*, Études littéraires, Montréal, vol. 27, n O1, été 1994, p. 43-57, p. 47.

Méchakra, Djebar et Bey, évoquent des figures comme La Kahina, L'Emir Abdelkader et tous les héros de l'Algérie avec lesquelles elles s'identifient en tant qu'écrivaines algériennes ayant une Histoire propre à elles.

Plus que le temps, la réappropriation de l'espace constitue pour l'écrivain postcolonial un outil primordial dans la vision qu'il porte sur son Histoire. D'ailleurs, chez Bachelard, l'espace prime sur le temps car :

> *Le temps n'anime pas la mémoire. La mémoire (…) n'enregistre pas la durée concrète (…). On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace. C'est dans l'espace que nous trouvons les bons fossiles de durée concrétisés par de long séjours »*[264]

Pour Bachelard ce n'est pas à travers le temps mais à travers l'espace que le passé est imprimé dans notre mémoire, grâce à la charge émotionnelle des lieux et des endroits et grâce aux évènements qui s'y sont déroulés. Ces souvenirs se transforment dans la fiction en des représentations spatiales qui dépendent de certains facteurs référentiels, mémoriels, sociaux et individuels. Dans le contexte postcolonial, l'occupation géographique des forces impérialistes des territoires colonisés a affecté les sociétés de ces territoires qui ont été privées de leurs propres espaces de vie et qui se déplacent désormais dans des espaces restreints, dont les frontières sont dessinées par l'administration coloniale. Edward Saïd affirme l'importance de l'espace géographique pour l'être colonisé :

> *S'il est un trait distinctif absolu pour l'imaginaire de l'anti-impérialisme, c'est la primauté de l'élément géographique. (…) Pour l'indigène, l'histoire de l'asservissement colonial commence par la perte de l'espace local au profit de l'étranger. Par la suite, il lui faut partir en quête de son identité géographique, et en un sens, la restaurer. En raison de la présence du colonisateur étranger, la terre n'est d'abord récupérable que par l'imagination.*[265]

Ayant comme objectif primordial l'occupation des territoires géographiques, la colonisation peut être considérée comme une entreprise spatiale et économique qui vise à conquérir et dominer les terres et les possessions des autres populations. Edward Saïd parle, dans ce sens, d'une réelle lutte pour la

[264] BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace* [1957], Presses universitaires de France. Paris, 2004, p. 37

[265] W.SAÏD, Edouard, *Culture et impérialisme*, traduit de l'Anglais par Paul Chemla, Fayard/ Le monde diplomatique, Paris, 2000, p. 320.

géographie qui s'opère sur une double échelle, militaire et idéologique. L'occupation coloniale dépasse donc largement sa dimension territoriale car elle s'étend aux idées, aux images et aux imaginaires.[266]

Produit du colonialisme, la colonie née d'une occupation étrangère illicite et violente et représenterait donc, autant une construction spatiale que discursive car elle procède de ce que Saïd appelle la géographie imaginaire, qui consiste en une pratique de séparation entre deux espaces crées pour distinguer les lieux familiers : « nôtre espace » des autres lieux : « les leur ». Les frontières entre ces deux types d'espaces imaginaires sont souvent floues car elles peuvent ne pas être reconnues par les uns comme par les autres. L'espace non familier se charge de suppositions, d'associations et de fictions, afin de permettre d'identifier les autres comme différents de nous.[267]

Edward Saïd compare son concept de géographie imaginaire à la poétique de l'espace de Bachelard car contrairement à la conception de ce dernier, l'espace chez Saïd joue un rôle moins important que sa charge sentimentale. L'espace à étudier dans les littératures postcoloniales serait donc cet espace imaginaire créé par l'être postcolonial qui, selon Saïd, « acquiert un sens émotionnel et même rationnel, par une espèce de processus poétique qui fait que les lointaines étendues (…) se chargent de signification, pour nous, ici »[268].

La géographie imaginaire est considérée par Saïd comme un processus symbolique qui donne aux espaces colonisés des significations particulières imaginées par l'Occident lors de son occupation illicite de ces territoires. Cette vision réductrice, altérée et stéréotypée des territoires colonisés a produit un discours figé sur l'Orient, qui a divisé le monde à partir d'une vision eurocentrique dévalorisante pour tous ceux qui habitent ce que l'Occident appelle « la périphérie », « le sud » ou « le tiers monde ». C'est ainsi que l'orientaliste ou le colonisateur décrit les espaces occupés sans vraiment chercher à les connaître. Il

[266]W. SAÏD, Edouard, op.cit,, p. 41.
[267] Ibid.
[268] Ibid.

se positionne de loin et ne s'implique jamais, crée sa propre version, souvent falsifiée et superficielle, mais reconnue par les occidentaux. Saïd démontre à quel point ces représentations occidentales des espaces et des cultures orientales produisent une vision limitée de l'Autre et l'enferme au sein d'un discours réducteur.

Afin de légitimer son exploitation des espaces conquis, le colonisateur les représente comme des territoires démunis d'Histoire et de civilisation. Ceci le pousse alors à renier toutes les formes de culture déjà là et de tenter d'imposer sa propre culture dans les territoires colonisés. Toutes les valeurs culturelles et symboliques des peuples colonisés vont ainsi subir une imposition culturelle occidentale qui renie et dévalorise toutes leurs pratiques culturelles. Ceci se traduit d'ailleurs dans les textes historiques occidentaux qui représentent l'Afrique comme un continent sans Histoire. Le modèle hégélien[269], suivi par beaucoup d'historiens et de philosophes occidentaux, démontre clairement cette vision réductrice et anéantissante que tenait l'Occident sur les territoires colonisés.

Cependant, ce colonisateur ne se contentait pas uniquement de conquérir ces terres considérées comme ahistoriques, mais tentait aussi de les modeler et de les façonner pour qu'elles soient adaptées à la culture occidentale. S'opère alors un processus d'aliénation et de réappropriation de l'espace colonisé qui lui permet de se déplacer librement dans les espaces conquis, tandis qu'il réduit la mobilité des peuples colonisés. Saïd explique qu'une fois justifiée et légitimée faussement par un discours dévalorisant, l'entreprise coloniale s'effectue habituellement en trois phases complémentaires : connaître l'Autre, l'envahir et le conquérir, et le réinventer à l'aide de la science, des armées et de la justice.[270] En conséquence à

[269] George Wilhelm Friedrich Hegel a développé une thèse qui suggère que l'Afrique n'a pas d'histoire. C'est dans le cours de 1830-1831, connu sous le titre La Raison dans l'histoire, que cette vision est diffusée : "Ce qui détermine le caractère des nègres est l'absence de frein. Leur condition n'est susceptible d'aucun développement, d'aucune éducation (...). Celui qui veut connaître les manifestations épouvantables de la nature humaine peut les trouver en Afrique. Les plus anciens renseignements que nous ayons sur cette partie du monde disent la même chose. Elle n'a donc pas, à proprement parler, une histoire." Voir son livre : *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, traduction de J. GIBELIN, Librairie philosophique J. Vrin, 3ème édition remaniée, Paris 1998.

[270] W.SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud, Seuil, Paris, 1980, p. 111.

cela, le colonisateur s'attribue une mobilité spatiale au détriment du colonisé, dont la mobilité originelle est strictement limitée. S'établie aussi une substitution qui permet au colonisateur de s'installer dans un nouvel espace qui ne lui appartenait pas auparavant et d'y installer ses propres valeurs et mode de vie, contrairement au colonisé dont l'espace de vie est désormais réduit à des territoires secondaires dont les frontières sont dessinés par l'oppresseur.[271] L'occupation des terres *indigènes* par les forces coloniales ne déconstruit pas seulement les structures socioéconomiques des populations colonisées mais transforme radicalement leur paysage quotidien en le vidant de son contenu originel qui sera remplacé par un contenu nouveau, occidentalisé.

Cette réappropriation de l'espace colonisé se traduit, entre autre, par un désir obsessionnel du colonisateur à laisser son empreinte sur tous les lieux conquis où « sans être un fondateur de ville ou une foudre de guerre, il est encore possible de débaptiser des villages et de léguer son nom à la géographie ».[272] En Algérie, par exemple, nous pouvons observer cette obsession qui a accompagné la compagne militaire française en Algérie, à refaçonner le territoire algérien à l'image de la France et dont témoigne, par exemple, le roman de Maïssa Bey *Pierre Sang Papier ou Cendre*. En effet, l'auteure y décrit comment les villes et les quartiers étaient bâtis à l'occidentale et rebaptisés avec des noms français, comment les mosquées étaient transformées en églises et les domaines d'agricultures labourés avec des moyens modernes, mais dont profitaient exclusivement les pieds noirs qui exploitaient une main d'œuvre algérienne.

Ce réaménagement de l'espace colonisé traduit clairement le rapport de force et de pouvoir qu'a entretenu l'Occident avec l'espace colonisé. Ce rapport de force a réorganisé l'espace entre colonisateurs et colonisés de façon à les séparer

[271] MOHANRAM, Radhika, *Black Body: Women, Colonialism and Space*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 76. Cité in : ZIETHEN, Antje, *Géo/Graphies : La Poétique de l'Espace (Post) Colonial dans le Roman Sénégalais et Mauricien au Féminin*, Université de Toronto, 2010. [En ligne] [Consulté le 04/05/2015]. Disponible sur: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/.../Ziethen_Antje_201011_PhD_thesis.pdf .
[272] MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé,* L'Étincelle, Montréal, 1972, p. 90.

et les éloigner les uns des autres, créant de la sorte une « hiérarchie raciale aux mailles de plus en plus fines »[273]. Cette séparation artificielle a créé une rupture culturelle à laquelle tient l'administration française qui refuse toute « contamination » de sa propre culture. Frantz Fanon avait traité cette discrimination spatiale imposée par le colonisateur au Maghreb, qui place l'indigène hors de la modernité et l'oblige « à rester à sa place, à ne pas dépasser ses limites»[274]. Cet éloignement du colonisé du champ spatial de l'Autre vise à l'exclure de toutes les activités décisionnelles et de le soumettre à une autorité occidentale exclusive qui l'exempt de toute responsabilité politique ou historique.[275]

En conséquence à cette division spatiale, colons et colonisés se sont retrouvés habitants dans des zones antithétiques. Frantz Fanon avait fortement dénoncé ce découpage territorial dans les pays du Maghreb, où le colon habitait « une ville en dur, toute de pierre et de fer »[276] tandis que l'autochtone s'est retrouvé dans une ville « accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée. (…) une ville de bicots » [277]

Emprisonné dans un espace restreint, le colonisé est ainsi surveillé et mieux maîtrisé. Il est soumis à l'autorité coloniale et risque toute sorte de répression s'il s'y oppose et tente de sortir de cet espace imposé. L'hégémonie coloniale se représente donc par rapport à cette oppression spatiale qui génère une oppression socio-culturelle du colonisé et pousse le colonisateur à s'identifier en opposition à tout ce qui représente l'Autre. Celui-ci tient alors à se différencier du colonisé en créant des dichotomies comme centre/périphérie ou l'ici/l'ailleurs qui prouvent que l'impérialisme n'a jamais voulu « occidentaliser » l'Orient mais uniquement

[273] BEN ARROUS, Michel, *La Géographie par le bas : introduction à une aventure collective*, p. 11. [En ligne] [Consulté le 04/05/2015]. Disponible sur le site : https://www.academia.edu/25532573/La_g%C3%A9ographie_par_le_bas_Introduction_%C3%A0_une_aventure_collective.
[274] FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*. Paris, Maspero, 1978, p. 18.
[275] MEMMI, Albert, op. cit, p. 121.
[276] FANON, Frantz, op.cit, p. 8
[277] Ibid, p. 18.

le soumettre : « Le colonialiste n'a jamais décidé de transformer la colonie à l'image de la métropole, et le colonisé à son image. Il ne peut admettre une telle adéquation, car elle escamoterait la relation coloniale ».[278]

Cette situation oppressive n'a pourtant pas soumis le colonisé à l'oppression coloniale et a fini par créer une résistance permanente qui se manifeste dans toutes les formes de l'expression. En réaction au dualisme imposé par la pensée occidentale géographique et philosophique qui dissocie et fragmente la notion d'espace, le postcolonialisme se présente comme une nouvelle manière de penser qui tente de déconstruire les binarités occidentales en postulant que l'on peut occuper plusieurs espaces à la fois, créant de la sorte des espaces subversifs, qui transgresse la conception colonialiste.

En littérature, ce contexte de l'occupation territoriale pendant l'époque coloniale a créé chez les écrivains postcoloniaux une volonté de considérer l'espace comme un référent identitaire primordial, puisqu'il est intimement lié au sentiment d'appartenance. Ce phénomène représente un trait permanent des œuvres postcoloniales qui s'opposent aux représentations occidentales et coloniales de l'espace :

> *On passe d'une représentation donnant la priorité à la connaissance objective de l'Espace (littérature coloniale), qu'on peut qualifier de réaliste, à une représentation o l'espace, référé à une somme d'expériences vécues, devient l'image d'une identité oubliée, aliénée ou se cherchant dans le refus des grands partages mutilants (littératures postcoloniales), qu'on peut appeler idéaliste au sens où le sujet (ou bien la tradition supposées constitutives du sujet) se voit placé au premier plan.*[279]

Contrairement, donc, aux littératures coloniales qui projettent un discours « objectif » sur l'espace, les littératures postcoloniales s'opposent à cette objectivité occidentale qui se base sur la dichotomie ici/ailleurs, en créant des espaces hybrides à travers la prédominance des thèmes de l'errance du sujet postcolonial, du déplacement, de l'exil, du voyage ou de la migration. S'opposant aux forces qui l'emprisonnaient auparavant dans des espaces restreins, le sujet

[278]MEMMI, Albert, op.cit, 1972, p. 98.
[279]MOURA, Jean Marc, *Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace* : *quelques problèmes et perspectives*, op.cit, p. 175.

postcolonial voudra donc se réapproprier son propre espace et conquérir des espaces nouveaux, afin d'abolir la dichotomie imposée par l'Occident entre centre et périphérie. Il refuse ainsi de se soumettre à la clôture spatiale qu'on lui imposait et opère une transgression spatiale qui lui permet d'aller vers l'Autre en occupant des espaces qui lui étaient auparavant interdits. Ce rapport avec l'espace de l'Autre permettra à l'être postcolonial d'entrer en contact avec la culture de celui-ci, en dépassant les frontières qui lui ont été imposées auparavant. Il aura ainsi fait « le choix d'un espace hybride, qui permettra d'abolir les barrières de sexe, de race et de langue »[280].

Il est donc primordial pour l'écrivain postcolonial de reconquérir le discours sur l'espace en mettant en valeur sa relation avec sa terre natale afin de se démarquer de toute universalité occidentale. C'est de cette façon qu'il va d'ailleurs imposer la légitimité de son discours sur un espace qui lui appartient, et de produire, de la sorte, sa propre « zone »[281] d'expression, selon les propos de Pierre Halen.

2. Eclatement des codes narratifs, temporels et spatiaux dans *La Grotte Eclatée* :

Nous avons étudié dans le chapitre précédent l'usage des différentes sources de l'oralité chez Méchakra comme procédé énonciatif d'opposition au discours colonial porté sur l'Histoire algérienne. Nous allons, dans ce qui suit, voir comment se manifeste cette volonté de dénonciation, également, à travers une structure narrative qui transgresse les normes de la narration traditionnelle. En effet, l'auteure inclue dans son écriture romanesque le genre poétique issu de la tradition orale algérienne qui fait éclater la forme du récit et empêche de la sorte toute lecture monolithique idéologique. Cette technique permet à la romancière de

[280] BARDOLPH, Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature,* Éditions Honoré Champion, Paris 2002, p.29.
[281] VOIR : HALEN, Pierre, *Le système littéraire francophone : quelques réflexions complémentaires*, in : D'HULST Lieven et MOURA, Jean-Marc (dir), *Les études littéraires francophones, Etat des lieux*, Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle - Lille 3, Lille, 2003.

superposer un ensemble de discours, parfois contradictoires, au sein de son roman, dédié en apparence à la glorification du discours nationaliste.

En effet, ce roman se distingue par une structure narrative multiforme, qui, en alternant la prose poétique et la narration traditionnelle, produit une écriture éclatée qui mine sa lecture et le soumet à de multiples interprétations. Au début du récit, la narration semble militante et renvoie au référent historique de la guerre de libération nationale en évoquant explicitement les conditions de vie, de combat et de mort des soldats algériens au maquis. Quant à la poésie, qui viendra interrompre la narration au fur et à mesure que le récit avance, elle semble plutôt dédiée au sentiment de deuil et de perte que sent la narratrice et représente une réelle rupture avec le discours politico-historique de la narration traditionnelle.

Les passages poétiques, omniprésents dans le récit, font également éclater sa structure temporelle, puisqu'ils ne respectent nullement une organisation diachronique des évènements. La superposition des formes prosaïque et poétique empêche alors toute lecture linéaire du texte. La narration de *La Grotte Eclatée* est également marquée par les ruptures sémantiques et langagières. Ainsi, elle est parsemée de blancs, de pauses, et d'ellipses, qui reflèteraient l'état psychologique dans lequel s'est retrouvée la narratrice, causé par le traumatisme dû à la guerre et qui va même la traîner vers la folie.

Ceci nous emmène à penser que Méchakra voudrait s'éloigner de la narration monolithique de l'Histoire officielle en la remplaçant par une nouvelle forme de narration qui alterne prose et poésie et fait fragmenter le récit. En même temps, nous pensons que cette narration fragmentée est un reflet métaphorique des systèmes social et politique décomposés et qu'on n'a jamais pu restructurer depuis l'indépendance du pays. Ce texte de Méchakra se présente comme un roman en fragments, semblables à des morceaux d'un miroir, interprétable comme un tout uniquement à travers sa forme purement expérimentale. Ces fragments narratifs sont utilisés comme un moyen de critiquer la société algérienne en construisant un imaginaire qui crée une nouvelle société où les femmes ont une voix, où elles

accèdent aux espaces interdits, où elles côtoient les hommes et s'expriment librement.

Ces récits fragmentés s'opposent au récit unilatéral sur l'Histoire de l'Algérie soutenu par l'Etat algérien post-colonial. Les récits d'autrui rapportés par la narratrice offrent des versions alternatives, voire subversives, du vécu de ces algériens que le discours officiel avait laissés dans l'ombre.

Nous pensons que cette fragmentation formelle va de pair avec une fragmentation discursive qui se superpose à elle. En effet, dans ce roman, Méchakra alterne les discours comme elle le fait avec les formes narratives. Chaque forme narrative correspond alors à un discours différent. C'est ainsi que la narration traditionnelle est dédiée à la glorification du combat et des combattants algériens lors de la guerre de libération nationale : l'idéologie officielle est soutenue par un discours militant qui soutient la cause nationaliste. Cependant, lorsque la narration poétique prend le relais, c'est une autre dimension qui se crée dans le texte car le regard et les sentiments du lecteur sont détournés par une vision féministe qui prône l'émancipation des femmes en Algérie et l'incite à compatir avec l'héroïne du récit, non en tant que combattante mais simplement en tant que femme.

La narratrice homodiégétique du récit s'exprime par le biais d'un 'je' épique et lyrique à la fois, qui enchaîne et superpose les récits à travers une narration quelques fois délirante. Ce délire de la narratrice exprime le déchirement qu'a entraîné la guerre de libération nationale pour ceux qui l'ont vécue. Effarée par l'horreur de la guerre, la narratrice est souvent à bout de mots. Impuissante devant l'atrocité de son vécu, ses phrases deviennent incomplètes, presque insignifiantes et finissent par se faire substituer par des poèmes :

Je blasphème face à la mer.
Je crache sur le soleil.
Je tourne le dos à Tunis,
Amoureuse et indolente,

Parce que je me souviens.[282]

A court de mots, la narratrice recourt, aussi, souvent, au style télégraphique, qui servirait à lui épargner un effort qu'elle ne veut plus se forcer à faire :

> *Octobre 1958 : On me ramena le corps de mon fils. Age : deux mois. Victime du napalm. Mon fils vivant, aveugle et sans jambes. Mon fils brûlé - Octobre 1958, on ensevelit le cadavre de Kouider. Octobre 1958, J'ai haï le feu.*[283]

L'horreur des évènements décrits dans ce passage rend la narration impossible. Nous avons alors l'impression que la narratrice voit des images de l'horreur qui se succèdent dans sa tête et n'en garde que les conséquences : son fils brûlé, aveugle et sans jambes. Toute la violence qu'elle a subie se résume dans ces conséquences désastreuses que tous les mots de toutes les langues ne sauraient décrire. Méchakra recourt alors à ce style télégraphique, qui lui épargne toute tentative de description illusoire, car rien ne saurait décrire ce malheur.

La question du manque d'un langage adéquat pour raconter la guerre et l'Histoire violente revient souvent dans les propos de la narratrice qui semble peiner à choisir ses mots. Elle confirme alors que : « les mots sont usés. (…) Nous ne saurons inventer ce qui a été dit. Aujourd'hui, je suis neuve. Il me faut trouver d'autres mots »[284]. C'est donc de cette façon qu'elle justifie ses délires poétiques qui viennent parsemer les passages narratifs et qui reflètent la difficulté de raconter la guerre et la violence pour une femme. Il semblerait que pour Méchakra, seule la poésie saurait exprimer la profondeur et l'intensité des sentiments ressentis par une femme vis-à-vis du désastre causé par la guerre.

Le texte de Méchakra entreprend donc un entrecroisement de discours à la fois contradictoires et complémentaires car nécessaires à démontrer l'ampleur de la crise existentielle par laquelle est passée la narratrice pendant la guerre de libération nationale et à travers elle, celles de toutes les femmes algériennes. Nous observons alors clairement, la superposition d'énoncés épiques avec d'autres énoncés lyriques, chacun de ces deux types d'énoncé servant une cause différente.

[282] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 172.
[283] Ibid, p. 96.
[284] Ibid, p.141.

Au début du récit, le discours est plutôt épique lorsque la narratrice se contente de jouer son rôle de combattante, tout comme ses « frères » : « Comme lui, j'étais venue combattre à la limite du pays des 'bandits d'honneur', les bras ouverts à quiconque rejetait la loi coloniale »[285]. Sa féminité est alors mise à l'écart pour faire d'elle un soldat qui joue son rôle à côté de ses compatriotes sans se soucier de son apparence ou de ses caractéristiques féminines. Elle se rase alors le crâne, panse des blessures, coupe des jambes et des bras et narre son vécu et celui de ses compagnons, en mettant en avant un discours anticolonial qui défend la cause nationale.

Après l'éclatement de la grotte, le discours épique subit une sorte de détournement car il sera alterné par un discours lyrique qui semble viser à provoquer la sympathie du lecteur vis-à-vis de la cause féminine. La féminité de l'héroïne est maintenant remise en valeur, non à travers l'aspect de son corps, mais à travers son rôle maternel et ses sentiments déchainés. S'opère alors dans le récit un travail symbolique interprétable à un niveau métaphorique. La féminité de la narratrice, amputée du bras, rasée du crâne et ayant subi toutes formes de violences physiques symbolise la féminité en Algérie tout court. A travers son personnage féminin mutilé, Méchakra évoque le sort pitoyable de toutes ces femmes qui, de par leur vulnérabilité, subissent toutes les formes de violences et d'abus de la part des hommes. Cette métaphore de la féminité blessée semble s'appliquer également à l'Algérie, blessée, mutilée par la main coloniale. La féminité de la narratrice est mutilée au service de la nation. Elle se sert de son corps pour soigner les corps des autres et par là, participe à soigner les blessures de son pays.

Dans ce récit subversif, l'énonciation épique se joint à l'énonciation lyrique pour rapporter le passé d'un pays déchiré par un colonisateur sans merci mais aussi pour défendre la cause des femmes algériennes, soumises à toutes les formes de l'oppression. Le sort des femmes est ainsi lié au sort de leurs pays. Méchakra démontre comment la liberté réelle de l'Algérie implique forcément de libérer

[285] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 32.

aussi la créature féminine des jougs de l'oppression sociale, pratiquée depuis toujours dans le pays.

Au niveau narratif, si l'ordre chronologique du récit semble suivre une linéarité temporelle, à travers les dates annoncées à la tête de chaque chapitre, l'organisation des récits racontés s'oppose à cette datation, puisque les récits enchâssés à l'intérieur de ces chapitres ne respectent aucune diachronie. L'architecture du récit alterne un récit principal, celui de la narratrice et son parcours depuis novembre 1955 jusqu'au 5 juillet 1962, avec d'autres récits que la même narratrice raconte à propos des personnages qui défilent l'un après l'autre et dont le sort est lié d'une manière ou d'une autre au sien.

Deux temps se superposent alors. Le premier est celui de l'intrigue principale, marquée par le délire, l'incertitude et la folie de la narratrice qui va créer une temporalité éclatée, qui suit un rythme instable, qui s'accélère et se ralentit selon l'état psychologique de l'héroïne. Cette temporalité est parsemée de pauses, de flashbacks et de ruptures qui compliquent la production du sens et déroutent l'interprétation. Le second temps correspond aux récits rapportés par la narratrice et qui concernent les autres personnages du récit, desquels elle ne donne aucune datation, les insérant ainsi dans la mémoire collective.

A cette chronologie brouillée correspond un démantèlement spatial qui est une caractéristique permanente des textes postcoloniaux. En effet, comme nous l'avions souligné plus haut, dans les littératures postcoloniales, l'espace est un symbole identitaire primordial, puisque c'est en se réappropriant l'espace que les écrivains postcoloniaux reprennent, en quelque sorte, leurs droits discursifs sur des lieux qui ont été précédemment occupés par l'Occident : « L'espace est référé à une somme d'expériences vécues (et) devient l'image d'une identité oubliée, aliénée, ou se cherchant dans le refus des grands partages mutilants »[286].

L'intrigue commence et finit dans le même lieu, celui de la grotte, située dans les montagnes d'Arris. Cet espace va subir une métamorphose métaphorique

[286]MOURA, Jean Marc, *Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives*, op.cit,, p 175.

qui lui donnera une valeur significative vers la fin d'intrigue. Lieu emblématique de la résistance armée en Algérie, la grotte dans laquelle vit et résiste la narratrice est enracinée dans le passé lointain de toutes les résistances du peuple algérien contre tous les oppresseurs qui ont envahi sa terre. D'ailleurs la description que fait Méchakra du bombardement de la grotte par l'armée française est une réminiscence de la scène des *enfumades* décrite dans *Pierre Sang Papier ou Cendre* par Maïssa Bey ou dans *L'Amour, La fantasia* par Assia Djebar, dans laquelle l'armée française a brulé vifs les algériens qui s'étaient enfouis et cachés dans les cavernes. Un siècle après ces scènes d'atrocités, l'armée française continuait à bruler les algériens, non plus avec le feu mais avec le napalm et les bombardements, perpétuant de la sorte ses actions dévastatrices.

Cependant, plus qu'un espace de survie et de refuge, la grotte acquière chez Méchakra une symbolique qui dépasse la fonction de lieu de résistance. En effet, paradoxalement, cet espace fermé est d'abord un lieu de liberté et d'émancipation pour l'héroïne du roman, puisque c'est là qu'elle acquière un statut égal à celui de tous les hommes qui s'y trouvent aussi. Elle est libre, elle résiste avec eux, s'habille comme eux, travaille comme eux et ne se soumet à aucune autre autorité à part celle des supérieurs, tout comme eux.

Plus que ça, la narratrice est libre de choisir l'homme qu'elle veut épouser, contrairement à toutes les femmes qui se trouvent ailleurs. Cet espace fermé subit donc une sorte de déplacement de sa fonction principale qui consiste à abriter et à cacher les résistants. Au lieu d'être un espace restreint qui limite ses mouvements, comme c'est le cas pour les hommes, la grotte devient un lieu d'émancipation et de liberté pour le personnage féminin. Symbolisant la mort et le génocide dans le passé, la grotte devient un espace de vie et d'enfantement, puisque c'est là que va naître l'enfant de la narratrice. La grotte, partie de la terre mère, va devenir une sorte de matrice qui donne la vie aux générations futures, issues de l'union des combattants et des combattantes, au nom de la liberté.

Cependant, cet espace de vie est voué à la disparition car avec l'éclatement de la grotte, tous les rêves de la narratrice vont se dissiper. Son mari tué, son enfant

et elle-même mutilés, son bonheur conjugal et maternel est mis à terme et sa vie est bouleversée. Forcée à rejoindre l'exil, elle est obligée de quitter cette terre qui l'a vue naître, comme beaucoup d'algériens, qui, même s'ils sont restés en Algérie pendant l'époque coloniale, étaient quand même dépossédés de leurs terres, de leurs fermes ou de leurs propriétés. Frôlant la folie, c'est dans la poésie qu'elle se crée un nouveau refuge, un nouvel espace de vie métaphorique, une nouvelle terre qui pourrait les abriter son fils et elle :

Arris
Je t'enseignerai les pas qui m'ont menée à toi
Je t'ouvrirai tant de chemins de verdure
Je t'habillerai de papillons inventés
Je construirai plume par plume
Brindille par brindille[287]

Ce passage poétique évoque un nouvel espace imaginé par la mère pour son fils mais qu'il ne verra malheureusement jamais. Elle l'habille métaphoriquement sur une terre à laquelle il n'aura jamais accès. Ainsi, cet espace qu'elle s'efforce de créer demeurera imaginaire car son fils ne pourra jamais le voir.

Après l'éclatement de la grotte, la narratrice retrouve donc une nouvelle terre d'accueil, mais sur cette terre étrangère, ce sont les siens qu'elle ira retrouver. Elle va rencontrer des femmes et des hommes refugiés comme elle, qui vont lui raconter leurs histoires enracinées dans la terre algérienne. Paradoxalement, c'est dans l'exil et le déplacement que cette femme va connaître sa terre natale, grâce à la mémoire de ces femmes qui vont lui faire connaître son Histoire. Elle les écoute parce qu'elles « savent des choses »[288]. Ayant vécu en dehors du noyau familial, aliénée, éloignée de son propre peuple, l'héroïne de Méchakra apprend et se découvre en tant que femme algérienne dans l'exil. Elle apprend comment les femmes sont mariées de force, obligées à se cloitrer dans l'intimité de leurs foyers, interdites d'accéder à l'espace public. Les histoires narrées par des femmes kabyles

[287] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 103.
[288] Ibid, p. 128.

comme Rima ou Dzerfa informent le lecteur sur la vie dure que menaient les femmes dans les zones rurales, privées de leurs droits les plus légitimes.

A travers ces histoires de femmes, Méchakra scrute à la loupe les structures patriarcales de la société algérienne qui les soumettaient à toutes les formes d'oppression, renforcés par la violence de la présence coloniale. Elle écoute aussi les légendes que lui raconte le conteur du centre de refuge Si Kaddour, qui, déplacé de son propre espace comme la protagoniste, ramène avec lui les légendes orales de l'Algérie. Il raconte alors ces histoires que l'on doit garder dans nos mémoires afin qu'elles soient écrite, une fois l'indépendance obtenue : « La France coloniale avait émietté l'Algérie (…) Kaddour connaissait les histoires du village que beaucoup de monde ignorait, ces histoires que l'on transmet de père en fils et qui ne sont pas transcrites dans les livres. »[289]. A travers ces récits racontés dans l'exil, Méchakra semble construire un nouveau pays, un nouveau « là » qu'elle va rapporter chez elle, une fois la guerre finie. Cet espace « là » métaphorique, imaginaire et instable est sauvegardé dans l'imaginaire populaire de ces femmes et de ces conteurs et que la protagoniste va transporter avec elle à son retour en Algérie, ce pays qu'elle va « re »découvrir dans les ruines de la guerre :

> *Je te rapporterai mon amour sur mes talons dévorés par le napalm, les chemins égarés couverts de cailloux et écrasés du soleil des Aurès. Je te rapporterai, dans les flammes de mon regard, ma douce vallée de Meskiana, mon père et mon ancêtre.*[290].

La répétition du verbe *rapporter* dans ce monologue de la narratrice, portant son fils mutilé sur ses bras, suggère la force de sa signification à rapporter l'Histoire de l'Algérie, perdue dans la colonisation et dans l'exil. La narratrice rapporte avec elle les histoires du Djurdjura, des Aurès, d'Arris et de Meskiana perdues à cause de la colonisation. La narratrice retourne à l'aube de l'indépendance au lieu qui abritait la grotte éclatée, elle retourne à la terre mère, à ce lieu de mort et de vie, elle revoit l'arbre qui demeure haut et fière et y accroche sa ceinture dans un geste ancestral qui symbolise le retour aux racines. Chez Méchakra, l'espace référentiel est transformé, réinventé et *déplacé* à travers la

[289] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 137.
[290] Ibid, p. 142.

poésie et l'imaginaire pour construire une nouvelle Algérie, libérée de toutes les chaînes.

3. La réinvention de l'Algérie dans *Le Blanc de l'Algérie :*

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, la narration est prise en charge également par une narratrice homodiégétique qui représente l'auteure elle-même. Djebar semble créer une fresque de son pays à travers un cortège funèbre qui défile devant le lecteur l'histoire de la violence des années quatre-vingt-dix, justifiée, selon l'écrivaine, par la violence de la période coloniale et de celle qui a suivi l'indépendance. Comme nous l'avons expliqué auparavant, le récit est dédié, en premier lieu, à présenter un hommage aux trois intellectuels amis de l'écrivaine, assassinés lâchement par des terroristes. Djebar commence donc son récit en évoquant ces amis, très proches à elle, en racontant des bribes de leurs vies et les moments de leurs morts et élargit progressivement son champ de commémoration pour raconter la vie et la mort de beaucoup d'autres intellectuels et hommes politiques. Ce processus, renouvelle le projet autobiographique et le relie à un projet historique. La thématique autobiographique s'élargie pour donner lieu à une thématique historique, dans laquelle elle s'enracine.

Le récit est donc encadré par la voix de l'écrivaine qui se laisse remplacer au fur et à mesure que la narration avance, par d'autres voix qui viennent se substituer à la sienne, pour former le portrait d'une Algérie en deuil. Pour témoigner d'un pays en état de bouillonnement. Djebar ne peut s'empêcher de marquer son texte d'une complexité structurelle et générique, seule capable de décrire la complexité de la situation qu'elle décrit. Comment alors raconter la disparition des êtres chers ? La réponse à cette question parait hanter l'écriture de ce récit où l'auteure semble peiner à trouver, à la fois, le langage adéquat pour pleurer les absents et la forme de l'écriture qui saurait décrire la nostalgie. Elle se sert alors d'une narration qui laisse sentir cette absence, ce vide, ces trous de la mémoire, ce blanc de l'Histoire qui revient souvent dans son texte.

La narratrice raconte un passé et un présent marqués par l'absence. Absence des êtres, absence de la vérité, absence des solutions, absence des mots capables

de décrire le malheur. Cette absence semble se transposer à travers la couleur blanche qui hante le texte du début jusqu'à la fin et qui se reflète dans la structure narrative du texte, qui sera elle-même marquée par l'absence. Parmi les techniques de la narration qui renvoient à cette absence langagière, figure l'ellipse. Les ellipses qui traversent tout le récit renvoient à des pensées que la narratrice garde pour elle, soit par pudeur, soit parce que ses sentiments sont trop confus pour être exprimés. Elles représentent également des actions et des faits que la narratrice saute délibérément, soit parce qu'elles provoquent trop d'émotions chez elle, soit parce que ce sont des scènes de violence, de sang ou de deuil qui se sont tellement répétées qu'elles provoquent désormais le dégoût et l'amertume. C'est de cette façon qu'elle décrit, par exemple, la peine qu'a senti Kateb Yacine en quittant son pays parce qu'il présentait la venue des années de terreur, « Il est las, le poète : il se tait ; il se tend. Il s'en va, même si les mots reviennent, et les oiseaux de proie ! ».[291].

Ce manque des mots revient souvent dans le discours de la narratrice pour marquer son impuissance vis-à-vis de la violence : « Voici qu'arrive le temps des égorgeurs ! Arrive ? Non, hélas, ce temps sanglant était déjà là, s'était glissé entre nous, au cours de la guerre d'hier et nous ne le savions pas, nous l'avions su qu'après 1962 »[292]. Djebar insiste sur l'ignorance des raisons qui ont bouleversé la vie des algériens et l'ont mené dans le gouffre de la violence. Elle rappelle cette absence ou ce silence qui règne sur les raisons du déchaînement de la violence, à chaque fois qu'elle aborde l'assassinat d'un intellectuel. Elle rapporte ainsi l'assassinat irrésolu de Jean Sénac : « Il fut assassiné probablement par un amant de rencontre, un voyou croisé au hasard ou peut-être par un indicateur de la police. »[293], ou la mort suspecte d'Anna Greki : « Anna meurt, un accident… Jean, en s'occupant des obsèques, range le dernier manuscrit de poème… Un accident ? Se répète-il à Alger. »[294]. La répétition du mot « accident » ainsi que les points de

[291] DJEBAR, Assia, op. cit, p.158.
[292] Ibid, p. 207.
[293] Ibid, p.137.
[294] Ibid, p.178.

suspension et le point d'interrogation reflètent les doutes, le silence et l'ignorance qui enveloppent la mort de la poétesse.

Tous ces signes typographiques témoignent de l'impuissance da la langue et des mots à saisir les raisons du déchaînement de la violence et traduisent le désenchantement et la déception de l'écrivaine qui se sent impuissante devant l'horreur de la réalité et la difficulté qu'elle retrouve à accéder à la vérité historique.

Les passages elliptiques marquent également la forme du récit en soi. Ceci est remarquable au niveau des récits enchâssés ou superposés les uns aux autres, puisqu'il s'agit, dans la plupart du temps, de témoignages collectés et insérés dans la narration. Cette narration non monolithique divise le récit en des chapitres disparates et divise chaque chapitre en des parties numérotées qui semblent dissociées les unes des autres, puisqu'elles ne respectent aucune logique évènementielle, temporelle ou même spatiale.

Si ces techniques de la narration porteuse de blancs et de silences semblent exprimer l'amertume et l'impuissance de l'écrivaine face aux évènements tragiques qu'elle évoque, elles pourraient également refléter le malaise de l'écrivaine face à l'usage même de la langue de l'ancien colonisateur et qui marque l'écriture de tous les écrivains postcoloniaux :

> *(…) dans le contexte littéraire postcolonial francophone, on doit parler d'une perte «double ». Tout d'abord, l'auteur fait face à la perte « initiale », perte d'ordre symbolique, inhérente au langage en tant que phénomène humain. (…) l'auteur est confronté à l'existence d'un sentiment extrême de malaise face à la langue française, car celle-ci est perçue comme idiome du colonisateur qui est porteur d'un univers symbolique en conflit avec celui de la langue maternelle.*[295]

C'est donc à travers le blanc, couleur de l'absence et de la disparition que l'écrivaine expose la relation qui l'unit en tant qu'écrivaine à la violence et la mort :

> *Je ne peux pour ma part exprimer mon malaise d'écrivain et d'Algérienne que par référence à cette couleur, ou plutôt à cette non-couleur. "Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu ", disait Kandinsky. Me voici, par ce*

[295] BOLFEK-RADOVANI, J, *Le blanc et le noir de l'écriture : éléments pour une analyse de la poétique de perte chez Assia Djebar, Hélène Cixous et Maïssa Bey*. Londres. 2005. Westminster University Kelly.

rappel de la peinture abstraite, en train d'amorcer un discours en quelque sorte déporté.[296]

Djebar s'associe au peintre Kandinsky dans sa conception du blanc, couleur du silence. Cependant, si chez le peintre, le silence que représente la couleur blanche est un silence heureux[297], chez Djebar, le blanc symbolise la mort et la disparition. Cette écriture parsemée de blancs se manifeste également au niveau des passages fictifs, purement imaginés par l'écrivaine, qui se distinguent des passages rapportés à partir de témoignages véridiques, écrits ou oraux. En fait, n'ayant pas assisté à quelques scènes qu'elle raconte, et n'ayant trouvé personne pour témoigner de ce qui aurait pu arriver, Djebar recourt forcément à l'imagination pour combler les blancs de cette Histoire qu'elle reconstitue par le biais de la fiction. La partie intitulée « trois journées » par exemple, restitue les trois dernières journées vécues par les amis de l'écrivaine, en mariant les témoignages de leurs proches à des séquences purement imaginaires.

Dans un autre chapitre, la narratrice raconte par exemple la mort brutale de son ami Tahar Djaout et tente d'imaginer le profil, les pensées et les prétextes de ses deux jeunes assaillants :

Mais qui, quel adolescent, au bout de sa course de la folie libérée, a tué Tahar ? Mais qui, quel jeune guerrier est allé jusqu'aux frontières du Pakistan, a frémi, prié, puis tué pour les frères d'Afghanistan, est revenu dans son quartier d'Alger. (…) Soudain c'est décidé (…).

- *Tuons ici aussi les communistes, comme en Afghanistan, hier ! Lâchons nos garçons dévoués contre ces prétendus lettrés qui écrivent, qui signent et revendiquent ce qu'ils écrivent, qui ….*
- *Vous voulez dire Djaout ?*
- *Un communiste ?*
- *Un journaliste, c'est pareil !*
- *Un agent de l'Etranger, de l'Occident, de la France, de …*[298].

En se posant toutes ces questions qu'elle laisse sans réponse, Djebar invite ses lecteurs à chercher la réponse. Qui étaient les terroristes ? Quels étaient leurs objectifs ? La fiction semble alors infiltrée dans les récits qui racontent des faits réels pour jouer le rôle d'un élément déclencheur de vérité. Au nom de quoi tuaient

[296] DJEBAR, Assia, op.cit,, p.176.
[297] KANDINSKY Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier,* Editions de Beaune, Paris, 1954.
[298] DJEBAR, Assia, op. cit, pp. 201-202.

ces assassins issus du peuple si ce n'était que par ignorance. La narratrice imagine aussi la réaction des deux jeunes terroristes à la vue des obsèques du défunt diffusés sur une chaine de télévision française :

- *Tu vois, si c'est moi qui tombais, là-bas, au village, ma vieille pleurerait comme celle de ce Tahar ! Sauf que…*
- *Sauf que ? reprend l'autre exaspéré.*
- *Sauf que, pour ma mère, la télé des chrétiens ou celle des salauds d'ici ne se dérangera pas, c'est sûr !*[299]

En imaginant les propos des tueurs, Djebar expose sa propre conviction de la rancune qui remonte les jeunes radicalisés contre les intellectuels et les écrivains. Vivant dans des conditions misérables, les jeunes algériens des années 80 ont été manipulés contre le système et contre toutes les figures intellectuelles ou politiques du pays, les considérant comme les premiers responsables de la situation de précarité et de crise dans laquelle vivait le peuple.

Cette panoplie de moyens employés dans le but de saisir l'événement, de l'analyser et de le comprendre, fait donc remonter à la surface notre impuissance devant la vérité qu'on ignore. Ne pouvant savoir ce qui tournait dans la tête de Taha Djaout à la vue de ses assaillants, ni ce qui se passait réellement dans la tête de ceux-ci, Dejbar recours alors à la fiction dont l'usage est légitimée par Ricœur, si l'objectif à atteindre est éthique : « la fiction donne au narrateur horrifié des yeux »[300]. Ainsi, l'acte même de l'imagination attire ici l'attention sur la difficulté que rencontre l'écrivain à rapporter une expérience qui ne peut être décrite fidèlement ni par la fiction ni par l'Histoire.

Un autre aspect de cette difficulté que rencontre l'écrivaine à rapporter les faits de ces expériences traumatisantes se manifeste au niveau de la construction temporelle du récit, marquée par une discontinuité et une circularité qui se traduisent à travers des allés retours entre le présent et le passé. Pour comprendre les sources de la violence qui bouleverse les structures de la société algérienne, la narratrice sent le besoin de remonter le fil du temps vers un passé qui pourrait lui fournir quelques explications.

[299] DJEBAR, Assia, op. cit, pp. 205-206.
[300] RICOEUR, Paul, *Temps et récit, 3 : Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, p. 341.

En effet, le texte est divisé en des parties, divisées elles-mêmes en des séquences numérotées, qui ne sont pas classées dans un ordre chronologique et qui traduisent des discontinuités dans le déroulement du récit. Chaque nouvelle séquence recommence la numérotation, comme si rien n'avait été fait dans la séquence précédente et même à l'intérieur de chaque séquence narrative, le temps de l'histoire et le temps de la narration sont fréquemment interrompus et renvoyés dans de nouvelles directions. A partir du présent de l'écriture datant d'avril à juillet 1995, pendant lequel les voix des morts font survivre le passé dans le présent, le texte bouillonne, en faisant remonter le récit vers le début des années 90, avant de remonter encore plus loin vers les années 50 et 60 et retourner de nouveau au présent.

Le temps de ce récit n'est donc pas en progression. Il suit le mouvement d'un cercle de violence qui semble se perpétuer, tandis que des éléments constants de chaque époque évoquée se répètent dans chaque partie du texte. La violence, la mort, la torture et la répression des libertés et des femmes sont des constantes qui reviennent dans chaque époque. Cette représentation tragique du temps crée une sorte d'Histoire parallèle qui s'oppose à l'Histoire écrite par les institutions officielles, mais qui en même temps, n'offre aucune résolution pour la narratrice qui semble submergée par cette évolution cyclique du temps.

Ainsi, en juxtaposant les événements de l'époque coloniale avec ceux des années de la postindépendance et des années quatre-vingt-dix, l'écrivaine travaille contre le temps linéaire et chronologique, en créant un récit dans lequel l'Histoire ne se termine jamais. Elle s'oppose ainsi à toute tentative de conclusion vis-à-vis des traumatismes du passé, qui selon elle, sont la cause principale de ceux du présent.

Ce travail de va et vient dans le temps vise à prouver que l'Histoire algérienne ne fait que se répéter. En comparant la période coloniale avec celle des années 90, Djebar crée un parallélise constant entre l'idéologie anti-coloniale et l'idéologie islamiste. En effet, la narratrice rapporte les crimes fratricides du passé

et les compare à ceux du présent, et démontre comment l'idéologie de mouvement nationaliste anti-colonial des années 50 et 60 a donné naissance, trente ans après l'indépendance, à l'idéologie islamiste qui perpétue les crimes du passé : « Ma question première demeure suspendue : comment, dans Alger, ville noire, s'est opérée la passation entre bourreaux d'hier et ceux d'aujourd'hui ? »[301].

La narratrice s'étale alors à énumérer les points communs entre l'idéologie du parti unique et celle des groupes terroristes, dont les discours proposent l'établissement d'une identité nationale unifiée, qui nie les différences et impose une vision totalitaire. Refaçonnés et remodelés pour répondre aux exigences des islamistes, les moyens de la semence de l'horreur pendant la guerre échappent à la linéarité temporelle et réapparaissent de façon obsédante dans le présent. Ainsi, toute narration, exigeant une distanciation « objective » entre le passé et le présent, semble inopérable et irréalisable pour la narratrice, dans ce contexte de répétition et de circularité de la violence.

Cette angoisse chronologique affecte la structure du témoignage que rapporte Djebar à propos de la souffrance de son peuple. Les échos de la violence de la guerre de l'indépendance sont perceptibles dans le récit de la destruction qui affecte le présent. Tout désir de clôture historique et de progression semble interrompu par cette résurgence obstinée de modèles familiers de l'oppression. *Le bourreau d'hier* sort de son temps et se réincarne de façon alarmante dans les assassins d'aujourd'hui. Cette transgression temporelle s'élargit encore à la fin du récit, lorsque la narratrice voit refaire surface le spectre de l'Emir Abdelkader qui resurgit du passé pour se révolter contre la violence de l'époque actuelle :

> *Si Abdelkader, vraiment revenu à Alger, se levait chaque nuit pour errer, fantôme de ces années quatre-vingt-dix (…), si l'Emir, donc se mettait à scruter tendrement tous ceux qui n'ont pas eu eux, le temps de se préparer à l'issue finale, sûrement, il en compterait bien plus que vingt, ou quarante : au moins quarante mille ! Il frémirait, il serait troublé. Peu importe, dirait-il, l'écriture, mais laissez aux créatures de Dieu leur chance d'affronter, par elles-mêmes, leur propre mort.*[302]

[301] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 197.
[302] Ibid, pp. 240-241.

Alors que le présent est affecté par les évènements du passé, les personnages du passés sont aussi offensés par ce qui arrive au présent et leurs fantômes transgressent les normes du temps pour refaire surface au présent. Cette image surréelle des fantômes qui « scrutent le présent» renvoie à la circularité du temps passé que décrit Djebar.

Ceci est remarquable dès les premières pages du roman où s'entremêlent harmonieusement l'expérience actuelle du deuil avec les souvenirs des moments partagés dans le passé, de sorte que l'absence et la présence fusionnent l'une dans l'autre. Les spectres du passé hantent alors le récit du début jusqu'à la fin. Ils transgressent les normes du temps, les décomposent et les détruisent pour continuer à exister. L'Ecriture de Djebar suggère que le trauma du deuil s'opère en opposition à une progression « normale » du temps. Tandis que Paul Ricœur a exposé la complicité du récit et de la temporalité dans *Temps et récit*, démontrant le nécessaire déploiement d'un récit à travers le temps[303], Djebar empêche cette forme de temporalité de prendre la forme linéaire qui correspond au genre narratif. Les images des derniers moments de la vie de ses amis refusent d'être renvoyées vers le passé, car leurs spectres continuent à hanter sa mémoire et se transforment en des visions instantanées : « Non je m'entête contre l'évidence, je refuse jusqu'au bout, jusqu'à la fin de cette déambulation, de cette remémoration, de l''après', de ce que j'appris d'eux dans cet après ».[304]

Alors que la mort soudaine et prématurée de ses amies est vécue par l'auteure comme un traumatisme irrésolu qui résiste à toute possibilité de rationalisation et de relégation dans le passé, Djebar réfléchit sur le caractère intraitable de *la mort inachevée* qui brise les rythmes les plus attendus de la vie et de la mort et se positionne en dehors du temps. Une telle mort ne peut pas être décrite par un récit traditionnel qui adopte une temporalité linéaire, car « une telle mort glisse, comme une plie luisante, dans la rivière de notre mémoire. Tandis que celle qui survient avec fracas dans le sang de l'égorgé, elle bouscule, elle viole

[303] Voir : RICOEUR, *Paul, Temps et récit I*, op.cit.
[304] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 56.

notre durée, elle nous laisse pantelants ».[305] Ce désir de l'auteure d'exempter le récit de son deuil des contraintes de la temporalité linéaire reflète son attachement à ses souvenirs malheureux. La tension entre désir de transgression des normes de la linéarité et les exigences du genre narratif crée une sorte de lutte sous-jacente. Il existe donc une tension entre le moment du traumatisme toujours là, qui, selon la définition de Cathy Caruth, demeure en dehors du temps, et le récit qui prend en charge de raconter ce deuil et qui est supposé avoir un début, un milieu et une fin.[306]

Ces tensions entre les différentes temporalités dans le récit nous en disent long sur le récit de Djebar qui ne s'attarde pas à raconter comment elle a pu survivre à ces expériences horrifiantes, mais met plutôt l'accent sur la difficulté de dépasser le trauma et de faire son deuil. Comme tout écrivain postcolonial qui réalise les limites de toute rhétorique conventionnelle, Djebar s'efforce d'extraire les souvenirs d'une période historique horrifiante afin de révéler la résistance de son expérience à la résolution. Elle ne veut pas achever le travail de deuil et semble lutter contre les pressions du temps. Raconter en détail les moments de la mort de ses amis, continuer à leur parler et évoquer leurs silhouettes qui rôdent autour de son lit, permet à la narratrice de maintenir le dialogue avec le passé. Le récit bascule entre les moments et les époques, entre la mémoire et la récréation fictive dans le présent, dans une tentative de suppression de la distance imposée par le temps chronologique.

Cette distance qui sépare l'écrivaine de ceux qu'elle aime et qu'elle n'arrive pas à pleurer, est aussi causée par l'éloignement et l'exil. En effet, l'espace référentiel du récit est annoncé déjà dans le titre, c'est l'Algérie, et dans la plupart du temps, sa capitale, Alger, décrite tout au long du texte comme un espace de mort et de violence. En fait, la structuration temporelle circulaire du récit entraîne une transposition spatiale qui lui correspond. Ainsi, qu'elle soit décrite pendant

[305] DJEBAR, Assia, op. cit, p 87.
[306] CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1996. Print, p. 76. (Traduction personnelle).

l'époque coloniale ou celle des années de braise, la ville d'Alger retrouve toujours les mêmes violences qui dévorent sa paisibilité. La violence et le désastre sont alors un trait marquant de la ville et y reviennent toujours quel que soit le temps raconté. Djebar raconte par exemple l'état d'Alger lors de l'éclatement des manifestations d'octobre 1988 qui furent violemment réprimées par la police et l'armée et la compare à l'Alger du 14 mars 1962, décrite dans le journal intime de Mouloud Feraoun :

> *Les premiers jours d'octobre 88, Alger s'enfiévra (...) des adolescents révoltés brûlèrent, les premiers, les voitures de police. Le lendemain, les jours suivants, cette fois en plein cœur d'Alger, l'armée investit la capitale et, face aux manifestations pacifiques, tira : six cents jeunes furent abattus.*[307]

> *Le 14 mars 1962, le romancier Mouloud Feraoun trace quelques lignes de son journal des jours de guerre – il le tient depuis novembre 1955 : 'A Alger, c'est la terreur. Les gens circulent tout de même et ceux qui doivent gagner leur vie ou simplement faire leurs commissions sont obligés de sortir et sortent sans trop savoir s'ils vont revenir ou tomber dans la rue.*[308]

Ce sont donc les mêmes violences qui se répètent dans le temps et affectent le même espace, Alger. Alger *la blanche*, devient « la ville noire »[309], noircie par la haine et la violence, l'Algérie entière devient un lieu d'exil pour ses propres enfants. Ecrivant à partir d'une terre étrangère, Djebar décrit l'Algérie comme un lieu hostile, un espace de mort et d'injustice, qui pousse les intellectuels à s'exiler :

> *Rien autour de nous ; vous avez dit l'Algérie ? Celle de la souffrance d'hier, celle de la nuit coloniale, celle des matins de fièvre et de transe ? Vous avez dit cette terre, ce pays : non, un rêve de sable, non une caravane populeuse mais évanouie, non un Sahara trahi.*[310]

Autant de questions qui demeurent sans réponses et traduisent l'amertume et la déception des enfants de cette terre natale qui devient étrangère dans l'écriture de Djebar. La narratrice essaie alors de créer un nouvel espace de vie pour ceux qui ont quitté leur pays et c'est dans l'écriture que ce nouvel espace est réinventé. En effet, Djebar expose dans son texte l'hostilité de l'espace algérien vis-à-vis des

[307] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 98.
[308] Ibid, p. 99.
[309] Ibid, p. 197.
[310] Ibid, p.146.

écrivains et des intellectuels, notamment ceux qui s'expriment et écrivent en français et se font exiler dans ou en dehors de leur propre pays. Elle expose par exemple le cas de Kateb Yacine devenu un écrivain *nomade* depuis la publication de son roman *Nejma* :

> *À partir de la publication de son chef-d'œuvre, Nedjma, en 56, la popularité de Yacine (...) va certes l'auréoler partout où il se trouve ; elle va également accentuer son errance (...). S'écoulent plus de trente années, où sa condition de nomade représente à la fois son besoin d'oxygène et sa contrainte, car il aspire par moments à se fixer, à écrire dans la stabilité !*[311]

A travers le cas de Kateb Yacine qu'elle généralise sur tous les écrivains francophone de d'Algérie dans d'autres parties du texte, Djebar expose le lien entre l'écriture, les langues et l'exil. Pour elle, ces écrivains se sont retrouvés dans une situation de mouvement permanent qu'elle qualifie de « nomade » et qui les a forcés à vivre dans l'instabilité, dans l'absence d'un « chez soi » permanent. Dans une Algérie devenue une terre d'exile pour les siens, la parole et l'écriture deviennent le seul espace où la narratrice peut encore se donner une raison de vivre, comme si elle voulait se créer des espaces imaginaires qui naissent à partir du souvenir et du rêve. Elle réinvente alors dans son écriture les villes d'Alger ou d'Oran, grâce auxquelles les intellectuels pourront de nouveau se manifester et prendre la parole pour s'exprimer sur l'Algérie. Djebar repêche ainsi les voix de tous ces algériens qui « sur le bord ou dans le puits de l'écriture, sont tombés – effacés et déjà oubliés, exécutés»[312]et leur crée une nouvelle Algérie, un nouvel espace où ils pourront vivre éternellement : « l'écriture et l'Algérie comme territoires. Le désert de l'écriture »[313]. L'Algérie, telle qu'imaginée par Djebar doit se manifester à travers la parole écrite, l'Algérie « transcrite » devient le vrai lieu d'émancipation pour ceux qui sont en quête de liberté. L'Algérie devenue désert doit se fertiliser à travers la parole de ceux qu'on a toujours fait taire car : « dans

[311] DJEBAR, Assia, op.cit, bid, p.161.
[312] Ibid, p. 240.
[313] Ibid, p. 244.

la brillance de ce désert-là, dans le retrait de l'écriture (…) retrouver un 'dedans de la parole' qui, seul, demeure notre patrie féconde ».[314]

4. Reconfiguration de l'espace postcolonial dans *Pierre Sang Papier ou Cendre* :

Pierre Sang Papier ou Cendre est un roman qui expose la vision de son auteure sur le passé algérien. Maissa Bey y mène une enquête sur les violences subies par les algériens pendant la période coloniale, en délégant la narration à un narrateur hétérodiégétique, omnipotent et omniprésent, qui décrit l'Algérie coloniale, soit à travers l'œil perspicace de l'enfant, soit à travers un regard omniscient qui scrute tous les recoins de la vie en Algérie pendant l'époque coloniale. Le récit est structuré sous forme de chapitres numérotés qui rappellent les fresques historiques en peinture. Chaque chapitre ou *tableau* raconte une période de l'Histoire algérienne. Bey explique le recours à cette technique de mise en forme dans une interview qu'elle a donné à Christine Rousseau :

> *Cela m'a pris près de trois ans de lectures, de recherches et de vérifications car j'avançais sur un terrain glissant. Pour un même événement, je pouvais trouver plusieurs versions contradictoires. Il m'a fallu démêler tout cela et recouper sans cesse les sources pour ne pas commettre d'erreur historique. (...). D'où cette idée de tableaux qui s'est imposée à moi, et avec elle, une écriture poétique. (...). Je ne dénonce rien, j'énonce simplement, non pas ma vérité mais une vérité.*[315]

C'est donc par soucis d'authentification que l'écrivaine a eu recours à cette technique. Elle voulait exposer « une vérité » historique autre que celle avancé par l'Histoire officielle, car :

> *La mutation historique représentée par l'indépendance algérienne impose une nouvelle exploration. Elle oblige à arracher les anciens masques et à dénoncer les nouveaux. Elle conduit à une description critique de ce que fut l'histoire coloniale dans son devenir et dans ses méthodes.*[316]

---

[314] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 245.

[315] ROUSSEAU, Christine, *Maïssa Bey, je suis le produit de mon temps*. [En ligne] [Consulté le 01/03/2017]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/03/maissa-bey-je-suis-le-produit-de-cette-histoire_1030437_3260.html

[316] STORA, Benjamin. *Algérie, Formation d'une nation*. Biarritz : Atlantica, 1998, p 47.

Pour exposer cette vérité historique, le mouvement de la narration nous donne l'impression que ces tableaux sont mobiles, ressemblant à des scènes théâtrales successives. Cette confusion générique est provoquée chez le lecteur par le caractère même de la narration qui donne l'impression qu'on est en face d'un narrateur qui commente des scènes animées d'évènements, où les personnages ne sont là que pour rapporter des faits historiques avec lesquelles le lecteur peut facilement s'identifier.

Les personnages principaux du récit sont eux même théâtralisés car chacun d'eux porte un masque allégorique qui donne l'impression au lecteur d'être devant une pièce théâtrale avec des personnages masqués. La décomposition même du roman en des chapitres l'assimile au genre théâtral. D'ailleurs, ce roman a été adapté au théâtre, sous le nom de Madame Lafrance par le dramaturge Jean Marie Lejude en 2008. Maïssa Bey nous présente un personnage enfant, ou qui a l'allure d'un enfant, un personnage allégorique qui incarne plusieurs images à la fois. Il est l'Algérie, avec toutes ses composantes collectives, spatiales et temporelles, il est le peuple et il est la mémoire du peuple. L'écrivaine le confronte à deux autres personnages du même type : Madame Lafrance, personnification féminine du pouvoir colonial français et Silaloi, personnage allégorique masculin, subordonnant de Madame Lafrance et représentant de sa loi en Algérie.

Le récit est fragmenté en vingt-cinq chapitres qui illustrent chacun une phase de la colonisation française, pour s'étendre dans le dernier à toutes les périodes qui ont connu une présence étrangère en Algérie. Cette narration est parsemée, comme dans *La Grotte Eclatée,* d'une prose lyrique et de passages poétiques appartenant à l'écrivaine même ou cités comme des intertextes appartenant à d'autres poètes, tels que les épigraphes que nous avons étudiés précédemment. Lorsque le narrateur raconte les évènements auxquels l'enfant a assisté, l'écriture subit une sorte de démantèlement ou de fragmentation, dus, nous le pensons, à la violence des faits dont témoigne le personnage. Les énoncés sont plutôt courts, presque rompus et la typographie même du texte et sa ponctuation subissent des transgressions grammaticales et sémantiques. Nous reprenons

l'exemple de la scène des enfumades que nous considérons comme la scène la plus violente du récit. Terrifié par le spectacle qu'il décrit, le narrateur semble essoufflé, à court de mots :

> *Tous. Pris au piège dans le ventre de la terre, de leur terre, dans la roche trouée de galeries souterraines aménagées depuis des décennies pour les protéger des ennemis, et dans lesquelles ils croyaient trouver refuge.*
> *Enfermés.*
> *Emmurés.*
> *Enflammés.*
> *Enfumés.*[317]

Il semblerait que Maïssa Bey se passe volontiers de la grammaire quand il s'agit de décrire l'horreur. Des phrases sans verbe conjugué et formées d'un seul élément, sont alignées l'une après l'autre, font ressembler le texte à un poème, une sorte de poésie tragique qui s'aligne verticalement comme un calligramme pour décrire le gouffre où toute la tribu a été prise au piège, ou encore la fumée qui s'échappe des cavernes. L'on remarque alors une sorte de entre les phrases et le déroulement de l'opération militaire, où l'on commence d'abord par enfermer, puis par emmurer, enflammer et enfin enfumer. Cette construction phrastique semble contribuer à intérioriser la colère et l'indignation du narrateur, de manière à ce que la révolte soit assumée par le lecteur, par co-énonciation en quelque sorte.[318]

Cette linéarité typographique que nous retrouvons dans tout le texte est sentie comme un ralentissement d'une action considérée comme dramatiquement importante rappelle les ralentis au cinéma. Dans un épisode qui raconte les exactions de l'armée française, les moments les plus intenses semblent suspendus, traités visuellement d'une manière particulière :

> *Quand les soldats avinés et excités ont pénétré dans sa maison, ont approché les femmes terrifiées pour les obliger à sortir et à se montrer dévoilées, qu'ils ont voulu amener avec eux la plus jeune d'entre elles, l'enfant a tenté de s'interposer, comme si à lui tout seul il pouvait les mettre en déroute.*
> *D'un coup de crosse, il a été jeté à terre.*
> *Il s'est relevé.*
> *Il a tenté de les suivre.*
> *Mais sa mère l'a retenu.*
> *Il s'est dégagé.*

[317] BEY, Maïssa, op.cit, p. 38.
[318] FUCHS, Catherine, *La co-énonciation, carrefour des anticipations linguistiques*, dans *L'anticipation à l'horizon du présent*, R. Sock et B. Vaxelaire, Mardaga, 2004.

Fou de rage, il s'est tapé la tête contre les murs, mais il n'a pas pleuré.[319]

La phrase finale revient comme un refrain, avec des lignes qui se transforment en vers. A travers cette technique narrative, l'écrivaine garantie une sorte de musicalité pour sa narration. Malgré les horreurs qu'elle raconte, Bey semble donc à renforcer la littérarité de son écriture à travers une stylistique transgressive qui joue un double rôle, d'abord celui d'attribuer un ton poétique au récit, pour le faire ressembler à une épopée de l'Algérie et ensuite, à travers cette narration poétique fragmentée, l'écrivaine implique son lecteur en provoquant une prise de conscience par rapport aux atrocités subies par l'humanité dans le contexte de la colonisation. Le projet poétique rejoint le projet idéologique chez l'écrivaine et fusionnent ensemble pour que le roman dépasse son rôle esthétique pour jouer un rôle social, voire même politique.

Cette narration qui suit une progression chronologique diachronique des faits, va s'éclater à la fin du récit pour le métamorphoser en un récit fantastique lorsque l'enfant va effectuer un voyage dans le temps et va être transporté, à travers son rêve, vers la période précoloniale. Le dernier chapitre du récit donne l'impression au lecteur qu'il est devant un écran de cinéma géant, où un film fantastique qui se déroule devant ses yeux : « Alors, l'enfant atteint le lieu même où s'écrivent les légendes. Le lieu immémorial où s'entretissent les mémoires enchevêtrées pour créer les mythes. (…) Poussé par une force irrésistible, il sait qu'il doit parcourir les siècles. »[320]. Le temps historique raconté devient alors un temps mythique. Le voyage dans le temps transportera l'enfant vers le lieu où « se créent les mythes »[321], l'espace fusionne dans le temps pour devenir insaisissable. Le temps et l'espace ne font plus qu'une seule entité, ils deviennent « une mémoire disjointe, écartelée »[322].

Dans cette scène surréaliste, le temps s'accélère et fond dans un espace qui se régénère au fil des siècles qui défilent devant les yeux de l'enfant comme en un

[319] BEY, Maïssa, op.cit, p.76.77.
[320] Ibid, p. 196.
[321] Ibid.
[322] Ibid.

clin d'œil. En quelques instants qui s'étalent sur quelques pages de narration, l'enfant voit défiler devant lui tous les conquérants qui ont envahi la terre algérienne et toutes les révolutions de héros algériens qui s'y sont opposés. Les armées des Grecs et des Romain sont vite remplacées par celles des Vandales, des Ottomans et des français et avec chaque intrusion militaire l'enfant contemple les hordes des héros algériens qui combattent pour leur terre. Chaque civilisation laisse pourtant ses traces sur cette terre :

> *Au fur et à mesure qu'ils progressent, la terre sur leur passage se couvre de monuments imposants, d'aqueducs, de routes bordées de colonnes et de palais qui peu à peu se désagrègent, s'engloutissent dans la terre pour ne former çà et là que quelques tas de pierres, des entassements de ruines.*[323]

Maïssa bey insiste alors sur le legs laissé par chaque civilisation en Algérie. Routes, palais et monuments témoignent de la pluralité de l'héritage culturel dans le pays. Une fois encore, Bey rappelle sa conviction qu'il faudrait user de cet héritage laissé par l'Autre en tant que constituant de l'identité algérienne. Cette conviction est repérable également à travers la représentation qu'elle fait de l'espace colonial tel qu'il a été imaginé par le colonisateur.

En effet, dès le début du récit, l'espace, considéré comme élément identitaire, est menacé. En fait, le roman s'ouvre et finit sur la même scène, celle où l'enfant contemple la mer : « l'enfant est debout sur un promontoire (….). Il regarde la mer »[324]. Devant cette scène d'ouverture sur la méditerranée où l'enfant observe le flot des bateaux de l'ennemi qui s'approchent dangereusement de sa terre, Bey tient à décrire la paisible nature de la ville d'Alger avant l'intrusion française :

> *Derrière lui, à flanc de colline, la ville blanche.*
>
> *La ville blanche s'est enfin réveillée. (…) Peu à peu, les rues s'installent dans la quiétude d'un jour comme les autres. Peu à peu, les bruits et les odeurs se mêlent pour tisser la trame d'un jour comme les autres.*[325]

[323] BEY, Maïssa, op.cit, p. 197.
[324] Ibid, p. 09.
[325] Ibid, pp. 11-12.

Cette quiétude dans laquelle baigne la ville calme d'Alger est menacée par les six cent navires français qui s'approchent de sa baie et qui vont transformer ses paysages à jamais :

> *Ce sont des dizaines, des centaines de bateaux, mâts et cordages dressés contre le ciel, pavillons hissés haut. Là, tout près, à portée de canon. Une sourde menace semble planer sur les lieux.*[326]

En Face d'eux, l'enfant croit à un mirage ou à une hallucination, il avance vers le « mausolée du saint patron de ces lieux, Sidi Fredj »[327], lieu saint, car abritant le tombeau d'un homme pieux « révéré pour sa science et ses pouvoirs prodigieux »[328]. Cet espace représentatif de la culture algérienne va être le premier à subir l'impact de la réappropriation de l'espace colonisé par le pouvoir colonisateur, puisqu'il va être rebaptisé Sidi Ferruch[329].

Après avoir présenté l'espace algérien précolonial à travers l'œil de l'enfant, le narrateur passe vite à la représentation de ce même espace à travers l'œil des soldats qui se trouvaient sur les bateaux de la flotte française : « C'est donc cela l'Afrique ? C'est donc cela, leur nouvelle Amérique ? Une terre dont ils ne savent rien. Une terre profonde. Mystérieuse. Inexplorée. »[330]. Ce passage véhicule deux critiques de la part de l'écrivaine sur la nature même du colonialisme. La première expose l'ignorance totale des français et à travers eux, celle de tous les colonisateurs, des caractéristiques sociales, culturelles et même géographique du pays qu'ils sont sur le point de coloniser. La seconde critique démontre que même avec cette ignorance, les français considèrent déjà que cette terre est leur *nouvelle Amérique* et se l'approprient sans même y avoir mis les pieds. Ce passage illustre la détermination du pouvoir colonisateur à s'installer définitivement sur les terres algériennes, quel qu'en soit le prix.

A la vue de la ville blanche, les soldats sont pourtant émerveillés par la vue des « maisons en escaliers, les arbres, les dômes des mosquées »[331]. Cet

[326] BEY, Maïssa, op.cit, p. 11.
[327] Ibid, p. 13.
[328] Ibid, p. 14
[329] Ibid, p. 13.
[330] Ibid, p. 18.
[331] Ibid, p. 19.

étonnement est dû aux idées reçues que les occidentaux avaient des terres africaines : « Ils s'étonnent. On leur avait dit : ni arbres ni arbrisseaux ni herbes. Rien que de la terre nue, sous un soleil nu. Ils s'étonnent. On leur avait dit : à peine, à peine quelques habitats épars rongés par le soleil, les vents et les poussières ».[332]. A travers les propos des soldats, Maïssa Bey reprend l'idée centrale développée par Edward Saïd dans son ouvrage *Culture et Impérialisme* par laquelle il affirme que chaque acte de conquête doit commencer par une idée incarnée déjà là.[333]

A partir de leurs bateaux, les soldats français scrutent curieusement les paysages qui se dévoilent devant eux. Le narrateur oppose alors l'espace algérien à un nouvel espace qui vient s'imposer et se superposer à lui. Il confronte la terre algérienne aux « rivages encore paisibles »[334] à ce nouvel espace « recouvert de cordages et de malles remplies de fusils à baïonnettes et de munitions »[335]. L'espace colonisé est donc représenté comme un lieu de vie paisible, de prière et de paysages splendides, tandis que l'espace du colonisateur est un espace hostile, dangereux et menaçant.

Dans un ordre chronologique mis au service de la représentation spatiale, la narration suit l'installation progressive des forces coloniales françaises dans le territoire algérien. Ce processus d'appropriation progressive des terres algériennes est représenté ingénieusement à travers une scène qui décrit le déplacement orgueilleux et imposant de Madame Lafrance :

> *Elle avance.*
>
> *Droite, fière, toute de morgue et d'insolence, vêtue de probité et de lin blanc, elle avance. (…)*
>
> *Tout autour d'elle, on s'écarte. On s'incline. On fait la révérence.*
>
> *Elle avance, Madame Lafrance.*
>
> *Sur des chemins pavés de mensonges et de serments violés, elle avance. (…)*
>
> *Et vous, peuplades barbares, écartez-vous ! Prosternez-vous ! Déposez à ses pieds tributs et actes d'allégeance ! Que nul maraud n'ait l'audace de se dresser sur son chemin : elle avance ! (…)*

[332] BEY, Maïssa, op.cit, p. 19.
[333] Voir : W. SAÏD, Edouard, *Culture et impérialisme*, op.cit.
[334] BEY, Maïssa, op. cit, p. 18.
[335] Ibid.

Sûre d'elle, impavide, elle avance sur des terres brûlées, sur des chemins jonchés de corps suppliciés, de cadavres mutilés. (…)

Et sur cette terre sauvage, elle vient, généreusement, souveraine, dispenser ses lumières. [336]

A travers ces énoncés allégoriques, Bey résume en quelques lignes le passage violent des forces militaires françaises sur l'ensemble des terres algériennes. Elle attribue ainsi au verbe « avancer » une signification qui dépasse sa dimension spatiale pour lui conférer, également, une étendue temporelle. Madame Lafrance avance dans l'espace et dans le temps. Elle occupe l'espace et étend son hégémonie dans le temps, ravageant tout ce qu'elle retrouve sur son chemin, sans se soucier de la souffrance qu'elle cause à ceux qu'elle rencontre.

Si l'écrivaine décrit le processus violent et ravageur de la colonisation et ses conséquences dévastatrices sur les terres et le peuple algérien, elle tient à préciser que cette occupation ne se déroula pas sans opposition de la part des algériens. Elle décrit ainsi, de nouveau Madame Lafrance, qui vingt ans après son arrivée en Algérie, vient se réfugier dans une pièce ornée à la française, où discutait Alexis de Tocqueville avec un inconnu :

Apparaît une femme. (…)

Etonnés, les deux hommes se lèvent. Ils vont au-devant d'elle. D'abord dérangés par cette soudaine intrusion, ils considèrent avec dédain, on dirait presque dégoût, cette femme échevelée, livide. (…) C'est elle, c'est Madame Lafrance.

Ses vêtements sont sales, déchirés çà et là, et son visage porte les traces de poudre et de fumée.[337]

Malgré sa force et son pouvoir, Madame Lafrance fut à maintes reprises forcée de rebrousser chemin à cause des révolutions armées qui interrompaient à chaque fois son projet d'occupation, telle que celle d'Emir Abdelkader :

Qui a osé ? Qui a eu l'audace de mettre en péril la puissance de madame Lafrance ? Qui peut penser un seul instant pouvoir la mettre en déroute ? Un homme ? Un chef ? Il se nomme, dit-on, Abdelkader. Un guerrier insaisissable, presque invincible.[338]

[336] BEY, Maïssa, op.cit, pp. 23-25.
[337] Ibid, p. 31.
[338] Ibid, p 32.

Empruntant le discours de l'Autre à travers l'énonciation ironique, Bey démontre comment l'occupation du territoire algérien fut une tâche dure et coûteuse pour la France. Madame Lafrance se réfugie donc auprès des siens, dans un espace fictif représentant l'étroitesse de l'espace de vie des français en Algérie, malgré leur présence forcée sur les terres algériennes. Cet espace auquel elle a recours est décrit par Maissa Bey comme une pièce meublée à l'européenne : « assombrie par de lourds rideaux de velours pourpre (…) d'assez petites dimensions (…). Les murs sont tendus d'une étoffe délicatement rosée. Le parquet luisant semble concentrer toute la lumière »[339]. Cet espace symbolique reflète la peur que vivaient les français en Algérie, malgré le luxe et le confort qu'ils se sont offerts dans le pays. Leur espace de vie est restreint, malgré leurs prétentions de domination, malgré leur tentative de réduire l'espace de vie des algériens, ils ne pouvaient se sentir en sécurité et vivaient dans l'incertitude et la peur de l'Autre.

Nous pouvons donc comprendre que si l'ouverture du roman nous met devant une polarité de l'espace qui ne semble pas correspondre au roman postcolonial, puisque l'un des objectifs des littératures postcoloniales est justement de déconstruire les binarités crées par l'Occident ; dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, une confrontation initiale entre « notre » espace et le « leur » est entretenue dès le début du récit. Nous pensons que cette confrontation entre deux espaces opposés est une stratégie narrative dont use Maïssa Bey pour reconstituer le processus de reconfiguration spatiale opéré par l'administration française en Algérie afin de le critiquer et de le déconstruire. En effet, le récit présente des scènes qui décrivent l'appropriation de l'espace par les forces coloniales qui ont voulu le redéfinir à l'image de l'espace métropolitain. Madame Lafrance commence d'abord par rebaptiser les rues :

> *Disparus, confisqués, les noms des rues évocateurs de l'usage, des petits métiers pratiqués en ces lieux ! La rue Aïn el Hadjel ou rue de la Fontaine des Veuves, la rue Lalla Khadidja el aaryana ou rue de la « Toute-nue », la rue Beït el Mel, la rue Ali Khodja et tant d'autres n'existent plus que dans les mémoires des habitants qui ignorent les nouvelles appellations.*
>
> *C'est en parcourant les rues dites des Gétules, des Lotophages, de Tur, des Pyramides, du Sphinx, de la Mer Rouge, d'Alexendrie, de Cléopâtre, de*

[339] BEY, Maïssa, op.cit, p 27.

Thèbes, des Barbares (….) que les occupants veulent inviter les indigènes, incultes et trop enclins à l'oubli, à commémorer leur propre histoire.[340]

Cependant, Bey démontre que si ces rues sont renommées et en quelque sorte, dévoilées, ou violée à travers ces nouvelles appellations, cela ne change pourtant rien au comportement pudique des algériens et notamment des algériennes, qui demeurent voilées, protégées au sein de leurs traditions ancestrales :

Dans ces lieux, passent des ombres furtives et blanches. Des femmes, le corps enroulé dans un grand drap blanc ramené sur la tête et sur le visage, ne laissant apparaître qu'un œil vif et très sombre. Et puis des hommes en noir, armés d'une boite noire qu'ils braquent sur les passants, sur les maisons aux fenêtres fermées, toujours fermées.[341]

Madame Lafrance se sent mal à l'aise dans cet espace auquel elle n'a pas accès. Des expressions comme : « les enfants se cachent »[342], « corps enroulé »[343], « ne laissant apparaître »[344], « toujours fermées »[345], « ne laissent entrevoir qu'un visage hostile »[346] parcourent tout le texte pour prouver l'imperméabilité de l'espace algérien durant la colonisation.

Cette invasion de l'espace privé est présentée sous deux angles. D'abord celui qui montre la frustration des Français, qui, malgré leur force, n'arrivent pas à déposséder les algériens de leurs espaces intimes. Ensuite, l'angle qui montre la panique des algériens forcés à se cacher pour protéger leur intimité qui devient le dernier refuge des femmes, ayant subi toutes sortes d'harcèlement pendant la colonisation et qui menaient leur propre combat pour protéger leurs valeurs .

Malgré la frustration et la crainte des autres, Bey arrive pourtant à réconcilier les deux espaces ennemis dans la scène qui réunit l'enfant et son camarade d'école Pierre qui « ont le même goût pour les jeux. La même envie de liberté, de soleil, de défis. »[347]. C'est de nouveau, à travers l'œil de l'enfance

[340] BEY, Maïssa, op.cit, pp. 46-47.
[341] Ibid, p. 47.
[342] Ibid, p. 39.
[343] Ibid.
[344] Ibid, p. 88.
[345] Ibid, p. 46.
[346] Ibid, p. 112.
[347] Ibid, p. 147.

innocente que Bey expose sa vision humaniste d'une possible réconciliation entre les espaces opposés. Le narrateur raconte alors la joie et la reconnaissance que sent Pierre lorsqu'il rend visite à l'enfant chez lui :

> *Il est accueilli par le sourire de la mère de l'enfant. Par les odeurs (...) du thé à la menthe et des beignets. Par les paroles de bienvenu de la grand-mère (...) qui, tout le jour, pétri et roule entre le pouce et l'index, des petits bouts de pâte (...). Pierre est fasciné (...). Il regrette de ne pas comprendre ce qu'elle lui dit. Pierre aurait aimé recevoir son ami chez lui, mais sans qu'il sache trop pourquoi, cela ne s'est jamais fait.*[348]

C'est à travers ces frontières franchies par Pierre que Bey transmet son idée d'une possible réconciliation entre l'espace colonisé et l'espace colonisateur. Elle essaie de montrer le caractère pacifiste et accueillant du peuple algérien envers tous les étrangers. En raison de son innocence, Pierre est bien accueilli dans l'espace de l'Autre, dans l'espace de ceux censés être ses ennemis. Malgré toutes les impositions du système colonial, Bey expose une possibilité de réconciliation entre les deux peuples qui ont partagé une seule terre pendant plus d'un siècle. Malgré toutes les tentatives de séparation des espaces de vie, le contact entre les deux peuples a été inévitable et les deux cultures se sont interférées et ont subi l'impact de l'une sur l'autre.

[348] BEY, Maïssa, op.cit, pp. 150-151.

SECONDE PARTIE

La fictionnalisation de l'Histoire

Après avoir étudié les stratégies textuelles qui portent un discours de dénonciation sur le passé historique dans les textes du corpus, nous complétons ce travail par l'étude des différents thèmes générés par la fictionnalisation de l'Histoire dans les textes. Partant du principe que travailler sur un corpus diversifié qui déploie des questionnements identitaires, idéologiques et esthétiques, nécessite une transversalité théorique, nous nous retrouverons, dans cette partie, à la croisée de plusieurs domaines et ferons dialoguer différentes approches du texte littéraire.

La représentation du passé historique est le point d'ancrage des textes que nous étudions. Elle se déploie à travers des thèmes qui reviennent dans les trois œuvres pour rendre compte d'un passé marqué par la violence, la déception et le détournement d'une Algérie rêvée. En quête de leur identité, les trois écrivaines puisent de la mémoire du peuple pour retrouver une vérité perdue. Elles exploitent les témoignages de ceux qui étaient là pour retrouver un pays dont la réalité est dissimulée par le poids de l'oubli et des manipulations.

Il s'agira d'observer les modalités de fictionalisation de l'Histoire algérienne dans les textes étudiés et de voir quelle fonction occupe l'Histoire dans l'imaginaire des trois auteures du corpus. Pour ce faire, nous ferons appel à un corpus théorique pluridisciplinaire puisé dans le contexte des études postcoloniales.

Ceci dit, nous avons pu dégager trois aspects fictionnels récurrents dans l'imaginaire des trois auteures et qui représentent des thèmes obsessionnels dans les œuvres postcoloniales francophones : La mémoire, le témoignage et la quête de l'identité.

Pour commencer, nous réservons le premier chapitre de cette partie à l'explication des rapports qui existent entre les notions exploitées dans la thèse , à savoir l'Histoire, la fiction et la mémoire, pour procéder ensuite à la présentation des rapports déterminants qui ont toujours existé entre l'Histoire algérienne et les productions fictionnelles, notamment celles des femmes. Ceci nous permettra de contextualiser les textes étudiés et de comprendre la relation qu'ils entretiennent avec leur situation de production.

Nous passerons ensuite à l'étude de la manifestation de la mémoire dans le corpus et son rapport avec les représentations du passé. Pour ce faire, nous ferons appel, entre autre, aux travaux de l'historien Pierre Nora et de Maurice Halbwachs, chercheurs spécialisés dans le domaine des études mémorielles et historique, notamment dans le contexte du passé franco-algérien, qui nous permettront de comprendre les rapports complexes qui existent entre les notions de mémoire et d'Histoire et nous aiderons à interpréter les différentes représentations mémorielles dans les textes étudiés. Les travaux de Paul Ricœur philosophe et historien, sur les rapports entre la littérature, l'Histoire et la fiction, nous serons également d'une grande utilité dans la compréhension des représentations mémorielles dans les textes. Les travaux de Michael Riffaterre qui définissent le témoignage littéraire comme une représentation littéraire du témoignage véridique, nous permettrons de comprendre les représentations du passé algériens dans les textes par le biais des témoignages littéraires investis dans les récits. Enfin, les travaux de Benjamin Stora, historien spécialiste de l'Histoire algéro- française et de quelques chercheurs, sur les questions identitaires et les représentations de l'altérité, nous aiderons à comprendre les mécanismes des représentations identitaires générés par les textes du corpus étudié.

CHAPITRE I

La littérature et l’Histoire

1. L'Histoire et la fiction :

La fiction serait « une mimesis (représentation, imitation, simulation, feinte) d'actions humaines »[349]. Ceci suggère qu'elle imite la réalité et se présente comme une histoire inventée dont les évènements et les périples sont créés par une imagination fertile. Elle est une représentation littéraire de faits irréels qui la différencient des évènements historiques ayant réellement eu lieu. Elle se manifeste au sein de plusieurs genres littéraires mais trouve sa plus grande expression dans le roman, genre propice à l'exploitation illimitée de l'imaginaire.

Quant à la notion d'Histoire, elle a toujours été mise en rapport avec celle de mémoire. Depuis Hérodote, on a attribué à l'Histoire le rôle de relais à la mémoire, lorsque cette dernière est défaillante et incapable de sauvegarder les évènements du passé. L'Histoire justifie alors son existence par l'incapacité de la mémoire à acquérir une démarche scientifique et cohérente qui rend compte du passé humain. Hérodote conçoit l'Histoire comme un bouclier qui préserve contre l'oubli :

> *Pour empêcher que ce qu'ont fait les hommes, avec le temps, ne s'efface de la mémoire, et que de grands et merveilleux exploits, accomplis tant par les Barbares que les Grecs, ne cessent d'être nommés ; en particulier, ce qui fut cause que Grecs et barbares entrèrent en guerre les uns contre les autres*.[350]

Cette idée de la lutte de l'Histoire contre l'oubli est développée également par le philosophe Paul Ricœur qui considère l'oubli comme une dynamique de développement pour la mémoire et l'Histoire.[351] Cette dernière est donc un processus d'organisation des faits du passé à travers une méthode et un discours. L'Histoire est considérée comme une discipline autonome ayant son propre objet et ses propres résultats. Pour être crédibles, les historiens exigent une certaine distanciation critique vis-à-vis des faits décrits mais l'Histoire entretient une relation étroite avec la mémoire car elle « prend naissance dans la mémoire, dont

[349] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989, p.84.
[350]HÉRODOTE de Thourioi, *Histoires*, Livre premier, Clio, Paris, Les Belles Lettres, Collection : Classiques en poche, 1997, p.10.
[351] RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.

elle est une dimension ; puis, en adoptant une posture autoréflexive, elle transforme la mémoire en l'un de ses objets ».[352]

La mémoire, quant à elle, est considérée comme un travail mental qui vise à sélectionner les évènements du passé. C'est une aptitude mentale de la remémoration mais qui est influencée par un certain nombre de facteurs et de représentations qui affectent son efficacité et son mode de fonctionnement. Elle accueille le passé « en y déposant une dose plus grande de subjectivité »[353]. Elle est donc marquée par la subjectivité, l'émotion et l'instabilité. Nous reviendrons à l'explication de cette notion d'une manière plus détaillée dans le chapitre suivant. Mais avant cela, nous allons voir comment la fiction qui appartient au monde de l'imaginaire se fusionne avec les données du réel historique ou comment s'entrecroisent les deux types de discours, fictionnel, historique au sein de la littérature.

Si la référence aux faits historiques, dans les textes de fiction, remonte aux débuts de la création littéraire occidentale, avec les épopées antiques et les poèmes médiévaux épiques, elle a actuellement tellement pris de l'ampleur dans les productions artistiques et littéraires qu'il devient difficile d'y cerner la part du réel et du fictionnel. L'impact de l'Histoire humaine sur la création fictive est alors indéniable. Ceci est dû, non seulement à une prise de conscience de la part des créateurs vis-à-vis de leur Histoire passée et actuelle, mais aussi au nouveau rôle des textes littéraires qui dépassent désormais leur fonction de divertissement pour devenir une source d'apprentissage et de savoir. Devenus porteurs de savoir, les textes littéraires se chargent, désormais, d'interroger le passé, de fouiller dans ses secrets enfouis, dans ses époques oubliées ou marginalisées par les historiens de profession. Les romanciers se tournent vers l'Histoire et creusent au sein du passé pour révéler ce que les sources officielles omettent volontairement ou non de révéler : « Il est des romans qui peuvent soulever d'intéressantes questions historiques, parce qu'ils peuvent s'aventurer là où jamais les historiens n'oseraient

[352] TRAVERSO, Enzo, *Le Passé, Mode D'emploi - Histoire, Mémoire, Politique*, Paris : La Fabrique, 2005, p.18.
[353] Ibid, p.10.

mettre les pieds »[354]. Cette citation de Beevor valorise l'importance que peuvent acquérir quelques textes littéraires dans l'éclaircissement de quelques périodes oubliées ou marginalisées par les historiens pour des raisons idéologiques ou politiques. Dans ce sens, les productions littéraires, tous genres confondus, peuvent être un complément aux ouvrages historiques pour la connaissance du passé humain.

L'Histoire et la littérature ont donc une visée commune, mais chacune des deux disciplines insiste sur son autonomie. Ainsi, l'Histoire est le produit d'un processus complexe de perception et de réflexion qui prend pour objet le passé humain. C'est un travail de réflexion qui :

> *Engendre l'idée selon laquelle l'Histoire serait liée à des concepts tel que l'exhaustivité, l'objectivité, la continuité etc. Or, ce qui constitue l'Histoire, ce n'est pas seulement le passé en tant qu'objet fixé une fois pour toute, mais ce sont d'abord les activités mentales et intellectuelles dues à l'historien, comme la sélection, la réflexion et le jugement sur ce passé. Sur la base de ces activités s'effectue ensuite la construction de l'Histoire par la narration*[355]

Cette citation nous éclaire sur le travail paradoxal de l'historien qui consiste avant toute chose en une de collecte de données qui seront présentées au sein d'un discours sensé être objectif et scientifique, tandis que pour qu'il y est écriture historique, le processus passe obligatoirement par un travail de sélection et d'appréciation personnelles qui se traduisent dans la narration des faits. C'est alors que l'objectivité de l'écriture historique a toujours été au centre des débats, puisque le travail de l'historien est souvent 'contaminé' par ses convictions et ses positions idéologiques.

Une des littératures qui illustrent à merveille l'attachement de ses écrivains à l'Histoire est la littérature algérienne de langue française qui entretient avec l'Histoire du pays une relation des plus étroites, que l'on pourrait même qualifier de relation de cause à effet. En fait, l'Histoire de l'Algérie, marquée par la présence coloniale dans le pays, avait engendré la naissance d'une plume algérienne de langue française, destinée à défendre la cause d'un peuple opprimé. Connaître

[354] BEEVOR, Antony, *La fiction et les faits ; Périls de la « faction »*, Le Débat, 2011/3 n° 165, p. 26-40. DOI : 10.3917/deba.165.0026, p. 28.
[355]AREND, Elisabeth, *Histoire, littérature et l'écriture de l'Histoire*, In : AREND, Elisabeth, REICHARDT, Dagmar*, Histoires inventées, la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophone*. Ed : Peter Lang GmBH, Frankfurt 2008, p. 13.

l'Histoire, l'interpréter, voie même la corriger, a toujours fait partie des projets littéraires des auteurs algériens confrontés à des réalités violentes, les poussant à s'ériger en chercheurs de vérité.

En Algérie, le rapport qu'entretient l'écriture littéraire avec l'Histoire du pays est problématique et complexe. En effet, ce terrain de complexité résulte de la réalité post-coloniale dans laquelle s'est retrouvée l'Algérie et qui a favorisé la multiplicité des visions et des liens qu'entretiennent les Algériens avec leur passé et avec l'Autre. Le discours sur le passé devient alors un terrain miné, encombré de contradictions, d'oppositions, voire même de dangers. Pierre Robert Baduel, chercheur en sociologie politique, affirme qu'au « Maghreb, le passé ne passe pas (...) non seulement dans ses relations avec l'ancienne puissance coloniale ou protectorale, mais aussi en grande partie s'agissant de l'Histoire interne »[356].

Dans ce sens, les nouvelles conceptions de l'écriture historique contestent toutes la vision traditionnelle du récit historique en tant que discours objectif ; car malgré sa prétention à une objectivité capable de rendre compte de la réalité, l'écriture de l'Histoire résulte d'un processus de sélections et d'interprétations qui résultent d'un ensemble d'orientations idéologiques et politiques et qui déterminent le choix des évènements, des conceptions et des objets de l'écriture de l'Histoire[357]. De ce fait, influencés par des contextes socio-historiques spécifiques à chaque époque, les historiens s'intéressaient, auparavant, beaucoup plus à raconter l'Histoire des dominants plutôt que celle des dominés. Il s'agirait alors de rendre compte du vécu dans les empires plutôt que dans les colonies, de celui des forts plutôt que celui des faibles, des hommes plutôt que des femmes…etc. Mais qu'en est-il de la littérature ? Comment traite-elle l'Histoire ? Il serait important de comprendre la manière par laquelle l'écriture de l'Histoire est prise en charge par la fiction, en d'autres termes, quels rapports entretiennent, dans la fiction, le discours littéraire et le discours historique ?

---

[356] ROBETI, Baduel, Pierre, *La recherche sur le Maghreb contemporain au défi d'une mémoire juste et de récits fiables* ». *Chantiers et défis de la recherche sur le Maghreb contemporain,* p. 11-51. Paris 2009. Éditions Karthala et IRMC.

[357] De CERTEAU, Michel. *L'écriture de l 'Histoire.* Coll. « Bibliothèque des Histoires ». Paris, Gallimard, 1975, p. 84

2. Le discours historique et le discours littéraire dans le texte fictionnel :

Dans sa célèbre *Poétique,* Aristote avait déjà établi cette comparaison entre discours historique et discours poétique:

> *Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité […] Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier.* [358]

L'usage des références historiques a donc toujours fait partie des stratégies de l'écriture littéraire, pour garder le lien avec les réalités sociales. Cet usage a commencé déjà dans les tragédies antiques et classiques qui résumaient l'Histoire humaine dans le sort de quelques héros afin de transmettre la morale aux peuples. Il a été aussi à la base des romans romantiques qui philosophaient sur la dimension exotique et pittoresque de l'Histoire humaine, ainsi que des romans réalistes apparus à la fin du dix-neuvième siècle et qui se sont servis de l'Histoire comme un référent pour leurs trames narratives afin de permettre l'effet du réel que leurs auteurs souhaitaient refléter. Ainsi, l'on permettait aux lecteurs de s'identifier avec des personnages qui leurs ressemblaient et qui représentaient l'Homme du dix-neuvième siècle.

Paul Ricœur parle alors d'un entrecroisement entre l'écriture littéraire et l'écriture historique[359]. Cet entrecroisement réside dans le fait que la création littéraire emprunte aux faits historiques leurs caractéristiques réalistes pour créer un univers fictif, tandis que l'écriture de l'Histoire emprunte à la littérature ses techniques de narration pour rendre compte de faits réels. La différence entre la narrativité de l'une et de l'autre serait donc le référent, en d'autres termes, le lien qu'entretient chacune avec le contexte réel :

> *Ce qui les oppose ne concerne pas l´activité structurante investie dans les structures narratives en tant que telles, mais la prétention à la vérité par laquelle se définit la troisième relation mimétique*[360].

---

[358] ARISTOTE, *Poétique*, trad. de Michel Magnien, Livre de poche, 1990,1451b, p. 98.
[359] RICOEUR, Paul, *Temps et récit, 3 : Le temps raconté,* op. cit, p. 329.
[360] RICOEUR, Paul, *Temps et récit, 2, La configuration du temps dans le récit de fiction, Seuil, Paris, 1984*, p.12.

La différenciation entre l'une et l'autre n'est pourtant pas aussi simple que ça, car ceci dépend de la capacité du lecteur à cerner la part du réel et du fictif dans un texte afin de juger de son appartenance à l'écriture littéraire ou historique. Plusieurs paramètres entrent en jeu dans cette différentiation, à savoir, le contrat de lecture amorcé par l'auteur dans son paratexte et qui vise à avertir le lecteur de la nature du texte ou la capacité intellectuelle d'un lecteur expérimenté qui l'oriente dans sa lecture. Paul Ricœur insiste sur cette notion de contrat ou de « pacte », dans la comparaison qu'il fait entre le récit historique et le récit fictionnel :

> *La paire : récit historique / récit de fiction, telle qu´elle apparaît déjà au niveau des genres littéraires, est clairement une paire antinomique (…). Ils se distinguent par la nature du pacte implicite passé entre l´écrivain et son lecteur. Bien qu´informulé, ce pacte structure des attentes différentes du côté du lecteur et des promesses différentes du côté de l´auteur. En ouvrant un roman, le lecteur se prépare à entrer dans un univers irréel à l´égard duquel la question de savoir où et quand ces choses-là se sont passées est incongrue (…) En ouvrant un livre d´histoire, le lecteur s´attend à rentrer, sous la conduite du pilier d´archives, dans un monde d´événements réellement arrivés.* [361]

Malgré la nécessité t'en tel contrat, beaucoup d'auteurs s'amusent à jouer avec l'esprit de leurs lecteurs en effaçant toute distanciation entre la fiction et le réel dans leurs textes, risquant ainsi de les tromper ou de créer des amalgames. Ces jeux de fictions représentent le fondement même de la création littéraire qui a toujours cherché à dépasser les conventions et à innover afin de se démarquer à tous les niveaux, narratif, énonciatif et surtout discursif, ce dernier étant l'objet favori des études faites sur la représentation littéraire de l'Histoire.

Ceci dit, le discours porté par la littérature sur l'Histoire n'est jamais resté figé et s'est métamorphosé avec l'évolution de l'Histoire humaine. En effet, tandis que la majorité des romans historiques 'traditionnels' se contentent de se servir des éléments de l'Histoire pour la décrire sans l'interroger ni la critiquer ; sont apparus au fil du temps d'autres textes, plus critiques, qui ne visent non plus à

[361] RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit, p. 341.

refléter cet 'effet du réel' mais à donner de l'Histoire une vision plus critique. Ces romans présentent des analyses subjectives faites par des narrateurs qui questionnent le passé, afin de tenter de comprendre les enjeux de l'Histoire dans la mise en œuvre de la destinée des groupes sociaux qu'ils représentent. Les mémoires collective et individuelle étant le moteur qui véhicule la trame narrative de ces textes, ce n'est donc plus la conception individualiste de l'auteur qui est mise en scène mais plutôt la mémoire de tout un peuple, de toute une société. Cette manière de représenter l'Histoire est le trait marquant des littératures postcoloniales qui, à travers un discours porteur de toute une dimension socio-culturelle, s'opposent au discours de l'Autre, afin de donner une nouvelle interprétation du passé et de l'Histoire.

Mariant l'Histoire à la fiction, le roman historique est donc un genre hybride. Pierre Morère parle même d'« aporie » : « la notion même de roman historique semble une aporie. Alors que l'Histoire prétend tenir un discours vrai sur le passé, le roman crée un univers fictif »[362]. La définition même de roman historique est donc ambiguë et le genre est difficile à définir puisque deux disciplines n'ayant pas la même intention s'y trouvent juxtaposées. Claudie Bernard le définit ainsi :

> *(…) un roman, soit une histoire fictive, qui traite l'Histoire effective, c'est-à-dire qui représente une tranche d'Histoire, de passé, en transitant inévitablement par l'Histoire ou l'historiographie, Le mot 'Histoire' en effet signifie deux choses : un ensemble d'évènements révolus, et la connaissance de ces évènements ; étant bien entendu que le révolu n'acquiert de consistance, voire d'existence, que par la connaissance et plus précisément par le discours qui l'appréhende et qui, en prétendant le reproduire, contribue grandement à le produire.* [363]

Pour Claudie, l'Histoire est à la fois, un ensemble de faits achevés ayant eu lieu dans la réalité et la connaissance de ces mêmes évènements qui participe à leur production. De ce fait, le roman historique ne peut prétendre à la pureté, puisqu'il

[362] Cité dans : GASTON- LAGORE, Brigitte, *Le roman historique*, 25 octobre 2002. CDDP du Gers, [En linge] [Consulté le 05/03/2019]. Disponible sur : http://www.crdp-toulouse.fr/cddp-32/html/formation/enligne/ Roman_historique.htm

[363] BERNARD, Claudie, *Si l'Histoire m'était contée*, p29-44, cité dans : DERUELLE, Aude & TASSEL, Alain, *Problèmes du roman historique*. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 20.

représente un brassage de composantes très disparates, à savoir, la fiction et le réel. Ceci crée une grande diversité entre les romans historiques, que Gilles Nélod réduit à deux grands courants : « le roman à personnages historiques dans lequel la liberté du créateur se restreint à mesure que la connaissance du passé se précise. »[364] et « le roman à cadre historique précis qui raconte les aventures de héros imaginaires »[365].

Cette définition rejoint celle développée dans un article intitulé *Les fictions historiques : un objet littéraire, éditorial et scolaire* :

> *On pourrait définir le roman – ou la fiction – historique en croisant la présence d'un élément, le passé sous quelque forme que ce soit, et l'élucidation d'un enjeu. Celui-ci peut relever de la compréhension du passé en ce qu'il éclaire le présent, le roman peut suppléer à l'Histoire lorsque celle-ci échoue à dire quel fut le passé, il peut viser à la distraction, au divertissement, voire au dépaysement que procure le voyage dans le temps, il vise parfois aussi – au moins dans la perspective du lecteur – à appréhender, connaitre une période historique, un évènement… Divers dans ses formes et ses finalités, il peut sans doute tout ce que le roman peut… Dès lors, définir le roman historique consiste à observer et lister les époques, les personnages, les modalités narratives et conduit à constater la variété, la diversité et in fine la difficulté à définir !*[366]

Pour Récapituler, nous pouvons dire que la fiction historique est multiforme, elle réunit la fiction et l'Histoire par le truchement de personnages historiques ou imaginaires, soit en usant d'un discours narratif, orné de références historiques ou en prenant comme toile de fond des évènements historiques. Elle apporte des connaissances sur une époque révolue et développe une volonté de produire une vérité historique autre, soutenue par la vision que porte le romancier sur ces évènements historiques.

A partir de cette définition, nous pouvons juger que les textes du corpus que nous étudions représentent des formes variées de fictions historiques, de par

---

[364] NELOD, Gilles, *Panorama du roman historique*, SODI, 1969, pp. 454-455, Cité dans : LOPEZ, Sophie, *De l'intérêt du roman historique en quatrième, ou comment l'Histoire aide à la compréhension de l'histoire*, Mémoire professionnel sous la direction de M. Chatard, IUFM de Limoges, 2004-2005.
[365] Ibid.
[366] JAUBERT, Martine, LALAGÛE- DULAC, Sylvie, LOUICHON, Brigitte, *Les fictions historiques : un objet littéraire, éditorial et scolaire*, , [En linge] [Consulté le 26/05/2021]. Disponible sur : http://www.crdp-toulouse.fr/cddp-32/html/formation/enligne/ Roman_historique.htm

l'attachement de chacun d'eux à représenter, de façons très différentes, des périodes variées du passé historique. Ainsi, *La Grotte éclatée*, bien qu'engageant des personnages fictifs, relate le vécu des maquisards algériens pendant la guerre de libération nationale pendant une période qui s'étend de 1954 à 1962. Nous verrons comment Yamina Méchakra y évoque également quelques évènements historiques connus, ayant eu lieu à différentes périodes de l'Histoire coloniale et pré-coloniale de l'Algérie. Elle fait également référence à un certain nombre de personnages illustres de l'Histoire algérienne et insère de la sorte l'histoire fictive dans le cadre de l'Histoire réelle. Quant à *Le Blanc de L'Algérie*, il s'agit d'un récit qui se base sur des faits réels et dont les personnages représentent des personnes ayant réellement vécu en Algérie pendant des périodes différentes de son Histoire, s'étalant de l'époque coloniale jusqu'à la décennie noire, moment de l'écriture du récit. Tous les évènements racontés dans le récit revoient à des évènements historique ayant eu lieu dans la réalité, à des périodes très diversifiées de l'Histoire algérienne. L'auteure raconte les détails qui concernent les assassinats de quelques politiciens algériens, les meurtres d'écrivains, de dramaturges et de penseurs, des cérémonies de commémorations célébrées par les autorités officielles, des faits d'enterrement de figures politiques illustres… etc, avec des datations et des références spatiales précises. Enfin, *Pierre Sang Papier ou Cendre* dresse le bilan de toute la période coloniale en Algérie, de l'intrusion des forces française dans le territoire algérien en 1830 jusqu'à l'indépendance du pays en 1962 et projette le lecteur du récit dans le passé lointain de l'Algérie pour rappeler toutes les oppressions subie par son peuple. Son auteure rappelle quelques évènements majeurs de l'Histoire coloniale, tels que les célèbres enfumades, les camps de rassemblement 'd'indigènes', les évènements du 8 mai 1945…etc.

Ces textes répondent ainsi à la spécificité des fictions historiques à emprunter au réel un cadre spatio-temporel historique en précisant les dates et lieux de quelques évènements racontés. S'ajoute à cela, l'usage de personnages historiques identifiables par le public lecteur comme appartenant à un passé commun. Dans *La Grotte Eclatée*, il nous est aisé de reconnaître les lieux cités :

les montagnes d'Arris, petit village des Aurès, les villes de Meskiana, de Tebessa, et de Constantine. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, nous reconnaissons des noms d'auteurs célèbres comme Camus, Kateb ou Fanon, des héros nationaux comme Amirouche, Ben Mhidi ou Krim Belkacem ou des politiciens comme Abane Ramdane, Ben Bella et Boumedienne. Enfin, dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, nous somme familiers avec des dates célèbres comme le 14 juin 1830, jour de l'intrusion française en Algérie, ou le 5 juillet 1962, jour de l'indépendance. Chacune des trois auteures tient à renforcer son discours sur l'Histoire par un ensemble d'éléments intertextuels qui prouvent l'authenticité des faits relatés, témoignages collectés, archives écrites ou transcrites, sont ainsi mis au service d'une enquête historique dans chacun des trois récits.

Ces romans semblent alors participer à la reconnaissance du passé historique afin de rendre compte non plus de la « réalité », mais des « réalités » de ceux qu'on considérait comme ne valant pas la peine d'être « racontés » : « Certains romanciers veulent donner aux acteurs de l'histoire une voix qui leur a été refusée par le passé du fait de leur condition subalterne »[367] . Les faibles, les femmes, les peuples assujettis deviennent alors les sujets favoris de cette écriture littéraire, en particulier dans le contexte postcolonial, afin de combler 'les blanc' de l'Histoire officielle qui, dans sa vaine recherche à décrire une vérité objective illusoire, a marginalisé toute une face oubliée de l'Histoire que la littérature s'est approprié le rôle de dévoiler. La littérature algérienne est donc une littérature de contestation, de déconstruction et de reconstruction des discours hégémoniques. Dans ce sens, elle ferait partie d'un patrimoine littéraire qui retrouve sa place au sein du corpus littéraire postcolonial, puisqu'elle participe à déconstruire le discours occidental lors de sa quête de vérité.

Les écrivains se chargent donc de « remplacer » les historiens et deviennent en quelque sorte leurs « représentants ». Dans le contexte postcolonial, cette tâche est encore plus compliquée car il s'agit de rendre compte d'une Histoire marquée par la colonisation dont les acteurs se sont engagés d'expulser les colonisés de

[367] BEEVOR, Antony, op. cit, p. 28.

leurs discours, ce qui représente, selon Albert Memmi : « la carence la plus grave subie par le colonisé »[368]. Quelle Histoire, alors, raconter pour des écrivais algériens à propos d'un pays exclu d'une l'Histoire déjà là, qui semble avoir été 'inventée' par la France coloniale ? Ces écrivains se retrouvent confrontés, d'un côté, à une multiplicité d'évènements liés au colonialisme et d'un autre, à une écriture française de l'Histoire qui produit un discours hégémonique dévalorisant. L'Occident, a en effet, toujours monopolisé la parole sur l'Histoire humaine. Face à cette monopolisation de la parole historique, les écrivains postcoloniaux se chargent de produire un autre discours sur l'Histoire lointaine et contemporaine de leurs peuples, en relisant les événements du passé à partir d'autres valeurs que celles léguées par le pouvoir colonial, afin de démontrer que leurs pays ont fait leurs entrées dans l'Histoire humaine, bien avant l'arrivée des conquérants occidentaux, contrairement aux prétentions de ceux-ci.

Dans le contexte algérien, la représentation de la période coloniale dans la majorité des textes de fiction algériens s'avère impérative, vu son impact sur la naissance même de cette production littéraire. Cette littérature née dans un contexte de colonisation reflète l'engagement des intellectuels et des romanciers algériens à affirmer leur différence par rapport à l'Autre et pour confirmer leur appartenance à une culture qu'on a tant voulu éradiquer.

3. Histoire et fiction : le contexte algérien :

La naissance de la littérature algérienne de langue française comme la majorité des littératures francophones est une conséquence de la colonisation. Dans son ouvrage *Le temps dans le roman du XXème siècle*, le professeur Mohamed Ridha Bouguerra, spécialiste de la littérature du Maghreb, confirme la relativité absolue des littératures francophones au phénomène de la colonisation :

> *On peut se contenter d'avancer, d'une manière lapidaire (…) que c'est contre le désordre que la colonisation a fait subir à l'Histoire et contre aussi l'oubli imposé à des pans entiers du passé des peuples anciennement colonisés, que*

[368] MEMMI, Albert, op.cit, p. 112.

> *ce sont constitués, et le roman africain francophone et la littérature maghrébine d'expression française (…). Il y a là un type de fiction qui oscille entre la fidélité due à la mémoire des ancêtres que le colonisateur a tenté d'effacer et la construction d'un avenir qui cherche à se libérer des liens d'un passé lourd, à divers titres, à porter.* [369]

L'auteur explique comment ces littératures francophones sont nées en réaction à l'entreprise coloniale afin à la fois, de (ré)écrire l'Histoire des pays anciennement colonisés et de dépasser un passé pénible à oublier. De même dans le contexte algérien, l'évolution de la littérature algérienne de langue française est parallèle à l'évolution de l'Histoire du pays. Cependant, si cette littérature est fille de la colonisation française en Algérie, elle continuera pourtant à évoluer après l'indépendance du pays. Nous donnerons, dans ce qui suit, un bref aperçu de son évolution en divisant l'histoire littéraire algérienne en deux grande périodes, celle de l'époque coloniale et celle qui nous intéresse le plus, produite après la libération du pays.

Les rapports problématiques entre la littérature et l'Histoire se sont retrouvés au cœur de la littérature algérienne de langue française, ancrée, depuis ses débuts, dans les représentations historiques. En effet, l'écriture littéraire des algériens s'est inscrite dans un mouvement de dénonciation de l'entreprise coloniale et de sauvegarde de la mémoire historique du pays. Née dans un contexte historique de luttes pour la liberté, cette littérature s'est caractérisée par la spécificité des valeurs culturelles propres à l'Algérie, que ses auteurs ont tenu à véhiculer à travers leurs productions. Ainsi, ces auteurs algériens tenaient à inscrire les évènements qu'ils narraient dans un cadre spatio-temporel qui renvoie aux référents historiques qui ont marqué le passé algérien et qui confèrent à leurs textes un trait d'authenticité qui crée un lien mimétique entre leurs fictions et l'Histoire de leur pays.

---

[369] BOUGUERRA, Mohamed Ridha (dir), *Le temps dans le roman du XXème siècle, Presse universitaire de Rennes, Rennes, 2010, p. 12.* [Consulté le 21/06/2019]. Disponible sur : https://books.google.fr/books?id=VZUeDQAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=temporalit%C3%A9+roman+francophone&source=bl&ots=JsBA_MtmoJ&sig=ACfU3U0QTaUIclsIKRrcjEUZk_E9UsPSMQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiavunS2friAhUG3uAKHZcQALc4FBDoATAJegQICRAB#v=onepage&q=temporalit%C3%A9%20roman%20francophone&f=false

En marchant sur la voie de la redécouverte de l'Histoire algérienne marquée par la colonisation, les écrivains algériens tentent de fictionaliser, dans une perspective testimoniale, mémorielle et dénonciatrice, le vécu pénible du peuple algérien, causé par l'intrusion forcée de l'Occident dans le pays. Une fois l'indépendance acquise et contrairement à toute attente, cette littérature ne s'éteignit pas et continua à exploiter le matériau historique dans sa production. Ses auteurs ont continué d'inscrire l'Histoire dans leurs textes, chose qui représentait pour eux un moyen de légitimation de leur discours. Nous allons dans ce qui suit, donner un bref aperçu des caractéristiques esthétiques générales de la littérature algérienne de langue française, écrite pendant et après la période coloniale et les représentations qu'elle a développé de chacune de ces deux périodes historiques.

3.1. La production littéraire de la période coloniale :

Vu son impact sur le vécu des Algériens, la période coloniale est la plus représentée dans leur littérature. Période traumatisante pour les deux pays, l'Histoire coloniale a pourtant été soumise à un processus d'oubli de part et d'autre, comme l'explique Benjamin Stora :

> *Le problème tient manifestement à la fois à la société française, qui a pratiqué l'oubli volontaire par la chaine des amnisties construites, permettant de ne pas assumer en termes de responsabilité étatique, et à la société algérienne qui n'a peut-être pas trouvé la force de poursuivre cette bataille. Parce qu'il fallait tourner la page, passer à une autre histoire. II y a donc oubli et oubli. Des oublis d'apaisement et des oublis qui produisent des effets pervers (.....)Cette mémoire de guerre a donc été portée essentiellement dans l'espace familial, intime. Elle n'a pas été reconnue dans l'espace public, pour ce qui concerne la société française. Du côté de la société algérienne, cette mémoire de guerre a aussi existé, mais elle aussi dans l'espace privé, dans l'histoire de la famille, dans les récits transmis. Et non dans l'espace public, malgré la frénésie commémorative tout à fait normale et légitime provenant d'une nation qui venait d'accéder a son indépendance. Non dans une histoire héroïque et commémorative mais dans un autre espace, dans celui qui tente de briser la chaine de l'amnésie, dans la mesure où toute une série de pères fondateurs du nationalisme algérien avait disparu de la scène politique de l'apres-1962.* [370].

Si, officiellement, pour des raisons idéologiques ou politiques, la mémoire de la période coloniale a été mise à l'écart, elle a demeuré pourtant le sujet favori

[370] STORA, Benjamin, *La guerre d'Algérie quarante ans après : Connaissances et reconnaissance*, Modern & Contemporary France, 1994. 2:2, 131-139, p. 132.

des espaces intimes français mais surtout algériens. Transmise dans les milieux familiaux et communautaires, cette intimité de la mémoire algérienne sortira enfin à l'espace public, grâce aux plumes des écrivains algériens, qui s'érigent en porte-paroles de cette société souffrante, traumatisée par une Histoire violente.

Cette littérature algérienne est la manifestation d'une mémoire active, en pleine construction et en pleine évolution. Ses auteurs se sont attribué le rôle de témoins de l'Histoire, celle de la guerre de révolution comme celle des années d'indépendance, tourmentées par les changements sociaux et les métamorphoses, parfois extrêmes, de la société algérienne. Ces auteurs dénoncent les versions idéologisées et stéréotypées de l'Histoire algérienne. En fait, prise en charge par deux nations en conflit, la mémoire de la guerre entre la France et l'Algérie a subit beaucoup de mensonges et de défigurations, engendrés par des visions contradictoires et subjectives de part et d'autre : « mémoires tronquées, partielles et partiales »[371] disait Benjamin Stora. Ceci a poussé les hommes et femmes de lettres à prendre en charge la réécriture de cette Histoire défigurée, vouée à l'oubli.

Jean Déjeux qualifie la littérature algérienne écrite entre 1900 et 1950 de celle de l'acculturation et du mimétisme.[372]En effet, Avant la seconde guerre mondiale, les écrits des autochtones étaient qualifiés de médiocre et d'assimilationnistes et leurs auteurs furent accusés de manque d'originalité. Cependant, et malgré l'état embryonnaire dans lequel se trouvaient ces œuvres, l'objectif principal de leurs auteurs était de se démarquer de l'écriture coloniale, même si ceci était difficile à déceler : « le roman algérien de langue française a, dès ses débuts, naturalisé dans la langue et le genre étrangers, des formes esthétiques, des manipulations linguistiques et des schèmes de pensée propres aux littératures écrites et orales du terroir ».[373] Cette citation rappelle que toute littérature naissante crée forcément des liens avec son contexte géographique, culturel et linguistique et il serait inconcevable de l'en détacher.

[371] STORA, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Editions La Découverte. Paris 2002, p. 100.
[372] Voir : DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine de langue française*, Naaman, Ottawa.1973.
[373] BELKAID, Naget, KHADDA, *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française*, TDE, Paris 3, Roger FAYOLLE, 1987, p. 70.

Ceci dit, ce n'est que vers la fin seconde guerre mondiale qui engendra les évènements tragiques du 8 mai 1945, que les écrivains algériens prirent conscience de la nécessité d'une expression explicite contre l'entreprise coloniale. Nous pouvons même dire que la littérature algérienne de langue française a confirmé son existence à cette période puisque c'est celle qui verra la naissance d'une nouvelle littérature qui rompe avec celle qui l'a précédée et tient à faire connaître l'Algérie au monde entier, même si ses auteurs sont obligés de s'exprimer en français. Apparait alors *Le fils du Pauvre* en 1950 de Mouloud Feraoun, *La Grande maison* 1952 et *L'Incendie* en 1954 de Mohamed Dib, *La Coline oubliée* 1952, *Le Sommeil du Juste* en 1955 de Mouloud Mammeri, suivis de l'œuvre majeure de la littérature algérienne *Nedjma* de Kateb Yacine en 1956. Ces œuvres qui vont connaître une reconnaissance institutionnelle et une réussite esthétique font connaître au grand public les caractéristiques culturelles et sociales du peuple algérien. Elles dénoncent, avec force, l'occupation française des terres algérienne et les pratiques coloniales, responsables de la misère du peuple et de sa souffrance.

Ces écrivains expriment donc « la marginalité et le malaise »[374] sentis par le peuple algérien sur sa propre terre. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, même si ces œuvres furent écrites pendant la révolution algérienne armée connue en France sous le nom de La Guerre d'Algérie, elles ne l'ont pourtant pas traitée et leurs auteurs se sont contentés de décrire la misère du peuple algérien. Dans son article intitulé *Le roman algérien*, le professeur Charles Bonn présente les thématique prisées par les auteurs algériens de la période coloniale pendant La Guerre d'Algérie :

> *Les débuts du roman algérien sont contemporains de la guerre d'Algérie ou de ses prémisses, et beaucoup de lecteurs français ou algériens associent encore l'émergence de cette littérature à cet événement politique capital pour la mutation des mentalités de toute une génération. Pourtant, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, il y a peu de romans algériens consacrés à la guerre d'Algérie, même si les blessures de celle-ci sont en filigrane dans un grand nombre d'entre eux. On a par contre l'impression que l'itinéraire de l'intellectuel vers cet engagement commence par une description de sa double culture et des contradictions de comportement qu'elle entraîne dans la vie quotidienne, et que cette description débouchera ensuite sur un cahier de doléances adressé à la culture humaniste française qui n'a pas tenu ses*

[374] DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je?, 1992, p. 50.

promesses, pour n'arriver que dans un troisième temps à des récits d'engagement proprement dit dans la guerre elle-même.[375]

Même si elle ne parle directement de la guerre, la littérature algérienne de la période coloniale est pourtant inséparable de ce contexte de violence et d'horreur et ses auteurs traduisent dans leurs textes, tous genres confondus, la souffrance de leur peuple et son aspiration à la liberté.

2.1. La littérature algérienne post-coloniale :

L'Etat Algérien indépendant voit le jour le cinq juillet mille neuf cent soixante-deux. Après avoir arraché leur indépendance, il fallait aux algériens reconstruire un pays pillé et exploité pendant plus d'un siècle par le pouvoir colonisateur. Beaucoup de défis furent alors relevés, dans les domaines économique, politique, social mais aussi culturel. La question de l'identité nationale fut posée dès le premier jour de l'indépendance et il fallait entamer un processus socio-culturel qui dessine le visage culturel de la société algérienne et trace à jamais les trait de son identité nationale.

L'indépendance du pays laisse entrevoir une société désorganisée, marquée surtout d'une mixité culturelle, du fait des différentes cultures qui se côtoyaient dans le pays. Malgré cette diversité, l'administration rigide du pouvoir imposa la langue arabe comme langue nationale et entama un nouveau processus d'arabisation de toutes les institutions nationales. Toute la société algérienne fut donc soumise à un pouvoir au sens unique, celui du parti au pouvoir, le FLN[376],

[375] BONN, Charles, *Le roman algérien*. Extrait de *Littérature francophone*. Tome I. *Le Roman.* Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier, Paris, Hatier, 1997, pp. 185-210. . [En ligne]. [Consulté le 21/06/2018]. Disponible sur : http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/RomAlg.htm

[376] FLN : Le Front de libération national est créé en octobre 1954 pour obtenir de la France l'indépendance de l'Algérie. Le FLN et sa branche armée, l'Armée de libération nationale (ALN), commencent alors une lutte contre l'empire colonial français. Par la suite, le mouvement s'organise et, en 1958, le FLN forme un gouvernement provisoire, le GPRA qui négocie avec la France en 1962 les accords d'Évian. À l'indépendance, le FLN prend le pouvoir, et s'en assure l'exclusivité en instaurant le système de parti unique. Après d'importantes luttes internes, Ahmed Ben Bella prend la tête du parti, et donc de l'État. Il sera renversé trois ans plus tard par Houari Boumédiène (1965-1978) qui prend les pleins pouvoirs, réduisant largement la place du parti. Le FLN reprend une importance centrale avec Chadli Bendjedid (1979-1992), qui, dans les années 1980, est poussé, par de nombreuses protestations, à approuver une nouvelle Constitution et à introduire le multipartisme.

qui encouragea les écrits nationalistes qui adoptaient la vision officielle de l'Histoire. Les deux premières décennies de l'indépendance donnent naissance à des débats sans fin sur la légitimité d'une écriture littéraire en français, langue de l'ancien ennemi. Ces débats vont freiner la création et pousser les écrivains vers l'hésitation. Malek Haddad, ne maîtrisant pas la langue arabe, cède à la plume, Kateb Yacine se met à écrire des pièces théâtrales, en arabe dialectal, Mouloud Mammeri se consacre à des projets en anthropologie culturelle... Plusieurs écrivains préfèrent continuer à écrire dans l'exil comme Mohammed Dib ou Assia Djebar.

L'indépendance du pays pensait donc en finir avec la langue de l'ancien ennemi mais la littérature algérienne de langue française a, non seulement continué à exister, mais a fini par s'enrichir davantage, tous genres confondus. De nouveaux noms devenus célèbres, tel que Rachid Mimouni, Tahar Djaout, Yamina Mechakra, Nabil Farès et d'autres occupent la scène littéraire des années soixante-dix. Persécutés en Algérie, les auteurs algériens continuent à publier en France : « La censure et les interdits de tous ordres expliquent en grande partie la 'fuite' des auteurs »[377] précise Stora. La liberté d'expression fut alors mise à l'écart en faveur de l'imposition d'une vision idéalisée et stéréotypée du passé révolutionnaire algérien. Le désenchantement causé par la politique de l'Etat qui a déçu son peuple poussa les écrivains des années soixante-dix et quatre-vingt à s'opposer à cette nouvelle forme d'oppression politique et sociale. Cette période critique de l'Histoire algérienne est marquée par d'importants bouleversements qui ont donné naissance à une nouvelle vague d'écriture littéraire révoltée contre le diktat idéologique de l'Etat. Parmi ces textes, *Les Chercheurs d'os* de Tahar Djaout et *Le Fleuve Détourné* de Rachid Mimouni, édités au début des années quatre-vingt, reflètent ce sentiment d'amertume d'un peuple déçu par son gouvernement et détourné de la glorification de la guerre de libération imposée par l'Histoire officielle.

[377] STORA, Benjamin, *Le livre, mémoire de l'histoire*, Ed Le Préau des collines, 2005, p 35.

En 1988, en pleine crise économique causée par l'échec du gouvernement algérien à gérer le pays, le peuple algérien se révolte contre les misérables conditions économiques et politiques causées par un système politique corrompu et sort manifester sa colère dans les rues dans grandes villes. Ces manifestations réprimées violemment par les forces de l'ordre plongèrent le pays dans une série d'évènements sanglants qui changèrent à jamais le visage socio-politique du pays et annoncèrent le début de la période connue sous le nom de la décennie noire. Cette décennie commence officiellement en 1991 avec l'annulation des élections législatives emportées par le parti islamiste FIS (Front islamique du salut). Six mois après, le pays bascule dans une violence barbare, entre les islamistes et les forces de l'ordre et dont les victimes se sont fait compter, pendant plus de dix ans, parmi toutes les catégories de la société algérienne. Hommes de l'ordre, politiciens, journalistes, artistes et simples civiles, cette guerre déchaînée n'épargna personne et son traumatisme laissa des séquelles dont a souffert toute la population algérienne et en souffre jusqu'à nos jours.

En conséquence à cette période extrêmement violente et traumatisante, est apparue une nouvelle tendance littéraire en Algérie, nommée par certains « littérature d'urgence»[378] car née dans un contexte violent qui poussa la plume algérienne à se manifester pour décrire l'horreur qui régnait dans le pays. Cependant, bien que née sous l'impact de l'urgence, il serait bien évidemment absurde de limiter les caractéristiques de cette production littéraire à la représentation de l'actualité de l'époque, car elle englobe des textes reconnus pour leur qualité littéraire et esthétique, qui sont écrits par quelques grands noms de la littérature algérienne contemporaine d'expression française. Dans son ouvrage *La Graphie de l'horreur, Essai sur la littérature algérienne*[379], Rachid Mokhtari dresse le bilan de plus de cinquante ouvrages écrit par des hommes ou des femmes entre 1993 et 1997. Nous remarquons cependant le prima des noms féminins sur les noms masculins au sein des productions littéraires à partir des années quatre-

[378] Voir : FISHER, Dominique, *Écrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*, L'Harmattan, 2007.
[379] MOKHTARI, Rachid**,** *La Graphie de l'horreur, Essai sur la littérature algérienne* (1990-2000), Chihab Editions, Alger, 2002.

vingt-dix. Cette émergence de la production féminine peut être expliquée par plusieurs paramètres : D'abord, la situation tragique dans laquelle s'est retrouvé le pays, comme le confirme B. Stora : « De nombreuses femmes algériennes se sont lancées dans l'aventure de l'écriture, à partir du conflit qui déchire leur pays »[380]. Ensuite, l'évolution même du statut de la femme en Algérie ou paradoxalement à cela, le fait qu'elle soit la proie favorite des conservateurs en Algérie, chose qui a poussé les algériennes à prendre la parole dans une société patriarcale et misogyne, afin de témoigner de l'horreur à laquelle elles assistaient au quotidien. L'écriture de ces femmes est une écriture de résistance, elles y combattent toutes les formes d'oppression pratiquées contre le peuple algérien en général et contre les femmes en particulier. En effet, en plus des violences physiques, des viols et des assassinats auxquelles elles ont été victimes au cours de la décennie noire, elles subissaient aussi toutes formes de violences morales et verbales :

> *A partir de l'année 1989, le discours de ségrégation et d'exclusion va constituer le modèle de traitement de la condition humaine et sociale des femmes. (…) La violence verbale puis physique qu'elles connaissent déjà dans les différentes sphères, et particulièrement dans celle de la famille, sera exercée dans l'espace public d'une manière légitime.*[381]

En opposition à cette grave situation va émerger une multitude de textes littéraires, tous genres confondus, venant de la part d'un nombre considérable d'auteures. Afin de commémorer l'Histoire de leur pays et de témoigner des atrocités infligées à leur peuple dans le passé et le présent, elles écrivent des récits alimentés de passion, de résistance et de courage, se servant de ce que Assia Djebar appelle « ces mots-torches »[382], offrant de la sorte une nouvelle interprétation de l'historicité algérienne, à travers une nouvelle vision :

> *Rendre l'Histoire aux femmes, suppose une rupture épistémologique, la déconstruction des méthodes habituelles, et surtout l'usage de sources nouvelles, dont notamment, l'entretien et le témoignage oral de celles à qui est interdit, de facto, l'écrit.* [383]

---

[380] STORA, Benjamin, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Editions Chihab, Alger, 2001, p. 99.
[381] DJERBAL, Lamarene, *La violence islamiste contre les femmes*, Revue *Naqd*, n° 22/23, Centre National du Livre, Alger, 2006, p. 104.
[382] DJEBAR, Assia, *L'Amour, La Fantasia*, ENAL, 1985, p. 195.
[383] DETREZ, Christine, *La mémoire est-aussi- un mot féminin, Construction d'une contre mémoire chez les romancières algériennes*, Cité In : HANEHL-MESNARD, Carola et al, *Culture et mémoire :*

En se réappropriant leur Histoire, ces femmes rapportent les blessures d'un passé colonisé, mais aussi d'un présent post-colonial qui n'est pas encore décolonisé, portant toujours les traces du traumatisme. La situation des femmes, les sociétés patriarcales, l'exil, la langue et l'identité, représentent les sujets favoris de leurs romans, poèmes ou nouvelles. Ces dames de la littérature algérienne décrivent et dénoncent les oppressions qu'a subie la société algérienne, mais surtout les femmes, qui, non seulement ont été victimes de la violence coloniale mais aussi de celle des hommes, qui les ont soumises au nom d'un héritage patriarcal séculaire, faisant d'elles, les victimes des victimes ou comme les appelle Zahia Smaïl Salhi « les colonisés des colonisés »[384].

Pour Assia Djebar, cette entreprise des écrivaines algérienne à remuer les pages de l'Histoire pour rendre compte du passé est une sorte de « spéléologie bien particulière »[385] dans la mesure où leurs écritures consistent à déterrer les morts du passé, pour leur redonner la parole qui leur a été confisquée, soit par l'asservissement colonial, soit par une tradition conservatrice et patriarcale. C'est d'ailleurs ce qui caractérise le plus les trois textes du corpus de travail, voués à revisiter le passé algérien afin de comprendre, de saisir ce qui a été insaisissable auparavant, de dévoiler et d'interpréter les évènements passés et leur impact sur le présent. Trois textes de trois auteures, écrits dans trois contextes très différents mais qui se veulent une tentative courageuse d'expliquer le passé algérien selon une vision résolue, subversive et révoltée.

représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre, Editions Ecole Polytechnique, 2008, p. 442.

[384] SMAÏL-SALHI, Zahia. 2008, *Between the Languages of Silence and the Woman's Word,* International Journal of the Sociology of Language 190: 79-101.

[385] DJEBAR, Assia, *L'Amour, La Fantasia*, op. cit, p. 95.

CHAPITRE II

Formes et enjeux de la mémoire dans la représentation du passé historique

Tournées vers le passé, les trois auteures du corpus étudié écrivent dans la langue de l'ancien ennemi pour interroger l'Histoire d'un pays qu'elles voudraient voir réellement « libre ». La romancière Marguerite Yourcenar pensait que connaître son passé est la clé pour comprendre les configurations du présent : « Je continue à croire que l'homme a raison de se tourner vers le passé pour se faire une image de sa destinée et pour aider à connaître le présent lui-même »[386]. C'est pour cette raison que les textes que nous étudions explorent le passé algérien, notamment la période coloniale et prennent ancrage dans les évènements violents qui ont marqué le passé du peuple algérien, de l'intrusion de l'armée française en Algérie en 1832, en passant par la guerre de libération nationale de 1954 à 1962, jusqu'aux décennies récentes, bouleversées par un conflit fratricide.

Evoquer le passé, nécessite forcément de faire appel aux souvenirs grâce au travail mémoriel. La mémoire, le lieu où « le passé vient nous visiter en permanence »[387] occupe une place importante dans les sociétés et leurs littératures. Nous voudrions, alors, dans ce chapitre, étudier l'exploitation des ressources mémorielles dans les représentations du passé chez les trois œuvres étudiées. Il sera alors question d'étudier cette commémoration du passé algérien de voir comment sont exploitées les mémoires individuelles et collectives dans les trois textes du corpus étudié et à partir de quelles sources elles sont réactualisées. Il s'agira de voir également, comment le thème de la mémoire fonctionne dans les trois fictions comme un outil de la représentation du passé historique. Nous commencerons alors par reprendre une définition plus détaillée de la notion de mémoire, déjà abordée dans la première partie de cette thèse, afin de comprendre les différents types de notions développées par les chercheurs dans le domaines des études mémorielles, pour pouvoir passer à l'analyse de la représentation du passé historique à travers l'investigation mémorielle dans chacun des textes du corpus.

[386]YOUCENAR, Marguerite, *L'écrivain devant l'Histoire*, cité DANS : VEUILLET, Marc, *Édition critique*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1991, p. 126.
[387] ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Stock, coll. « un ordre des idées », Paris 2003, p. 16.

1. Enjeux de la mémoire dans la représentation du passé :

Les études mémorielles sont très prisées depuis quelques décennies, notamment avec l'émergence des études postcoloniales. Le dictionnaire Robert définit la notion de mémoire comme « la faculté d'enregistrer des informations, de les conserver et de les enregistrer »[388] et distingue ce sens commun du sens attribué au terme en sciences psychologiques, qui la définissent comme « un dispositif psychique permettant de se souvenir »[389]. C'est dans ce sens que l'on parle de la mémoire comme faculté de se souvenir, individuelle ou collective et c'est ce dernier sens qui intéresse les recherches en littérature qui traitent les rapports qu'entreprennent ces mémoires « individuelles » et « collectives » avec l'écriture de l'Histoire. Dans le domaine littéraire et sociologique, ce terme est employé pour désigner le travail de commémoration effectué après de grands évènements violents, ou de longues périodes de guerres et de conflits, tel que la shoah, les génocides d'Arménie, les génocides de l'Afrique noire, les deux guerres mondiales et les mouvements de libération anti-coloniaux.

Dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*[390] et *La mémoire collective*[391] Maurice Halwabchs, un des spécialistes de la recherche sur la notion de mémoire explique les deux notions de « mémoire individuelle » et de « mémoire collective » dans leurs rapports l'une avec l'autre ainsi que dans leurs rapports avec la discipline de l'Histoire. Le théoricien stipule que notre mémoire individuelle et nos souvenirs sont en partie structurés par la société :

> *Tout souvenir, si personnel soit-il, même ceux des événements dont nous seuls avons été les témoins, même ceux de pensées et de sentiments inexprimés, sont en rapport avec un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes de langage, avec des raisonnements aussi et des idées, c'est-à-dire avec toute la vie matérielle et morale des sociétés dont nous faisons ou dont nous avons fait partie.*[392]

[388] Le Robert en ligne. www.ledictionnaire.com. [En ligne] [Consulté le 01/08/2015]. Disponible sur : http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=m%E9moire.
[389] Ibid.
[390] HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire,* op.cit.
[391] HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1997.
[392] HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, op. cit, pp 51 -52.

Halwabchs est donc convaincu qu'il n'existe pas de souvenirs purement personnels. Pour prouver sa théorie, il se base sur des expérimentations qui étudient les rêves et les souvenirs et en conclue que les souvenirs qui émanent d'expériences exclusivement intimes et personnelles se défilent uniquement dans les rêves et que nous ne pourrions jamais nous les décrire avec précision ou en définir les dates et les détails. Tandis que les souvenirs que nous pouvons évoquer avec précision sont tous le résultat d'expériences vécues au sein de la société. Sans les cadres fournis par le groupe social auquel nous appartenons, nous serions incapables de reconstituer les évènements du passé, ce qui donne le prima à la mémoire collective, qui seule est capable de reconstituer le passé des individus et des sociétés et qui doit être constamment nourrie et consolidée par les mémoires individuelles.

De son côté, Pierre Nora établit une comparaison entre la mémoire, individuelle soit elle, ou collective, et l'Histoire. Il pense que bien qu'elles soient très liées l'une à l'autre et semblent indissociables, elles entretiennent pourtant deux rapports différents au temps passé :

> *L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au passé éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que les détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous (...). La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude (...). L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connait que le relatif.* [393]

Nous retenons alors de cette comparaison une sorte de couples binaires qui opposent les caractéristiques essentielles des deux notions. Ainsi l'Histoire est consciente, prosaïque, intellectuelle, objective et cohérente, la mémoire est inconsciente, sacrée, affective, subjective et incohérente. Il faudrait alors dissocier

[393] NORA, Pierre, *Entre mémoire et histoire*, *Les lieux de la mémoire*, Tome I. *La république*, Gallimard, Paris, 1984, p.19.

ces deux notions souvent confondues afin d'établir le rapport qui unit chacune d'elles au passé humain.

Par ailleurs, malgré la prétention de l'Histoire à demeurer la seule discipline capable de rendre compte de la vérité vécue dans le passé, il ne faudrait, en aucun cas, négliger le rôle de la mémoire dans la recréation de toutes les images obsessionnelles qui hantent l'esprit des historiens et qu'ils ne peuvent éviter de s'en servir dans leur écriture de l'Histoire. S'ajoute à cela le fait que toute écriture de l'Histoire n'est réalisable qu'à travers la récolte des témoignages de ceux qui l'ont vécue. Ces témoignages sont le fruit de la mémoire individuelle de ces témoins. Ceci implique, donc, la complémentarité nécessaire entre l'écriture de l'Histoire et le fait mémoriel. L'Histoire est alors inévitablement dépendante de la mémoire dans la mesure où elle y puise pour se justifier, pour s'argumenter ou tout simplement pour consolider son discours, c'est ce que confirme Paul Ricœur dans *La mémoire, l'Histoire et l'Oubli* :

> *Il ne faudra toutefois pas oublier que tout ne commence pas aux archives, mais avec le témoignage, et que, quoi qu'il en soit du manque principiel de fiabilité du témoignage, nous n'avons pas mieux que le témoignage, en dernière analyse, pour nous assurer que quelque chose s'est passé, à quoi quelqu'un atteste avoir assisté en personne, et que le principal, sinon parfois le seul, recours, en dehors d'autres types de documents, reste la confrontation entre témoignages.* [394]

Henri Rousseau rejoint Ricœur dans cette idée de la représentation que se fait l'historien de l'Histoire qu'il raconte, relative à une époque et à un groupe social donné :

> *L´historien, professionnel ou occasionnel, est toujours tributaire de son temps et de son époque. Il se trouve placé, dans le réseau des souvenirs collectifs, à un carrefour : d´un côté, il subit comme tout citoyen la mémoire dominante, qui, souvent contre son gré, lui suggère des interprétations, voire des pistes de recherche ; de l´autre, il est lui-même « un vecteur du souvenir » (et un vecteur privilégié) en ce sens qu´il propose une vision du passé qui risque – après un long parcours- d´infléchir les représentations de l´heure .*[395]

Rousseau explique donc comment les mémoires individuelle et collective affectent forcément l'écriture de l'Histoire, car l'historien fait souvent appel à ses

[394] RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit, p. 182
[395] ROUSSO, Henri, *Le Syndrome de Vichy*, Seuil, coll. « Points Histoire », 1987, p.12.

propres souvenirs ou à ceux d'une collectivité donnée. De son côté, dans son ouvrage *Le Syndrome de Vichy* 1987, Henri Rosso analyse le régime de Vichy et les représentations qui ont été faites par les historiens sur cette époque. Tout comme Paul Ricœur, il pense que l'écriture de l'Histoire est sujette à des manipulations psychologiques dues à des traumatismes qui défigurent les mémoires collectives. Ainsi, Ricœur appelle mémoire empêchée celle qui s'efface dans un groupe social suite à des traumatismes qui dépassent la capacité humaine, mémoire manipulée celle qui a subi des mutilations à cause des conceptions idéologiques ou politiques, et *mémoire obligée* celle qui acquiert le statut de devoir de commémoration chez les groupes sociaux[396].

Contrairement à l'Histoire qui porte un discours critique sur le passé, la mémoire est affective et émotionnelle, elle est aussi sélective, car elle échappe à notre volonté consciente et subit des modifications et des altérations qui s'opèrent avec le temps. Pierre Nora explique cette opposition de la mémoire à l'Histoire :

> *La mémoire est le souvenir d'une expérience vécue ou fantasmée. A ce titre, elle est portée par des groupes vivants, ouverte à toutes les transformations, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les manipulations, susceptible de longues latences et de brusques réveils. L'histoire est au contraire une construction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus, mais qui a laissé des traces. Et à partir de ces traces, contrôlées, croisées, on tâche de reconstituer au plus près ce qui a dû se passer, et surtout d'intégrer ces faits dans un ensemble explicatif cohérent. On pourrait dire aussi que la mémoire relève du magique, de l'affectif, et qu'elle ne s'accommode que des informations qui la confortent. L'histoire est une opération purement intellectuelle, laïcisante, qui appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque toujours et même si elle s'en sert, elle « prosaïse ». La mémoire sourd d'un groupe dont elle contribue à souder la solidarité identitaire. Elle singularise et particularise. (C'est moi qui souligne, DS) (…) La mémoire, c'est une histoire à laquelle on ne tient tant que parce qu'elle n'est plus tout à fait à soi. C'est un membre fantôme. Il s'agit de le faire inscrire au grand registre de l'histoire nationale.*[397]

La mémoire subit donc des pauses et des réactivations dues à des causes multiples. Elle est en permanente relation avec un groupe social dont elle émane, et pour lequel elle représente un lieu de construction d'une identité collective. Dans

[396] RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit, p. 97-109.

[397] NORA, Pierre, Entretien dans *Le monde 2* en février 2006 : *Pierre Nora et le métier d'historien*, propos recueillis par J. Buob et A. Frachon, p. 24.

le contexte algérien, Stora évoque le rapport problématique qui lie l'Histoire algérienne à la mémoire :

> *Les mémoires ont toujours une dimension subjective. Elles fonctionnent comme un discours de légitimation, de sorte qu'elles sont à la fois rappel d'événements et miroir déformant. L'historien ne peut ni les dédaigner ni s'y soumettre. Le propre des souvenirs c'est d'être une évocation d'un vécu passé mais aussi un discours sur le contemporain. Chaque groupe, chaque segment organisera son roman passé pour dire la misère d'une morale ou la grandeur de son présent. Ainsi les différentes évocations ne s'organisent pas comme un tout explicatif mais comme une rhapsodie des plaintes des victimes. C'est le chant funèbre des nostalgiques du passé et des déçus du présent. Le rôle de la critique historique, c'est de les entendre et d'analyser les conditions réelles qui furent celles d'une guerre d'indépendance avec des excès partagés, mais sans que soient escamotées la légitimité d'une révolution et l'injustice du statu quo colonial.*[398]

Pour Stora, les récits mémoriaux sont toujours partiels car ils n'évoquent que les souvenirs des « victimes ». Pour lui l'Histoire a le plus grand rôle dans une restitution assez fidèle du passé. De sa part, Ricœur, insiste sur le point commun qui lie le travail historique et mémoriel et qui est l'usage de la trace comme point de départ pour les deux opérations.[399]

Nous savons que la mémoire est soit acquise, soit transmise, Nora explique ces deux notions dans l'entretien cité plus haut : « La mémoire transmise, c'est tout ce qui passe d'une génération à l'autre, y compris l'histoire et son enseignement. La mémoire acquise, c'est ce qui n'est arrivé qu'à vous, ou que vous ressentez comme tel »[400]. Dans le cas de la mémoire transmise, cette transmission s'opère généralement à travers des outils culturels, tel que les mémoires personnels, les témoignages, les journaux intimes, les archives écrites ou autres. Dans le cas des auteurs dont nous étudions les textes, la mémoire du passé colonial est à la fois acquise et transmise. Elle est acquise car les écrivaines ont toutes été présentes, même si elles étaient très jeunes, pendant l'époque coloniale, et elles ont témoigné d'évènements tragiques en rapport avec le colonialisme français. Leur mémoire est également transmise, car, en tant que membres de la société, elles ont hérité de souvenirs collectifs qu'elles partagent avec leur peuple.

---

[398] Préface de HARBI, Mohammed, STORA, Benjamin, *La guerre d'Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie,* Paris, Robert Laffont, 2004, p. 10.
[399] RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit.
[400] NORA, Pierre, op.cit.

La mémoire est alors un phénomène individuel, social mais aussi culturel, car elle est aussi véhiculée par des moyens de transmission culturels tels que les médias, le cinéma et la littérature. Cette réalité a fait émerger dans les études sur la mémoire la notion de mémoire culturelle (cultural memory) qui se présente comme une activité dynamique pratiquée au présent pour faire restituer des images du passé qui ne sont pas stables, car subissant continuellement des transformations dues à plusieurs facteurs, émotionnels, psychologiques et culturels :

> *La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations.*[401]

Les fictions que nous allons étudier, sont à la fois le produit de ces mémoires culturelles et un nouveau moyen de transmission de ces mêmes mémoires, c'est-à-dire qu'elles contribuent à la transmission de la mémoire collective en tant qu'outils culturels. Ceci nous amène à confirmer le rôle social de la mémoire qui contribue à l'unification des groupes sociaux. Dans le contexte algérien, la période coloniale et plus précisément, la guerre de libération nationale, a toujours été une époque clé dans les produits de mémoire culturelle.

Quand on étudie les représentations faites en littérature sur cette période violente de l'Histoire algérienne, on se confronte généralement à une multiplicité de points de vue, générés par des écrivains algériens et français issus de contextes sociaux, culturels très divergents. Il s'agit alors toujours de « mémoires tronquées, partielles et partiales »[402] qu'il faudrait interpréter en prenant en considération les différents types de mémoires exploitées par les auteurs des œuvres.

En effet, en plus de l'opposition qui existe entre la mémoire et l'Histoire, et la mémoire acquise et transmise, une troisième opposition est à prendre en considération lorsqu'on effectue un travail sur l'écriture de la mémoire, c'est l'opposition entre mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique, trois notions développées par Maurice Halbwachs dans *Les Cadres*

[401] NORA, Pierre, op. cit, p. 19.
[402] STORA, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Editions La Découverte, Paris 2002, p. 100

sociaux de la mémoire[403] et *La mémoire collective*.[404] C'est Paul Ricoeur qui viendra reprendre et interpréter ces trois notions dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli* en expliquant le trait collectif qu'attribue Halbawchs à toutes les formes de mémoire. Pour ce dernier, « on ne se souvient pas seul »[405], ainsi, en prenant pour exemple les souvenirs des enfants qu'ils acquièrent grâce aux histoires que leur racontent les parents et les grands parents, Halbwachs prouve que même la mémoire individuelle est le résultat d'une socialisation de l'individu, parce qu'en réalité « nous ne sommes jamais seuls (….) nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas. »[406]. L'édification de la mémoire se base alors en premier lieux sur les repères sociaux qui contribuent à la stabiliser. Ceci nous emmène à comprendre qu'il existe forcément une collaboration entre les mémoires collectives et les mémoires individuelles, comme l'explique Halbwachs :

> *Si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu´elle a pour support un ensemble d´hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent en tant que membres du groupe. (….). Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change selon la place que j´y occupe et que cette place elle-même change suivant les relations que j´entretiens avec d´autres milieux.*[407]

Pour Halwabchs, la mémoire individuelle, et bien que portant les traces des souvenirs collectifs, est pourtant plus limitée que la mémoire collective qui correspond à un ensemble social et englobe de la sorte un ensemble plus large de souvenirs. Elle peut appartenir à un ensemble restreint d'individus, comme la petite famille ou la grande famille ou s'élargir pour correspondre à un groupe social plus étendu tel une communauté sociale ou tout un peuple ou une nation. Cette mémoire collective appartenant à un peuple, Halwabchs la nomme « mémoire historique » car les souvenirs qu'elle englobe correspondent à des faits historiques communs à toute une nation ou à un peuple.

[403] HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, op.cit.
[404] HALBWACH, Maurice, *La mémoire collective*, op.cit.
[405] RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l´histoire, l´oubli*, op. cit, p. 148.
[406] Ibid, p. 52.
[407] HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*. op. cit, p. 94

Cependant, ce rapprochement entre la mémoire historique et l'Histoire ne doit pas créer la confusion entre l'une et l'autre, car les deux notions sont bien différentes dans la mesure où elles entretiennent deux rapports différents au groupe social. En effet, Pour Halwabchs, la multitude des groupes sociaux crée une multitude de mémoires historiques, tandis que l'Histoire est unique, objective et universelle : « Il y a en effet plusieurs mémoires collectives. (….). L´histoire est une et l´on peut dire qu´il n´y a qu´une histoire ».[408]

Dans le contexte algérien post-colonial, mémoires individuelles, collectives et historiques ont été mise à l'œuvre pour restituer le passé douloureux des algériens. Les évènements tragiques qui ont caractérisé l'Histoire du pays ont inspiré écrivains, journalistes et metteurs en scène pour reconstituer le passé, chacun selon sa propre vision. Ces créations artistiques se basent, dans la plupart, sur des récits et des témoignages récoltés, or, beaucoup de ces témoignages sont incomplets car produits de souvenirs lacunaires ou contradictoires et c'est ici que vient le rôle de la fiction qui opère une sorte de « remplissage » de ces trous de mémoires, soit à travers l'imagination, soit à travers le recours à la mémoire individuelle de l'écrivain. Sylvie Brodziak écrit à cet effet que :

> *Pour nos auteurs algériens, le commun moteur de leur écriture est incontestablement la souffrance mémorielle qui rend le présent et le quotidien insupportables. Leur projet d'écrire les brûlures de l'histoire n'est pas original : il est un des grands traits constitutifs des littératures francophones des Suds. Toutefois, la singularité de leur démarche réside dans l'exploration par le récit du quotidien non de la mémoire autobiographique mais de la mémoire traumatique. Autrement dit, il ne s'agit pas pour eux d'écrire une autobiographie en insistant sur l'impact de la mémoire de la colonisation et des événements post- indépendance sur la société algérienne et dans leur roman familial, mais de conter les conséquences sur la vie de tous les jours de la mémoire des violences infligées par l'histoire coloniale et post-coloniale).*[409]

Une autre caractéristique marque les écritures mémorielles en Algérie, c'est le phénomène de refoulement de la mémoire. En fait, et comme nous l'avons déjà signalé dans ce travail, dès l'indépendance de l'Algérie, un processus de l'oubli s'établit dans la mémoire collective de la guerre d'Algérie dans les deux pays.

[408] HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, op. cit, p. 136.
[409] BRODZIAK, Sylvie, *Ecrire le quotidien pour apaiser les brûlures de la mémoire*, dans *Les littératures francophones aujourd'hui : de l'universel et du quotidien*, numéro 14 de la revue Romanica Silesiana (dir. Ewelina Berek et Joanna Warmuzinska-Rogoz) Katowice/ Pologne, 2018, pp.37-49, p. 40.

Stora et Harbi avaient étudié les « différentes mémoires blessées » des groupes concernés par le conflit (Harkis, pieds-noirs, militants algériens, soldats français etc.) dans *La Guerre d'Algérie, la fin de l'amnésie en 2004.* Stora explique le parallélisme contradictoire qui a existé après la guerre entre l'oubli et les productions mémorielles :

> *Pendant les premières années de l'après-guerre, les voix d'hommes et de femmes ont été pourtant nombreuses, qui disaient la tragédie et la cruauté de cette guerre (…). Les acteurs, dans la longue période d'un travail de deuil de la guerre en train d s'accomplir, n'échappaient pas au contexte politico-idéologique du moment. Aux témoignages se substitueront progressivement les ouvrages «à distance » de synthèse. Mais cette translation est lente et, visiblement, les jeunes nés après la guerre ne se sont guère sentis concernés par la masse des plaidoyers, mémoires, autobiographies et témoignages de toutes sortes parus entre 1962 et 1982. A partir des années 1980-1990, les centres d'intérêt se déplacent, et apparaissent de nouvelles générations de chercheurs avec l'ouverture d'archives étatiques et personnelles. On cherche à distinguer, à comprendre les processus répressifs mis en place par l'Etat colonial ; on essaie d'évaluer les fluctuations de l'opinion et le mosaïques de motivations qui présidèrent à l'adhésion à l'Algérie française ou à son rejet ; on commence à se préoccuper d'une histoire sociale et culturelle de la guerre.*[410]

C'est alors l'idéologie qui est responsable de ce phénomène de l'amnésie. Il est connu qu'avec la libération du pays, le système politique du pays a joué un grand rôle dans l'orientation des productions esthétiques pour en faire des lieux de commémoration pour le combat révolutionnaire. En fait, dès 1967, le pouvoir algérien encourage la publication d'œuvres à portée révolutionnaire, qui reflètent un monde partagé entre les héros de la guerre et un ennemi impitoyable. Cette écriture « partiale » de l'Histoire était produite au sein du SNED (Société nationale d'édition et de diffusion » qui n'acceptait de publier que les textes qui respectent le discours officiel de l'époque. Cette situation a poussé la majorité des écrivains à publier leurs textes en France. Stora note que « la censure et les interdits de tous ordres expliquent en partie cette 'fuite' des auteurs »[411]. Ainsi, le thème de la guerre de libération nationale était prédominant dans cette littérature nationaliste et sert à renforcer l'idéologie dominante. Bien évidemment, cette imposition idéologique va exclure toute tentative de liberté d'expression et va contribuer à

[410] HARBI, Mohammed, STORA, Benjamin, op. cit, pp. 10-11.
[411] Ibid, p. 66.

l'effacement progressif de la mémoire collective sur le passé colonial qui va être réduit à un conflit binaire entre les force du mal représentées par l'armée française et les harkis et les forces du bien, représentées par l'armée de libération nationale et le peuple algérien.

En opposition à ce processus de l'oubli, le travail commémoratif se présente comme une faculté de résistance face au système politique. Dans cette perspective, le concept de mémoire joue un rôle primordial dans la sauvegarde du passé. Ricœur compare les écrits mémoriels à des rappels qui appuient la mémoire fragile, voire « une suppléance muette de la mémoire morte »[412]. Ce lien permanent avec le passé, permet d'unifier les valeurs d'un peuple et de les célébrer à travers ce que Nora appelle : « les lieux de mémoire ». Parmi ces lieux de mémoire, la littérature est l'un des plus prisés. Les textes littéraires servent alors à transmettre les références culturelles. C'est le cas des trois textes du notre corpus qui constituent d'excellents réquisitoires mémoriels.

L'écriture mémorielle devient alors une stratégie de résistance contre les idéologies dominantes dans les pays décolonisés, qui se sont mis à effacer quelques épisodes du passé à des fins de nature politique. Autrement dit, il s'agit pour l'écrivain de remplir les trous de mémoire et de restituer les traces d'un passé manipulé par les forces dominantes. Ricœur avait évoqué ces abus de mémoire sujette à des manipulations visant des reconstructions identitaires pour les peuples récemment décolonisés :

> *La mémoire imposée est armée par une histoire elle-même 'autorisée', l'histoire officielle (...). La mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la mémorisation des péripéties de l'histoire commune tenues par des évènements fondateurs de l'identité commune.*[413]

Un autre facteur a participé dans ce processus de « l'amnésie », c'est la difficulté que rencontrent les écrivains dans la représentation des évènements tragiques et qui mène à un travail de deuil souvent inachevé. Benjamin Stora, avait travaillé sur ce phénomène dans son ouvrage *La gangrène et l'oubli* dans lequel il confirme qu'en France comme en Algérie, la mémoire de la guerre d'Algérie a été

[412] RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit, pp. 49.
[413] Ibid, p. 104.

occultée, et que les deux côté continuent à pratiquer un déni total des atrocités commises dans les deux camps : « cette dénégation continue à ronger comme un cancer, comme une gangrène, les fondements même de la société française »[414]. Il évoque également la période post-coloniale qui a été marquée par « le refus obstiné de reconnaître la réalité de la torture et des exécutions sommaires »[415]. Selon Stora, c'est le déni de ces pratiques inhumaines qui a contribué au refoulement et au déni des faits.

Pour combattre ces refoulements de la mémoire, les écrivains algériens s'engagent alors dans une lutte contre l'oubli. Parmi eux, Méchakra, Djebar et Bey ont fourni de grands efforts pour mémoriser le passé algérien, dans sa beauté comme dans sa laideur, dans sa douleur et dans ses joies. Il importe de dire que les trois textes étudiés représentent un réceptacle riche et généreux de la mémoire algérienne qu'il serait intéressant d'en interpréter les manifestations scripturales.

2. Déconstruction de la mémoire coloniale dans *La Grotte Eclatée* :

Le mouvement nationaliste de résistance armée en Algérie fut une affaire d'hommes. Il a fallu attendre les années quatre-vingt pour que le silence sur le rôle des femmes pendant la guerre de libération soit brisé à travers des textes journalistiques et des travaux académiques tels que la thèse de Djamila Amrane intitulée : *La femme algérienne dans la guerre.*[416] Pourtant, dès l'indépendance, la fiction littéraire précéda la révélation officielle sur le rôle héroïque des femmes algériennes pendant la période coloniale en générale et la guerre de libération en particulier. Ainsi, Dans *Les enfants du nouveau monde* en 1962, Djebar peignait déjà le portrait d'une femme qui a rejoint le maquis pour soigner les blessures des soldats. Dix-sept ans plus tard, apparait *La Grotte Eclatée* qui restitue la mémoire de la guerre de libération nationale en puisant dans la mémoire transmise par les aïeules à travers la présence de spectres féminins enfouis dans le temps sentie dans

[414] STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, op. cit, p. 08.
[415] Ibid, p. 09.
[416] AMRANE, Djamila, *Les femmes algériennes dans la guerre*, Plon, 1991.

les passages poétiques qui restituent la tradition et évoquent la mémoire collective algérienne transmise de mère en fille.

Un second élément de la mémoire collective exploité implicitement dans le roman, a été étudié par Beate Burtscher-Bechter dans son article intitulé : *Faire sienne sa propre histoire, la réception et l'actualisation du mythe de la Kahina dans 'La Grotte Eclatée'* [417] *;* est le mythe de la grande Kahina, réactualisé par Méchakra pour réinventer une nouvelle figure de l'héroïne algérienne qui se sacrifie pour l'amour de sa patrie. Bechter démontre comment Méchakra semble s'inspirer de la figure mythique de la Kahina qui a combattu les Arabes au septième siècle pour créer un personnage contemporain à son image. En effet, la narratrice personnage du roman est une femme sans religion, comme la Kahina, elle intègre les trois religions monothéistes pour s'opposer aux impositions sociales (Nous aborderons ce point d'une manière plus détaillée dans le chapitre suivant). L'héroïne de Méchakra, tout comme la Kahina, détient son propre royaume, la grotte, lieu de sacrifice et de combat où elle traite les maquisards qui comptent sur ses soins et sur sa bienveillance. Le mythe de la Kahina est également évoqué ingénieusement dans la préface du roman dédié par Kateb Yacine et intitulée « Les enfants de la Kahina » où l'auteur nous présente Yamina Méchakra comme « une fille de la Kahina » :

> *Et ce bleu la renvoie au village natal, au bord de la rivière Meskiana, en berbère Miss l'kahina, les enfants de la Kahina. C'est un village de l'Aurès, la montagne qui fut le foyer de l'insurrection du Premier Novembre, après avoir été le berceau et le champ de bataille de l'héroïne tribale, aux sources de la nation.* [418]

Il semblerait, alors, qu'en puisant à la fois dans la mémoire féminine ancestrale et dans celle de l'héroïne mythique la Kahina, l'auteure fait de son roman un espace de commémoration de la résistance féminine en Algérie pendant la période coloniale mais surtout pendant les sept années de la révolution. Par

[417] BURTSCHER-BECHT, Beate, *"Faire sienne sa propre histoire". Zur Aufname und aktualizierung des Mythos der Kahina in "La Grotte éclatée" von Yamina Mechakra. (La réception et l'actualisation du mythe de la Kahina dans "La Grotte éclatée".* In *Sprache und Mythos Mythos der Sprache Beiträge zum 13 Nachwuchskolloquium der Romanistik,* Ed Romanistischer Verlag, Bonn 1998, pp. 175-190.

[418] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 08

l'évocation de la mémoire de la reine La Kahina, Méchakra semble vouloir s'opposer à la ligne de la mémoire officielle bâtie sur la glorification du héros mâle et qui est définie par Halwbacks comme :

> *La suite des événements dont l'histoire nationale conserve le souvenir. Ce ne sont pas ces cadres qui constituent la mémoire collective, car entre l'individu et la nation, il y a bien d'autres groupes, plus petits qui ont leur mémoire et dont la transformation agit plus directement sur la vie et la pensée de leurs membres* ». [419]

En défiant cette ligne officielle de la mémoire, Méchakra rend ainsi hommage à ces femmes qui ont envahi l'espace masculin de la guerre et ont prouvé leur bravoure, pour se retrouver marginalisées après l'indépendance. Par contre, si Méchakra s'oppose au discours officiel qui nie le rôle des femmes dans la libération du pays, elle intègre, pourtant, la ligne officielle de la mémoire lorsqu'elle évoque les souvenirs des crimes coloniaux sauvegardés dans la mémoire collective. L'écrivaine ne se contente pas de décrire la souffrance de son peuple pendant la guerre de libération nationale, mais se penche très en arrière, vers les premières années de l'intrusion française, comme l'a fait Maïssa Bey dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, pour rappeler par exemple les célèbres « enfumades », évoquées également par Assia Djebar dans *L'Amour, La Fantasia* : « à Mesloula (Ouenza) des femmes et des enfants réfugiés dans une grotte ont subi une enfumade à la Pelissier »[420]. Cette grotte qui revient dans le roman de Méchakra comme un lieu de refuge et de résistance féminine est aussi un lieu de mémoire, un symbole qui revient constamment dans les écrits des auteurs algériens car il est ancré dans la mémoire collective algérienne. La grotte représente un espace communautaire qui génère des souvenirs douloureux mais aussi glorieux pour le peuple algérien :

---

[419] HALBWACHS M., *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1968, p.67. Cité dans : NSANZUBUHORO, NDUSHABANDI, Eric, *La gestion politique de la mémoire du génocide au Rwanda : Mémoire officielle face aux représentations sociales*, février 2011, . [En ligne] [Consulté le 11/06/2021]. Disponible sur : https://popups.uliege.be/1784-6390/index.php?id=568&referrer=Baker&lang=nl

[420] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 61.

Plus ouverte sur l'avenir que l'image du pont, de l'arche, du barrage, car lorsque l'arche ou le barrage se rompent, rien ne peut plus endiguer les forces de violence et de destruction. Cependant, dans des profondeurs inviolées où les forces vives ont été préservées s'imagine, sinon s'élabore déjà, un futur collectif.[421]

A partir de ce lieu de mémoire, la narratrice décrit l'atrocité des actes criminels des français contre les algériens. Elle assiste tous les jours à des scènes atroces de souffrance et d'agonie et se retrouve parfois impuissante devant la peine de ses compatriotes qui mouraient l'un après l'autre. Ce qui se passait à l'intérieur de la grotte, lieu de peine et de mort, était à l'image de tout ce qui se passait dans l'Algérie colonisée. La narratrice élaborait tout le temps un parallèle entre la petite Algérie représentée par la grotte et la grande Algérie, son pays :

A l'intérieur de la grotte, ceux qui le pouvaient entouraient le feu : les autres le, les mutilés étaient alignés le long de la paroi. (….) Les aides sortaient les ciseaux, les lames Gilettee et la scie. (…) Je devenais le boucher de mes semblables. La scie criait, les hommes hurlaient de douleur et ma tête bourdonnait.

- *L'Algérie entière coulait par la blessure.*
- *Villa Susini : des jeunes filles nues sont noyées dans les baignoires.*
- *Villa Gras : des hommes sont étouffés.*
- *La gégène et le loup.*
- *Un corps imbibé d'essence brûle*
- *Des flammes de chalumeau ouvrent des poitrines et des bras.*
- *On entaille des corps entiers.*
- *Des mains servent d'enclumes aux manches des haches.*
- *On étrangle.*
- *L'Algérie entière criait sous la torture.* [422]

Cette énumération d'actes violents de torture rappelle au lecteur les crimes de guerre pratiqués contre les algériens non seulement par les soldats de l'armée française mais aussi par les colons français. En effet, la narratrice précise les noms des lieux où étaient pratiqués ces actes barbares contre les civils algériens, « Villa Susini, Villa Gras » sont les dénominations des villas des colons qui avaient participé à la Guerre d'Algérie en terrorisant des familles entières d'algériens. Ainsi, elle évoque ces actes qui expliquent, selon elle, les ripostes des algériens qui ne pouvaient que répondre à la violence par la violence et qui étaient forcés par

[421] DUGAS, Guy. *Dire la guerre en la vivant in* Algérie. *Les romans de la guerre*. Omnibus, Paris, 2000, p. 87.
[422] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 38.

l'envie de vengeance à perdre leur humanité, comme Ali son compagnon de combat, devenu une bête humaine :

> *Je me souviens du bébé, ou du bébé que j'ai égorgé. Il avait l'âge du mien. Il me fallait égorger le petit Emile et toute la famille du capitaine : il avait crucifié mes enfants, ouvert le ventre de ma femme, offert mon frère vivant à ses chiens ; Mon fils aussi a pleuré de douleur, ma femme est morte au bout de deux longues nuits d'agonie, et moi, caché , j'assistait à tout ça, impuissant, oui impuissant comme un lâche.*[423]

Par l'évocation de la torture pendant la guerre de libération nationale, Méchakra rouvre un chapitre longtemps refoulé de la mémoire de cette guerre, un sujet resté tabou, car classé dans un déni total de la part des autorités françaises coloniales et post-coloniales. Dans un article intitulé *Le secret de la torture pendant la Guerre d'Algérie*[424], Sylvie Thenault et Raphaele Branche démontrent comment le secret des pratiques de tortures a pu être préservé pendant cette guerre. En effet, elles expliquent que la pratique de la torture a longtemps été justifiée par l'armée française comme « un moindre mal face aux ennemis de la France »[425]. Policiers et soldats étaient donc convaincus de la nécessité d'une telle pratique. Etant strictement interdits à l'échelle mondiale depuis les conventions de Genève[426], les actes de torture ont pourtant été consignés par les chefs de l'armée à leurs subordonnés qui évitaient cependant l'emploi du mot « torture ». Un nouveau lexique, métaphorique est venu remplacer ce terme dans les correspondances officielles de l'armée et de la police française, pour ordonner ces pratiques physiques violentes sans pour autant incriminer ceux qui ont donné ou reçu l'ordre. Thenault et Branche donnent l'exemple des dépêches envoyées par le général Salan pendant la bataille d'Alger :

> *De récentes expériences effectuées dans certains régions ont mis en lumière le parti qui pouvait être tiré, surtout dans les villes, d'interrogatoires poussés*

[423] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 30.
[424] THENAULT, Sylvie, BRNCHE, Raphaele, *Le secret sur la torture pendant la guerre d'Algérie.* Dans : *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2000, N. 58. pp. 57-63.
[425] Ibid, p. 57.
[426] Convention (IV) de Genève relative à la protection des personnes civiles en temps de guerre, 12 août 1949.

> *à fond et immédiatement exploités (…) tout individu appréhendé (doit être) soumis à un interrogatoire aussi serré que possible.*[427]

Ainsi, des expressions comme « Interrogatoire poussé » ou « sous la contrainte » seront décryptées par les soldats français comme synonymes de « torture » afin d'obtenir les renseignements nécessaires pendant les interrogatoires. Pendant cette guerre, ces pratiques ont déjà été dénoncées à travers des plaintes déposées par des survivants ou par leurs proches, ce qui rendait la dissimulation de ces horreurs peu efficace. Après l'indépendance, l'Etat algérien et les différentes associations algériennes et même françaises exigeaient aux gouvernements français une reconnaissance des faits restée non obtenue. Cependant, même si les archives des tortures ont été dans la plupart détruites, les souvenirs de ces pratiques demeureront à jamais creusés dans la mémoire du peuple algérien et transmis de génération en génération afin que l'on n'oublie jamais. Ce n'est donc pas uniquement en observant le présent que la narratrice de Méchakra raconte la guerre et la souffrance, mais en creusant dans la mémoire collective afin de comparer les maux d'un passé douloureux à ceux d'un présent meurtrier :

> *Mémoire du vécu, mémoire du reconstitué, mémoire de la plurivalence culturelle, mémoire de la bâtardise et de la féminité. C'est aussi un roman d'amour, un roman-cri aux sources de la terre, un roman épique qui, par contraste, accuse la stéréotypie du discours normé sur la lutte de libération nationale.*[428]

Dans cette citation, Christine Achour énumère les différentes mémoires qui ont donné naissance à *La Grotte Eclatée*. Pour elle, l'auteure puise dans son vécu présent et dans la mémoire collective algérienne, dans celle des femmes et dans l'héritage culturel diversifié de son pays, afin de créer une œuvre qui remet en cause toute prétention officielle qui pourrait nier la variation des figures révolutionnaires en Algérie. Méchakra s'insurge alors contre un discours qui prône l'oubli. Sa narratrice décrit les maux de son peuple, son agonie et la souffrance des

[427] Note de service du 11 mars 1957, 1H 3087/1(SHAT, Service Historique de l'Armée de Terre). Dans : THENAULT, Sylvie, BRNCHE, Raphaele. *Le secret sur la torture pendant la guerre d'Algérie.* Dans : *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2000, N. 58, p. 57.

[428] ACHOUR, Christiane, *Femmes-écrivains d'Algérie. Corps, gestes, mémoires,* Le Banquet Maghrébin, sous. la dir. de G.Toso-Rodinis, Rome, Mario Bulzoni, 1991, pp.37-57. p. 46.

Moudjahidines dans les maquis, dans le froid glacial des Aurès, affamés et affaiblis. Il semblerait que pour Méchakra, l'emploi d'un langage, violent et dérangeant, tout au long de son roman, soit nécessaire pour refléter, le plus fidèlement possible, la violence pratiquée contre les insurgés algériens et l'inégalité des forces entre les deux ennemis. Malgré ces conditions inhumaines dans lesquels ils combattaient, les soldats algériens croyaient pourtant à leur cause et aux promesses de leurs chefs. Ainsi, voyant son dégoût à être forcée de boire du sang animal, Arris réconforta sa future femme en lui rappelant que leurs sacrifices ne seront pas vains :

> *Ça fait du bien. Il faut le faire. Il s'en ira le mauvais jour. Ne t'en fais pas. Ben Boulaid nous l'a promis, et puis au bout de notre chemin, il y a des frères qui nous attendent. Il nous faut la force d'arriver jusqu'à eux ; et puis là-haut, sur nos monts, nous serons nombreux à aimer la liberté, nombreux aussi à la défendre.*[429]

Si ce discours purement nationaliste et l'évocation du nom d'un grand chef de la résistance armée *Mostafa Ben Boulaïd* rappelle l'engagement du peuple algérien qui avait chanté son épopée nationale et cru en un combat pour la liberté, Méchakra fait cependant allusion à sa déception et son désenchantement qui vont survenir après l'indépendance et qui sont dus aux promesses non tenues des responsables. Ainsi, la narratrice compare le discours nationaliste du chef de la commission venu les orienter vers leurs lieux de combats à « des affiches de cinéma » : « Les mots sortant de la bouche de l'orateur prenaient visage, forme et couleurs pour finalement mourir et tomber comme des affiches de cinéma »[430].

Afin de fusionner la mémoire individuelle de son personnage principal dans la mémoire collective, Méchakra convoque des noms restés gravés dans la mémoire du peuple, soit par leurs atrocités soit par leur héroïsme. Elle évoque alors

[429] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 17.
[430] Ibid, p. 20.

Pélissier[431] et Saint-Arnaud[432]pour comparer leurs actes criminels à ceux des exactions commises par l'armée française en 1858, fusionnant de la sorte les cent trente-deux années de l'occupation française qui n'ont jamais été vide d'horreur et de cruauté : « A Meloula (Ouenza) des femmes et des enfants réfugiés dans une grotte ont subi une enfumade à la Pelissier. (…) Vous incendiez nos forêts, vous incendiez nos douars. Saint-Arnaud se réjouit dans sa tombe ».[433] Méchakra lie également la mémoire algérienne à la mémoire mondiale, lorsqu'elle évoque les crimes Nazi, la guerre d'Indochine et la seconde guerre mondiale, auxquelles les algériens étaient forcés à participer, non pour défendre leur patrie, mais pour défendre la France : « Il avait vu Wang, il avait vu N'Boma éclater contre deux grenades nazi. Il avait vu Charles réconcilier le Prussien à Kharrata ».[434]

Méchakra convoque également les noms des héros du peuple, pas seulement ceux de la guerre de libération nationale, comme Amirouche et Krim Belkacem mais aussi ceux qui ont combattu dans le passé lointain contre d'autres oppresseurs, tel que le héros berbère Tacfarinas qui s'est révolté contre l'empereur de Rome. Ainsi, en fusionnant la mémoire du peuple algérien avec les mémoires de tous les peuples opprimés, Méchakra crée une sorte d'épopée à partir de la mémoire algérienne, porteuse de sacrifices et d'héroïsme. Dans cette épopée, le passé est mis en avant, la mémoire coloniale est déconstruite par les éléments d'une mémoire collective algérienne sacralisée par la sauvegarde du récit de vie et de mort des héros de l'Algérie dont le rôle révolutionnaire est glorifié et mémorisé pour toujours.

---

[431] Lieutenant-Colonel Aimable Pélissier, responsable des enfumades du Dahra du 18 juin 1845. Une semaine après la déclaration de la doctrine Bugeaud, il a fait périr par asphyxie toute la tribu des Ouled-Riah, qui avait trouvé refuge dans les grottes de Ghar-el-Frechih près de Nekmaria dans le massif du Dahra. Entre 700 et 1200 personnes, selon les sources, hommes, femmes, enfants et vieillards, moururent après que Pélissier eut fait allumer de grands feux devant les entrées des grottes.

[432] Maréchal Saint-Arnaud découvre le 8 août 1845 découvre 500 Algériens cachés dans une grotte entre Ténès et Mostaganem (Aïn Merane) qui refusaient de se rendre, il ordonne à ses soldats de les emmurer vivants. Il écrira dans ses célèbres lettres « Je fais boucher hermétiquement toutes les issues et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres de ces fanatiques. Personne n'est descendu dans les cavernes. Personne que moi ne sait qu'il y a dessous 500 brigands qui n'égorgeront plus les Français. Frère, personne n'est bon par goût et par nature comme moi. Du 8 au 12, j'ai été malade, mais ma conscience ne me reproche rien. J'ai fait mon devoir ».

[433] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 61.

[434] Ibid, p. 60.

3. Reconstruction de la mémoire mutilée dans *Le Blanc de l'Algérie :*

Comme nous l'avons signalé plus haut, *Le Blanc de l'Algérie* est un texte qui agence un bilan de l'expérience personnelle de son auteure des évènements tragiques qu'a vécu l'Algérie pendant les années quatre-vingt-dix, avec une enquête sur les origines de cette crise nationale. Il expose une contestation contre l'Histoire officielle du pays et propose une contribution de la part de son auteure à réécrire quelques bribes de cette Histoire qui concernent tous des évènements en rapport avec des intellectuels assassinés. Cette entreprise de la réécriture de l'Histoire donne un ton au récit, qui s'oppose à l'atmosphère d'optimisme qui régnait dans les discours officiels à l'aube de l'indépendance. Pour Djebar, l'Etat algérien indépendant n'a pas été à la hauteur des espérances de son peuple. Tout au long de son récit, elle exprime sa peur vis-à-vis de l'avenir incertain vers lequel se dirigeait son pays. Comme l'auteure l'indique explicitement dans sa préface, l'écriture de ce récit est motivée par « une exigence de mémoire immédiate »[435]. La narratrice s'efforce alors d'apporter son témoignage sur le passé récent du pays en démystifiant le discours hégémonique promulgué, à la fois, par le FLN et ses opposants islamistes[436]. Elle tisse son récit en alternant des évènements datant de la guerre de libération nationale avec ceux de la décennie noire, pour démontrer que la crise des années quatre-vingt-dix est la conséquence directe de la guerre de libération nationale. Ceci lui permet de rendre hommage aux victimes de la guerre de libération nationale dont la mémoire a été sujette d'abus et de manipulations par les gouvernements successifs de l'Etat indépendant ainsi qu'à ceux de la période post-coloniale qui ont subi les conséquences des conflits internes de la période révolutionnaire.

L'atrocité de la guerre causa un traumatisme collectif qui affecta la vie des algériens qui sont désormais vulnérables face aux manipulations politiques et idéologiques : « au sortir de ces sept années d'enfantement, que pouvions-nous

[435] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 11.
[436] Ibid.

éclairer alors, sinon des fantômes que personne ne voulait évoquer ? »[437]. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Ricoeur évoque les travaux de Freud sur le concept de la mémoire refoulée dans le domaine de la psychanalyse pour l'appliquer à ses études philosophiques sur la mémoire :

> *On se rappelle la remarque de Freud(…). Le patient répète au lieu de se souvenir. Au lieu de : la répétition vaut l'oubli. (…) la première leçon de la psychanalyse est ici que le trauma demeure même quand il est inaccessible, indisponible. A sa place, surgissent des phénomènes de substitution, des symptômes qui, masquent le retour du refoulé sous des guises diverses. (….) des pans entiers du passé, réputés oubliés et perdus peuvent revenir. La psychanalyse est ainsi pour le philosophe l'allié le plus fiable en faveur de la thèse de l'inoubliable.*[438]

La pertinence du travail de Ricœur dans l'interprétation des représentations faites par Djebar sur les abus de mémoire en Algérie réside dans les rapports qu'il effectue entre l'oubli personnel et l'oubli collectif que Djebar décrit dans son récit. Il affirme alors que : « Oublis, souvenirs écrans, actes manqués, prennent à l'échelle de la mémoire collective des proportions gigantesques »[439]. Il explique ainsi le rôle des récits idéologiques dans le phénomène de l'oubli collectif :

> *Lorsque des puissances supérieures (…) imposent un récit canonique par voie d'intimidation ou de séduction (….), une forme retorse d'oubli est à l'œuvre ici, résultant de la dépossession des acteurs sociaux de leur pouvoir originaire de se raconter eux-mêmes.*[440]

Ces propos de Ricœur sur la relation entre les discours idéologiques et l'oubli collectif semblent alors pertinents dans la compréhension du rôle de la propagande politique qui a favorisé l'accentuation de ce phénomène dans le contexte algérien. La mémoire des disparus a été manipulée en faveur d'un discours idéologique qui nia, par exemple, l'implication des membres du FLN dans quelconque acte criminel contre leurs compatriotes. Ainsi, à travers le récit de l'assassinat de Abane Ramdane et son enterrement à côté de son présumé assassin Krim Blekacem, la narratrice du récit révèle par exemple, non sans ironie, la

[437] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 114.
[438] RICOEUR, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, l'Oubli*, op. cit, p. 579.
[439] Ibid.
[440] Ibid, p. 580.

médiocrité de ces actes d'abus de mémoire qui préparaient l'arrivée de générations futures, en rupture totale avec la vérité sur leur passé :

> *A cette occasion, le corps d'Abane Ramdane eut droit à sa troisième tombe. Une troisième fois, on célébra le mort 'tombé au champ d'honneur' ; il y eu probablement d'autres discours, aussi pompeux. Cette fois ('le comble', dirait le frère d'Abane Ramdane), on l'enterra tout près….de Krim Belkacem, son meurtrier, et ce dernier reposa non loin de l'imposant tombeau de Boumedienne, celui-ci en somme, le meurtrier du meurtrier….* [441]

Djebar se sert de la figure d'Abane Ramdane pour démystifier l'image mythique véhiculée par l'FLN, présenté au peuple algérien comme un parti révolutionnaire uni par le combat pour l'indépendance. La narratrice décrit le personnage Abane Ramdane comme « le premier spectre de notre indépendance »[442] et considère sa mort comme le début de tout un processus de déni et d'abus de la mémoire algérienne, qui sera défigurée par des mensonges qui « se stressent, se tissent et s'impriment »[443] et qui contribueront à l'écriture de l'Histoire officielle en Algérie. En réécrivant l'histoire de l'assassinat de ce héros de l'Algérie, Djebar sauve sa mémoire de l'oubli collectif qui a marqué l'esprit des algériens depuis l'indépendance. En rapportant la vérité sur les évènements niés par l'écriture officielle de l'Histoire, Djebar classe son texte au sein d'une « littérature de dénonciation et de témoignage »[444]. Elle considère qu'elle participe à perpétuer la tradition littéraire qui débuta avec la publication en 1958 du texte *La Question* d'Henri Alleg, dans lequel il s'est ouvertement exprimé sur les actes de torture qu'il a subit par la main de la police française.

Parmi les formes d'abus de mémoire que dénonce l'auteure, figure le phénomène des commémorations excessives qui ont marqués les premières années de l'indépendance. En effet, dans *La mémoire, l'Histoire et l'oubli*, Paul Riceour avait mis en garde contre certains types de commémorations excessives qui ressemblent beaucoup plus à des rituels, voire même à des festivals qui visent à fixer la mémoire dans une sorte de relation révérencielle au passé : « Ici, nous

[441] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 135.
[442] Ibid, p. 132.
[443] Ibid.
[444] Ibid, p. 198.

pouvons dire que l'abus des festivals commémoratifs est une occasion d'abus de mémoire. Il existe, cependant, une éthique de la mémoire, précisément dans le bon usage des actes commémoratifs contre les abus de la commémoration rituelle »[445]. Djebar appelle alors « théâtre politique »[446] les abus pratiqués par les politiciens pendant des cérémonies commémoratives qui tournent en mascarades. La narratrice raconte ainsi, comment la dépouille de Frantz Fanon avait été ramenée des Etats Unis vers la Tunisie, introduite la nuit par les frontières algériennes et enterrée dans une cérémonie pompeuse par le colonel Houari Boumediene et ses compagnons militaires, qui saluèrent le psychiatre antillais en tant que leur maître à penser, tandis qu'ils préparaient un Etat militaire.[447] Pour décrire une autre tentative flagrante d'étayer le régime officiel par le trafic de cadavres, la narratrice raconte comment l'Etat avait négocié le rapatriement du corps de l'Emir Abdelkader avec ses descendants. Découvrant que l'un d'eux était torturé et condamné dans une prison algérienne parce qu'il était membre du parti communiste, Boumedienne ordonna la libération de celui-ci, en échange du rapatriement de l'Emir, qui fut, pourtant, inhumé selon ses propres souhaits à Damas, et de l'enterrer de nouveau en Algérie[448]. A cette occasion, une grande statue pour marquer l'événement fut sculptée, bien que les poèmes de l'Emir aient été interdits dans les écoles et les universités du pays. Lorsque Kateb Yacine décède en France, son corps fut transporté en Algérie, également dans une cérémonie officielle où un imam a essayé de faire un discours d'éloge au défunt, sachant que Kateb s'était toujours exprimé en Français, en Berbère ou en Arabe dialectal. Cette attitude avait provoqué la fureur de la foule qui a interrompu la cérémonie officielle pour rendre hommage à Kateb en chantant des hymnes en français et en berbère[449]. En se moquant de cet aspect hypocrite de ces cérémonies, Djebar s'oppose au discours commémoratif qui vise à défigurer la mémoire

[445] RICOEUR, Paul, *La mémoire et l'Histoire et l'Oubli*, op. cit, p. 09.
[446] Ibid, p. 150.
[447] DJEBAR, Assia, op. cit, pp. 113-114.
[448] Ibid.
[449] Ibid. 164-170.

collective: « Non ; je dis non à toutes les cérémonies : celles de l'adieu, celles de la piété, celles du chagrin qui quête sa propre douceur, celles de la consolation ».[450]

Il nous semble aussi qu'Assia Djebar ne se contente pas de s'opposer à ces abus de la mémoire collective en les dénonçant, car, comme la foule dans l'enterrement de Kateb, elle voudrait préserver leur mémoire et faire en sorte que l'on se souvienne de ces hommes de la culture algérienne, des écrivains et des intellectuels, comme il se doit et comme ils l'auraient souhaité. C'est justement pour cette raison qu'elle a créé son texte *Le Blanc de l'Algérie,* où elle a installé trois processions des morts. Chacune de ces processions concerne un groupe d'écrivains et d'intellectuels qui ont trouvé la mort dans un moment particulier de l'Histoire de l'Algérie. Elle explique, alors, comment la notion de « mort inachevée » bouscule la notion de temps et participe à corrompre la mémoire de ceux qu'on a perdu : « La mort qu'on attend (…) glisse, comme une plie luisante, dans la rivière de notre mémoire. Tandis que celle qui survient avec fracas et dans le sang dégorgé, elle bouscule, elle viole notre durée, elle nous laisse pantelants ».[451]

A la tête de la première procession de ceux dont la disparition subite perturbe le cours du temps, se trouve Albert Camus, dont la mort prématurée se produit en 1960, accompagné de Frantz Fanon en 1961, Mouloud Feraoun en 1962, et Jean Amrouche en 1962. Ces « quatre morts de la première espérance »[452], tous disparus au moment où l'Algérie allait tomber dans le gouffre de l'indépendance, sont convoqués par Djebar et installés sur le bord de l'abîme qui va suivre. On dirait que l'écrivaine a voulu les joindre à elle, pour contempler d'en haut les profondeurs de la crise algérienne qui va suivre leur mort et qu'elle va décrire dans ses processions ultérieures : « quatre annonciateurs -j'allais dire les abtals de l'écriture inachevée - je les tire à moi aujourd'hui, je les installe, eux mes confrères exemplaires, sur les bords de la fondrière : scrutons au fond de la fosse,

[450] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 145.
[451] Ibid, p. 90.
[452] Ibid, p 111.

questionnons ensemble d'autres absents, tant d'ombres dérangeantes ! ».[453] Ainsi, elle continue sa première procession où elle va décrire la mort de quelques écrivains algériens pendant les années 1970 et 1980, incluant Kateb Yacine. Elle continue ses processions qu'elle consacre ensuite aux femmes intellectuelles de l'Algérie, décédées pendant les deux premières décennies de l'indépendance du pays, incluant le suicide de Josie l'épouse de Frantz Fanon ; et enfin, elle termine cette liturgie par sa dernière procession qu'elle consacre aux intellectuels assassinés pendant les années de braise.

Dans ces processions liturgiques, la narratrice restitue la mémoire de ces disparus et révèle au lecteur les moments de force de tous ces hommes et femmes de l'Algérie, qu'ils soient pieds noir comme Albert Camus, chrétiens comme Taous Amrouche, s'exprimant en français comme Kateb Yacine ou en Arabe comme Youssef Sebti. Elle réunit les grands personnages de l'Histoire de l'Algérie dont la mémoire a subi des abus et des atteintes, pour leurs redonner la possibilité de rétablir leur image dans la mémoire des algériens. Elle les montre ainsi, rejoignant leurs postes de travail, malgré les menaces continuelles, malgré la peur et la mort qu'ils voient les rattraper dans tous les coins, elle décrit leurs dévouement à la création, au combat pour les libertés, elle pleure leurs morts, qui a interrompu le cours du temps. Cette succession de figures symboliques crée également un fort effet de reconnaissance et d'identification dans le processus de la quête identitaire, tel que l'a expliqué Paul Ricœur :

> *Pour une grande part, en effet, l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces identifications à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent.*[454]

Ces vies que la narratrice du récit décrit sont celles d'hommes et de femmes consacrés à l'écriture, dans n'importe quelle langue. Ce sont des gens qui ont continué à enseigner ce qu'ils croyaient, malgré la violence et la mort qui les guettait. Si la narratrice est incapable de faire ressusciter ces morts ni de changer

[453] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 111.
[454] RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p. 146

les souffrances qu'ils ont endurées, elle a pourtant la force de raconter leurs vies et leurs morts à sa propre manière, de participer à la préservation de leurs histoires dans la mémoire collective et de les réintégrer, de cette manière, dans l'Histoire algérienne.

Le Blanc de l'Algérie se présente à nous comme une sorte de commentaire intéressant sur une Histoire considérée comme falsifiée. Une partie importante du récit est consacrée à la dénonciation de la monopolisation de la parole sur l'Histoire algérienne par l'Etat et ses distorsions de la mémoire collective. La narratrice décrit comment les représentants de l'État rendent hommage à une mémoire déformée des "héros" nationaux algériens. Elle dénonce l'amnésie qui a régné après l'indépendance, provoquée par le silence imposé par le gouvernement sur tous les évènements scandaleux qu'a connu la guerre avec La France. La narratrice s'oppose au discours officiel hypocrite qui s'est emparé de la mémoire du peuple sans aucun respect de ceux qui ont combattu pour sa dignité : « devant chacun et devant tous à la fois, les gouvernants qui se succèdent à Alger viennent s'incliner chaque 1er novembre et renouvellent 'le Serment de novembre' ».[455] Le jugement que la narratrice porte est alors cinglant, elle conclue que ce processus de manipulation de la mémoire collective en Algérie représente : « une déliquescence morale qui ne deviendra forcément que plus hypocrite. …Ainsi s'amplifia la caricature d'un passé où indistinctement se mêlaient héros sublimes et meurtriers fratricides »[456].

Pour Djebar, c'est dans ce passé souillé qu'il faudrait aller chercher les raisons de la violence aveugle qui a ravagé l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Cette situation nous rappelle ce que Paul Ricœur appelle « l'héritage de la violence fondatrice »[457], dans lequel une communauté ou un régime célèbre sous le titre « d'évènements fondateurs »[458] une série « d'actes violents légitimés après coup,

[455] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 135.
[456] Ibid, p. 136.
[457] RICOEUR, Paul, *La mémoire et l'Histoire et l'Oubli*, op. cit, p. 96.
[458] Ibid.

par un état précaire de droits»[459], un processus dont le but est d'apporter « la gloire »[460] pour le régime établi. C'est donc l'Etat, à travers les abus de mémoire dont il a été coupable et à travers son récit falsifié de l'Histoire, qui est le premier responsable de cette manipulation historique qui a poussé l'Algérie dans le gouffre de la violence. Ricœur insiste sur le rôle du récit officiel et sa responsabilité vis-à-vis des conséquences de la manipulation de la mémoire collective : « C'est plus précisément la fonction sélective du récit qui offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration ».[461]

Usant de la mémoire collective comme un outil de recherche de la vérité historique, Assia Djebar défonce, dans *La Blanc de l'Algérie,* les portes blindées du passé algérien. Il résulte de ce processus de réouverture des affaires classées, une nouvelle évaluation du passé algérien d'avant et d'après l'indépendance. Ce travail ne s'opère pourtant pas sans amertume, car l'auteure, à force de s'acharner à dévoiler les secrets enfouis du passé, s'oblige à rouvrir les cicatrices de son peuple, en lui offrant une image de lui-même qu'il ne voudrait pas reconnaître. Le texte de Djebar détruit, de la sorte, les fondations mythiques du passé révolutionnaire en Algérie et opère une sorte de dissection qui fait surgir le passé révolutionnaire comme une période corrompue, salie par les conflits intérieurs, les complots, les trahisons et les assassinats.

L'exploitation de la mémoire collective qui aboutit à la reconnaissance de cette nouvelle image du passé algérien joue un rôle essentiel dans le processus d'investigation engagé par l'auteure, dans sa quête de vérité. En effet, c'est cette réinterprétation de l'Histoire falsifiée qui va aider le lecteur à comprendre les liens et la continuité qui se sont opérés entre les oppressions du passé et celles du présent. Dans ce sens, la narratrice rappelle, par exemple, les crimes commis par le colonel Amirouche et ses compagnons, contre les deux mille jeunes algériens

[459] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 96.
[460] Ibid, p. 97.
[461] Ibid, p. 103.

instruits, qui s'étaient joints à la résistance armée en 1956, et qui furent tous égorgés parce que ce chef de la résistance était amené à croire qu'ils se sont infiltrés dans le Front de Libération Nationale pour le détruire de l'intérieur. En dépit de ces évènements bien connus, le colonel Amirouche demeure pourtant l'une des figures héroïques de l'Histoire officielle :

> *Les égorgeurs d'intellectuels – Entendez par là des jeunes gens heureux d'écrire, de transmettre le savoir, de se vouloir, eux, les instituteurs. Ils sont là ces meurtriers, autour d'Amirouche (celui-ci reposant à présent au Carré des Martyres, à El-Alia, à Alger). Ils se dressent, quelques-uns déterminés, transformant leurs propres enfants en moutons de l'Aïd, pour la grande fête du sacrifice d'Abraham, ne ressentant même pas une once de l'angoisse du prophète biblique, n'attendant nul arrêt de clémence divine, non, se précipitant à la gorge de ces jeunes héros, pataugeant dans le sang, essuyant ensuite le couteau avec l'effrayante bonne conscience de l'homme du troupeau obéissant aveuglément à au chef obtus. Amirouche et ses deux mille, trois mille égorgés !*[462]

En évoquant ces crimes du passé, la narratrice opère une sorte de parallélisme entre les répressions du passé et celles du présent. Qu'elle soit le produit d'un Etat socialiste ou d'un groupe intégriste, la violence du passé trouve sa continuité dans celle du présent car elle est le résultat d'une obsession aveugle d'une unité qu'on voudrait imposer au peuple. Unité des idéologies, unité des croyances, unité culturelle, toutes ces formes sont pourtant loin de correspondre au peuple algérien, dont les fondations socio-historiques sont pourtant issues d'une multiplicité ethnique, politique et culturelle.

Le récit de la narratrice créé alors un parallélisme entre deux pensées, qui apparaissent comme opposées mais qui ont pourtant aboutit aux mêmes résultats. Il s'agit, d'une part, de la politique du parti unique qui a détenu le pouvoir depuis l'indépendance et qui a toujours réprimé toute forme de pensée nouvelle dans le pays, avant et après l'indépendance, et d'autre part, des idées des groupes islamistes intégristes, qui, bien qu'ils aient voulu arracher le pouvoir au FLN, ont pourtant causé au peuple les mêmes malheurs, les mêmes horreurs que lui. Ainsi, la narratrice explique comment les penseurs algériens, les femmes révoltées contre

[462] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 237.

la société misogyne, les intellectuels et les artistes furent toujours persécutés à la fois par l'Etat comme par les islamistes :

> *Voici qu'arrive le temps des égorgeurs ! Arrive ? Non, hélas, ce temps sanglant était déjà là, s'était glissé entre nous, au cours de la guerre d'hier, et nous ne le savions pas. Et nous ne l'avons su qu'après 1962 : ici aussi par les bribes d'aveux vagues, de confidences à demi suggérées. (…)*
>
> *Farhat Abbas*[463] *qui suivait en 1958 les sursauts intérieurs, les dérives, parla plusieurs fois, avec amertume, de l' 'anti-intellectualisme' de ces seigneurs de la guerre (…).*
>
> *Moins de quarante ans après, on tue des journalistes, des médecins, des instituteurs, des femmes professeurs ou infirmières, on tue des 'diplômés' quand ils ne sont pas au pouvoir, qu'ils ne veulent pas se protéger, ou n'y songent pas, quand ils vivent dans des quartiers populaire, quand...*[464]

Notons ici que la dénonciation de la violence du FLN et de l'Etat algérien n'est pas un fait nouveau. Frantz Fanon jugeait déjà avant l'indépendance, que le processus de décolonisation ne pouvait s'opérer sans violence, car la politique du FLN ne correspondait pas à toutes les tranches de la société algérienne : « les partis nationalistes calquent leurs méthodes sur les partis occidentaux, aussi n'orientent-ils leur propagande en direction de ces masses ».[465] Pour Assia Djebar, ce n'est, donc, pas dans le discours officiel porteur de « faits » qu'il faut chercher la vérité sur l'Histoire de l'Algérie, mais dans la mémoire des opprimés, dans les discours mis sous silence, de ceux qu'on a obligé à se taire.

4. *Pierre Sang Papier ou Cendre*, le devoir de mémoire :

Comme chez Yamina Méchakra et Assia Djebar, la lutte anticoloniale est un sujet favori dans l'écriture de Maïssa Bey. Elle y revient toujours pour exprimer son refus de l'oppression et de la violence. Elle écrit au nom de toutes les victimes qui ont souffert de leurs corps et âmes et qui « portent à jamais les séquelles qui ne s'effacent pas avec un cessez-le-feu ou des traités sous des accords de paix »[466].

[463] Farhat Abbas devait devenir le président du Gouvernement Provisoire de la révolution Algérienne, mais après 1962, il fût mis à l'écart, assigné à résidence et interdit de toute activité politique.
[464] DJEBAR, Assia, op. cit, 1995, pp. 232-238.
[465] FANON, Frantz, op. cit, p. 149.
[466] BEY, Maïssa, op.c it, p. 138.

Cependant, si la plume de Bey rejoint celles de tous les auteurs algériens dans la contestation anti-coloniale, elle n'articule cependant pas ses écrits dans la veine de la célébration des combats révolutionnaires de son peuple, mais plutôt dans un appel à une prise de conscience envers les conséquences des guerres sur l'humanité.

En effet, Bey s'oppose à son tour à la mémoire coloniale en déployant l'imaginaire qui brode une trame, une histoire prise en charge par des personnages qui restituent la mémoire collective. Comme Assia Djebar, elle considère qu'il est temps de briser le silence imposé pendant la période post-coloniale sur la mémoire de la guerre algérienne anti-coloniale. Dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, si Bey rend hommage aux victimes algériennes tombées sous le joug d'une force oppressive sans merci, elle n'omet pas, par exemple, de jeter la lumière sur les pertes de l'ennemi du passé et sur les traumas qu'ont subis les soldats de l'armée française suite aux cruautés qu'ils ont été forcés de commettre ou à en être des témoins. L'auteure invite également le lecteur à réfléchir sur l'absurdité et l'horreur de la guerre qui tuent notre humanité.

Comme chez Djebar et Méchakra, le travail mémoriel chez Maïssa Bey ne s'opère que dans la douleur et la difficulté. Homi Bhabha avait déjà insisté sur la peine que rencontrent les écrivains issus des anciennes colonies à écrire leurs souvenirs et ceux de leurs peuples : « Se souvenir n'est jamais un acte tranquille d'introspection ou de rétrospection : c'est un douloureux re-souvenir, une réagrégation du passé démembré pour comprendre le trauma du présent ». [467] Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur affirme que même s'il est impossible de faire un retour en arrière dans le temps pour changer le passé, l'être humain demeure pourtant capable de se repencher en arrière pour donner de nouvelles interprétations au passé, grâce au travail mémoriel. Le philosophe observe, alors que ce que nous pouvons modifier dans notre passé, c'est bien « sa charge morale, son poids de dette, lequel pèse simultanément sur le projet et sur le présent »[468]. Il insiste aussi

[467]K. BHABHA, Homi, op. cit, p. 101.
[468] RICOEUR, Paul, *Temps et récit, Tome III : Le temps raconté*, op. cit, p. 37.

sur la notion freudienne de « travail de deuil » qui peut servir de stratégie pour affronter les douleurs émotionnelles du passé et qui permet de transformer cet objet de souffrance et l'internaliser en ce qu'il appelle «l'oubli actif ». Cet oubli est la conséquence, non des événements en soi, mais du sentiment de culpabilité « dont la charge paralyse la mémoire et, partant, la capacité de se projeter de manière créative dans l'avenir »[469].

C'est alors, avec douleurs et amertume, que Bey creuse dans les décombres d'une mémoire collective écrasée par le poids de l'oubli. Elle voudrait contribuer à la restitution de la mémoire algérienne sans pour autant tomber dans le piège des fausses commémorations, chargées de fabrications inventives et qui produiraient ce que Todorov appelle « les abus de la mémoire ». En effet, dans son ouvrage portant cette même dénomination, publié en 1995[470], Todorov analyse ce nouveau phénomène qu'il observe chez les gouvernements totalitaires qui abusent de la mémoire collective de leurs peuples. Il donne alors l'exemple de l'empereur mexicain Aztèque Itzcoatl qui, au début du XVe siècle, ordonne la destruction de toutes les stèles et de tous les livres pour pouvoir recomposer la tradition à sa façon, et il compare ces actes à ce qui arrive au XXe siècle, marqué par le développement technologique et scientifique. Il donne les exemples du Reich, de la Chine et de l'URSS, qui ont, chacun à son tour, procédé à la mise en place d'une « réalité historique » conforme aux besoins et projets du régime à asseoir et à consolider. Il s'agit, en fait, d'une occultation de certains évènements de l'Histoire au profit d'autres évènements plus conformes à leurs idéologies. Cependant, s'il est indispensable de recouvrer le passé, les enjeux de la mémoire sont trop grands pour être voués aux idéologies et à trop de sentimentalité.

Dans ce sens, nous sentons justement que Maïssa Bey tente de fuir tout usage abusif de la mémoire algérienne. Pour ce faire, elle choisit de narrer quelques faits de son histoire à travers le regard de l'enfant, jeune et innocent. Comme nous

[469] RICOEUR, Paul, *Temps et récit, Tome III : Le temps raconté*, op. cit, p. 40.
[470] TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1995.

l'avons signalé auparavant, ce choix semble refléter la détermination de l'écrivaine à produire un discours « objectif » sur le passé algérien et à puiser dans la mémoire algérienne sans tomber dans les pièges des manipulations, longtemps exercées par le discours officiel. Elle explique d'ailleurs ce choix ainsi :

> *Le regard d'un enfant est important et intéressant. D'abord, parce qu'il est porteur d'innocence. Parce qu'un enfant se pose des questions que des adultes ne posent plus ou ne savent plus se poser. J'ai essayé, à travers ce regard d'enfant, de voir d'abord quel était l'effet de la colonisation sur le peuple algérien, l'individu et non pas la masse comme on la considère de manière générale historiquement.*[471]

Désigné par le narrateur du récit comme une « sentinelle de mémoire »[472], ce personnage mythique se déplace d'un espace à un autre et d'une époque à une autre, comme une sorte de spectre ou de fantôme qui hante le texte, ou comme une incarnation de la mémoire elle-même, puisque c'est à travers son regard que la mémoire collective algérienne nous est transmise.

C'est dans les chapitres où le récit est narré à travers le regard de l'enfant que le narrateur fait appel à la mémoire collective. Ce personnage symbolique assiste à tous les épisodes douloureux de la période coloniale : Il se tient « debout, face à la mer »[473] le matin du quatorze juin mille huit cent trente, effrayé, à la vue de la flotte ennemie qui s'approchait de sa terre, il « s'efforce de ne pas bouger »[474], caché « derrière un nid de broussailles »[475], à contempler l'effroyable scène des célèbres enfumades, où ses parents, ses grands-parents, ses frères et sœurs ont tous péri.

En effet, le narrateur décrit cette scène comme étant « le souvenir d'un cauchemar si terrifiant qu'il ne pourra pas le distinguer d'autres rêves, passés et à venir, emplis du même bruit et de la même fureur ».[476] Cet épisode d'horreur, tellement inadmissible qu'il relève de l'univers de l'irréel, nous renvoie de

[471] O.Hind, *Pas de haine, ni de pardon*, Entretien avec Maïssa Bey le 22/05/2008. Journal L'Expression.
[472] BEY, Maïssa, op. cit, p. 39.
[473] Ibid, p. 10.
[474] Ibid, p. 35
[475] Ibid.
[476] Ibid, p. 40

nouveau au travail de Paul Ricœur qui avait analysé les dégâts potentiels de la mémoire refoulée à cause du traumatisme et qui se base, entre autre, sur les travaux de Freud sur le refoulement. Le médecin considère le refoulement comme un mécanisme de défense psychique destiné à maintenir l'évènement inadmissible hors de la conscience[477]. Ainsi, l'évènement traumatique est considéré comme absent de la psyché du personnage qui vit dans de déni et le silence sur l'événement. C'est alors de cette façon que réagira l'enfant, traumatisé par la vue des membres de sa famille brulés vifs par les soldats français :

> *Quelle autre puissance imaginative aurait pu concevoir et mettre en scène un tel spectacle ? (…)*
>
> *L'enfant était là. De l'autre côté de la gorge. Confondu avec la roche, l'étreignant, faisant corps avec elle comme pour puiser dans sa dureté minérale la force de garder les yeux ouverts, la force de contempler jusqu'au bout ce spectacle terrible et fascinant. (…) De fatigue accablé, l'enfant se laisse couler dans le sommeil brusquement, comme une pierre qui tombe au fond d'un puits.*[478]

Dans ces passages, la figure de l'enfant devient elle-même la représentation personnifiée de la mémoire du peuple, une mémoire blessée, car chargée de trop de souvenirs durs à supporter, une mémoire qui a fini par tomber « au fond d'un puits » car trop dure à assumer. Comme la mémoire du peuple, incapable d'assumer le traumatisme, ce témoin immortel, préféra s'endormir, en attendant le salut. L'auteure évoque alors le rôle de la littérature, ou de l'écriture, dans la sauvegarde de la mémoire de ceux que l'oubli a effacé et que l'Histoire a ignoré : « Il doit, il doit invoquer un par un les suppliciés. En les nommant, les forcer à exister encore un peu, car bientôt ils seront oubliés par l'Histoire. »[479] ; Ainsi donc, nommer, fait exister, nommer pour se rappeler, nommer pour se souvenir de ceux qui ont disparu.

En évoquant le souvenir des enfumades, Maïssa Bey n'omet pas de rappeler l'un des traits des traditions ancestrales. Pour ne pas oublier les membres

[477] Voir : FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Presses universitaires de France, 2010.
[478] BYE, Maissa, op. cit, pp. 40-43.
[479] Ibid, p. 37

de sa famille, l'Enfant se met à les nommer par un. Seul et effrayé, il invoquait les noms des hommes de sa famille, tout en baissant la voix lorsqu'il voulut appeler sa mère et sa grand-mère : « Les hommes d'abord. Le père, Aïssa. Le grand-père, Mohamed. Ses frères. Tous, oui tous. Les petits, les grands. Abdelkader, Ahmed, Abderrahmane, Boualem. Tous, oui, tous. Et puis les femmes. Toutes les femmes de la tribu. Tous bas, il dit le nom de sa mère, Fatima, et il retrouve la lumière de son regard posé sur lui, son odeur, sa voix. »[480]

Ce passage reflète l'attachement de Maïssa Bey à critiquer la structure sociale en Algérie et ses mœurs patriarcales. En effet, nous ne pourrions que remarquer l'obsession féministe palpable dans l'écriture Beyenne et qui se traduit dans ce passage à travers les pensées de cet enfant, pourtant innocent, mais élevé au sein d'une société misogyne. Ainsi donc, « les hommes d'abord » une tradition qui résume l'ensemble des pratiques orientales qui accordent le plus de privilèges au mâle, quel que soit le contexte. L'enfant commence par appeler son père, ses frères et son grand-père par leurs prénoms et hésite à invoquer le prénom de sa mère, pourtant tant chère à son cœur, car on lui avait appris que les femmes comme leurs prénoms, devaient demeurer inaccessibles, aux yeux et aux « oreilles » d'autrui.

Ces traits culturels font partie de l'identité algérienne que Bey tient à préserver. D'ailleurs, elle insiste sur l'importance de la mémoire dans la préservation des caractéristiques de l'identité culturelle algérienne que l'entreprise coloniale a voulu effacer. Pour ce faire, elle se sert des propos du sociologue et écrivain français du XIXème siècle Alexis Tocqueville pour décrire l'état désastreux d'acculturation qu'a subit le peuple pendant la période coloniale : « nous avons rendu la société arabe beaucoup plus misérable, plus désordonnée et plus barbare qu'elle n'était avant de nous connaître ».[481]Le narrateur décrit ainsi l'ampleur de l'imposition culturelle entamée par la force impérialiste dès son débarquement en Algérie. L'acculturation est subie par le peuple algérien à travers

[480] BEY, Maissa, op. cit, p. 37.
[481] Ibid, p. 69.

la langue et l'enseignement. Au début, lors du processus qui visait à imposer l'oubli, Madame Lafrance renomme les rues et les quartiers :

> *Pour marquer son emprise, Madame Lafrance a décidé de rebaptiser ces rues. Disparus, confisqués, les noms de rues évocateurs de l'usage, de l'histoire, des petits métiers pratiqués en ces lieux ! La rue Aïn el Hadjel ou rue de la Fontaine des Veuves, la rue Lalla Khadidja el aaryana ou rue de la « Toute-Nue » (...) n'existent plus que dans les mémoires des habitants qui ignorent les nouvelles appellations. C'est en parcourant les rues dites des Gétules, des Lorophages, de Tyr, des Pyramides (...) de Saint-Augustin, de Jugurtha, que les occupants veulent inviter les indigènes et trop enclins à l'oubli, à commémorer leur propre histoire ».*[482]

Finalement, Madame Lafrance entre à l'école où est acceptée une minorité d'enfants arabes qui :

> *(...) doivent apprendre à respecter la grandeur de la France, se montrer dignes des bienfaits de celle qui les reçoit en ces lieux dédiés au savoir, qui tente péniblement de les arracher à l'ignorance, à la barbarie et aux ténèbres moyenâgeuses dans lesquels ils croupissent depuis des siècles.*[483]

Ne se contentant pas d'imposer sa langue, sa culture et même sa devise « LIBERTE, EGALITE, FRATERNITE »[484] qu'elle a gravé sur les murs des villes, Madame Lafrance tenta, en vain, d'imposer sa religion en transformant les mosquées en des églises :

> *Quand on a interdit à son père l'entrée de la mosquée, dans laquelle il allait faire quotidiennement ses prières, par ce que madame Lafrance avait décidé qu'elle serait dorénavant consacrée au dieu des chrétiens, l'enfant s'est joint aux prières faites en plein air, dans la petite cour de l'école coranique, il a rendu grâce à Dieu pour son immense miséricorde et son chagrin s'est apaisé.*[485]

Si le narrateur s'étale à décrire les différentes impositions coloniales auxquelles le peuple algérien a été soumis, c'est justement pour démontrer le rôle de la mémoire collective dans la résistance contre l'oubli de la culture autochtone. Ainsi, il décrit l'hypocrisie coloniale et l'injustice sociale que l'Etat français exerçait contre les algériens lorsque l'enfant se rendait à l'école, traversant le côté

[482] BYE, Maissa, op. cit, pp. 46-47.
[483] Ibid, p. 58.
[484] Ibid, p. 69.
[485] Ibid, p. 74.

« européen » de la ville où les colons menaient une vie prospère, tandis que sa famille et lui vivaient dans la misère :

> *Pour aller à l'école, l'enfant traverse les rues, les jolies rues neuves et propres ; il passe devant les magasins et les cafés, contourne le kiosque sur la place, dépasse l'église et longe plusieurs bâtiments. Certains sont si hauts qu'il lui vient comme un vertige. (…) Et puis les Français habitent dans des maisons, les arabes dans des gourbis, les Arabes dorment sur des nattes, les Français dans des lits.*[486]

Ironiquement, c'est cette injustice sociale qui a permis aux algériens de s'isoler et ce faisant, de sauvegarder leurs propres modes de vie, leurs coutumes et leurs croyances :

> *Depuis bien longtemps l'enfant a compris que les Roumis ne sont pas comme eux. Et que lui et les siens ne seront jamais comme les Roumis. Même si certains essaient de leur ressembler. Pour manger, ils s'assoient autour d'une table haute, sur des chaises, et leurs assiettes contiennent des mets prohibés qu'ils apprécient particulièrement. Ils boivent du vin. Ils ne prient pas Dieu de la même façon ni dans les mêmes lieux ni dans la même langue. On dit même qu'ils ne sont pas circoncis.*[487]

Malgré toutes les impositions et les injustices, Madame Lafrance n'a pas pu créer une coexistence entre les deux peuples si différents. D'ailleurs, l'idée même de la colonisation se base sur une croyance profonde en l'infériorité naturelle des colonisés par rapport aux français. Dans ce sens, le narrateur donne l'exemple de l'indifférence des instituteurs français vis-à-vis les élèves algériens, convaincus, que « les indigènes » ne possèdent pas l'intelligence nécessaire à l'acquisition du savoir : « Elle se souvient alors des recommandations de l'inspecteur au début de l'année scolaire : 'Comprenez bien, Madame, les rudement ! Les rudiments, rien de plus ! Rien de plus que la langue usuelle réduite à l'expression de quelques connaissances élémentaires. » [488]L'auteure ne se contente alors pas de dénoncer les atrocités de la colonisation mais explique qu'elle est la conséquence d'un ensemble de stéréotypes et d'idées reçues sur la supériorité naturelle des populations européennes sur les populations africaines. Cette conviction avait créé

[486] BEY, Maissa, op.cit, p. 86.
[487] Ibid, p. 87
[488] Ibid, p. 56.

chez l'Occident une volonté obsessionnelle de possession de ces terres, justifiée par « une rhétorique de la différence à fondation raciste »[489].

Nous avons démontré dans la partie précédente, comment ce fantasme occidental du « Viol » a fait démarrer la locomotive colonialiste, viol des terres qu'on pénètre, viol des femmes qu'on dévoile, viol d'un peuple qu'on assujettit au nom de la civilisation :

> *L'enfant a compris maintenant. Pour plaire à madame Lafrance ou simplement pour se hausser à son niveau, il faut se laver, parler sa langue, aimer son pays à elle, et cultiver la terre. C'est cela, être civilisé. Rien que cela. (…)*
>
> *L'enfant n'ose pas dire à la maîtresse que chez eux à la maison, tout le monde se lave. Même ceux qui n'ont jamais suivi les cours d'instruction civique à l'école. Bien sûr, il n y a pas ce robinet qu'on tourne pour faire couler l'eau comme les maisons des Français. Mais on va à la fontaine ou à la source, et avec l'eau ramenée parfois de très loin, on fait ses ablutions avant de prier. (…) Et puis, bien qu'il ne soit jamais allé à l'école des Français, son père sait calculer quand il fait ses achats au souk. Il sait lire aussi. Il sait lire l'arabe comme son père avant lui, et comme le père de son père. (…) Ce ne sont pas les Français non plus qui ont appris à son père à irriguer les champs avec l'eau de seguias et à cultiver les légumes dans le petit jardin qu'il entretient autour de la maison.*[490]

Pour résister à cette image de l'Algérie vouée au viol et aux représentations occidentales d'un peuple barbare, Maissa Bey produit un discours qui résiste à ces images défigurées, en créant de nouvelles images, tirées de la mémoire collective de son peuple, en fournissant le plus de détails sur le vécu des algériens avant l'arrivée de Madame Lafrance et son œuvre civilisatrice. Si l'auteure a dédié *Pierre Sang Papier ou Cendre* à la glorification du combat algérien, elle n'a cependant pas omis de jeter un regard critique sur sa propre Histoire. En effet, le narrateur revient vers la fin de son récit, à son propre camp, pour dévoiler un visage de la révolution algérienne qui a été longtemps voilé par le discours dominant en Algérie, celui des oppressions pratiquées par les membres du FLN contre leurs propres concitoyens.

---

[489] MEHTA, Brinda, *Fractures historiques, trauma et résistance dans l'écriture féministe algérienne : Maïssa Bey, Assia Djebar et Leïla Sebbar*. FMSH-WP-2014-82. 2014. <halshs 01081445>, p. 8.
[490] BEY, Maïssa, op.cit, p. 93.

En effet, la violence va être décrite sous un autre angle, le regard de l'enfant ne décrira plus la cruauté de Madame Lafrance, mais celle de ses semblables, les algériens, *les moudjahidines*, qui ne s'empêchent pas d'abattre leurs frères au nom de la cause nationale :

> *Au matin, le village vibre d'un seul, d'un long cri. Stridence, Rouge. Rouge sang. Terre marbrée de sang. Les mouches. Les mouches affairées bourdonnent sur les corps amassés à la lisière des champs. Des centaines de corps. Les femmes. Les cris de femmes. Leur course folle. Lacérations. Lamentations. Stridence. Semblables, ils étaient semblables (....). Ils parlaient la même langue. Ils priaient le même Dieu.* [491]

Ce détour dans le récit du narrateur semble refléter une consciente tentative d'objectivité qui reflète les valeurs humanistes de Maïssa Bey, qui ne dénonce pas uniquement la France coloniale mais toutes sortes d'injustice et de violence, quelle que soit leur origine, même lorsqu'il s'agit de la violence née comme une réaction à l'oppression. Patrick Besson explique à ce sujet qu' « il n'y a pas de pardon chez Maïssa Bey, mais il n'y a pas de haine non plus. Il y a de l'art, ce qui n'est pas mal »[492].

Bey revient donc à l'un des sujets tabous de l'Histoire algérienne, celui des violences pratiquées par les membres du FLN, contre des civils algériens, qui n'ont jamais été évoquées dans les récits historiques mais dont le souvenir demeure pourtant creusé dans la mémoire des algériens. Dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, le narrateur aborde un épisode honteux de l'Histoire du pays, à travers les incidents qui ont eu lieu dans un village nommé Melouza. La scène est décrite à travers le regard du petit enfant qui se réveille le matin devant l'image des corps mutilés et des cadavres des hommes de son village. Le narrateur pose alors un questionnement fondamental qui demeure sans réponse : « Faut-il ajouter, pour que tout soit accompli, que les hommes qui ont écrit cette page sont ceux-là mêmes qui luttent contre toute forme d'oppression, contre toute forme d'atteinte à la dignité humaine ? »[493] Au lieu de répondre à cette question, Bey se contente de

[491] BEY, Maissa, op.cit, p. 143.
[492] BESSON, Patrick, *Le Figaro littéraire*, 21 novembre 2002.
[493] BEY, Maïssa, op. cit, p. 145.

livrer les prétextes qui se cachent derrière ces massacres fraternels, ouvrant de la sorte, devant le lecteur, une voie pour la réflexion :

> *Ils diront : nous avons supprimé les traitres.*
>
> *Ils diront : seule compte la Cause.*
>
> *Ils diront : nous n'avons qu'un ennemi, un seul, celui qui nous opprime et qui nous dépossède de notre dignité, de notre liberté.*
>
> *Ils diront : tous ceux qui pactisent avec celui-là sont nos ennemis.*
>
> *Ils diront : la révolution est en marche, rien ne doit l'arrêter (…)*
>
> *Puis ils ne diront rien. Ils recouvriront les mets d'un linceul de silence.*[494]

Ce silence va justement régner sur ce genre d'évènements au sein du discours officiel sur la guerre et au sein du discours institutionnel qui enseigne l'Histoire à l'école algérienne. En s'opposant à ce discours partiel sur l'Histoire des algériens, Bey contribue, avec le reste des intellectuels algériens, à ré-écrire l'Histoire de son pays, qu'il faut assumer et reconnaître en tant que telle. En évoquant ces crimes fraternels, Bey semble reprendre l'idée développée auparavant chez Assia Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie,* où celle-ci avait déjà élaboré le lien historique entre les crimes commis par quelques membres de l'FLN, pendant l'époque coloniale, et ceux commis en Algérie pendant la décennie noire, par les radicalisés algériens contre leur peuple. Bey reprend alors cette même idée pour tenter de comprendre les raisons qui mèneraient au fratricide. Cette évocation des malheurs du passé fait écho au présent violent qui a marqué la prise de conscience littéraire chez Maïssa Bey et qui appelle le lecteur à réfléchir sur son passé, afin d'éviter les erreurs du présent car « celui qui ne connait pas son histoire est condamné à la revivre » disait Karl Marx.

Dans *Pierre Sang Papier ou Cendre,* Maissa Bey démontre comment un processus bien spécifique au colonialisme s'est mis en place en Algérie, un processus qui s'opère par le biais des substitutions, une nouvelle mémoire qui naît des décombre d'une mémoire déjà là, une nouvelle Histoire qui se tisse par les fils d'une Histoire qui s'évanouit, une force étrangère qui vient anéantir le passé d'un

[494]BEY, Maissa, op.cit, p. 145-146.

peuple, pour le remplacer d'un présent qui ne lui appartient pas. L'auteure s'oppose à cette mémoire imposée par l'Occident en récoltant les bribes dispersées de la mémoire algérienne, afin de réaffirmer l'existence d'une mémoire algérienne propre qui détient une vérité sur le passé historique de l'Algérie.

CHAPITRE III

Témoigner d’un passé violent : Traumatisme et engagement

Nous avons étudié, dans le chapitre précédent, l'exploitation des différentes formes de la mémoire contre l'oubli et la défiguration de l'Histoire. Ce recours à la mémoire implique forcément le passage de l'acte du souvenir vers sa transcription en témoignage écrit ou oral. Cependant, ces témoignages sont conditionnés par le poids d'un passé colonial violent qui demeure une empreinte douloureuse qui légitime l'emploi du terme 'traumatisme' pour qualifier les conséquences désastreuses de la période coloniale sur les sociétés colonisées.

Ces actes de témoignages, relatifs à un passé historique aussi violent que celui de l'Algérie, ne pourraient se produire sans affecter les témoins, traumatisés par la violence qu'ils ont subie ou à laquelle ils ont assisté. Ceci dit, nous entreprenons, dans ce chapitre, l'étude de la fonction du témoignage littéraire dans la représentation des traumatismes de l'Histoire algérienne, afin de voir comment le trauma peut devenir un vecteur de la création artistique. Nous commencerons par définir la notion du témoignage littéraire et son rapport avec l'Histoire, pour analyser ensuite l'écriture des témoignages dans les textes de notre corpus afin de voir par quel langage est pris en charge le témoignage à propos d'un passé douloureux et quelle part prend l'esthétique dans cette représentation.

1. Le témoignage littéraire entre historicité et esthétique :

L'étude du témoignage en tant que discours est assez complexe et suggère beaucoup de questionnements. Le témoignage relève de domaines variés. Qu'il soit juridique ou historique, le genre testimonial peut être étudié suivant plusieurs perspectives, selon l'approche que l'on adopte pour l'analyser. Il peut être considéré, à la fois, comme un discours qui rapporte des faits historiquement « vrais » ou comme un récit subjectif et personnel. Généralement, on appelle témoignage tout discours tenu par un témoin sur un évènement, une réalité, ou un incident auquel il a assisté. Cette pratique sociale est le résultat d'un bon nombre de traditions socio-culturelles. Dans le domaine juridique, l'acte de témoigner n'est valide que sous serment et se présente comme : « la déclaration par laquelle une personne relate des faits dont elle a eu personnellement connaissance ou par

laquelle un expert donne son avis »[495]. De par sa relation avec la vérité, le témoignage est donc une étape primordiale dans la construction du fait historique. Paul Ricœur, affirme que :

> *Quoi qu'il en soit de la fiabilité principale du témoignage, il n'y a pas mieux que ce dernier pour s'assurer que quelque chose s'est passé, à quoi quelqu'un atteste avoir participé en personne, et que le principal, sinon le seul recours, reste, en dehors d'autres types de documents, la confrontation entre témoignages.* [496]

Cette prise de parole testimoniale est cependant souvent en rapport avec des périodes historiques de crise et représente, dans la plupart des cas, une rupture avec les discours sociaux existant car elle contredit les représentations officielles que les sociétés se font de tel ou tel fait historique. Ainsi, les témoignages sur les génocides, les guerres civiles ou les crimes de guerre provoquent souvent des scandales sociaux ou politiques, dans la mesure où ils exposent des évènements qui suscitent le choc, l'indignation ou l'effroi.

En littérature, bien que le témoignage y acquière un caractère esthétique, il demeure un acte de parole qui vise à rapporter des faits violents de l'Histoire. Cette pratique a été tout au long de l'histoire littéraire en rapport avec les grands évènements qui ont marqué l'Histoire humaine. Dans son article *Témoignage littéraire*, Michael Riffaterre élabore une comparaison entre le témoignage et le témoignage littéraire :

> *Le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce qu'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est la représentation de cet acte authentique et de l'objet qu'il authentifie dans une œuvre d'art verbal qui leur confère sa littérarité.* [497]

Riffaterre explique que la véracité du témoignage littéraire réside dans sa "recréation" d'un acte de témoignage crédible, ainsi que dans l'effet du réel que l'évènement produit. Le témoignage littéraire crée donc une sorte de contrat entre l'auteur et son lecteur, à travers lequel :

---

[495] REID, Hubert, *Dictionnaire de droit québécois et canadien*, Montréal, Wilson et Lafleur, 2010, p. 591.
[496] RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit, p. 182.

[497] RIFFATERRE, Michael, *Le témoignage littéraire*, Revue romantique, vol. 93, 2002 : 217-235, p. 217

> *Même l'invraisemblable, même l'inimaginable, même l'indicible sont présentés comme des faits d'expérience, de sorte que le lecteur doit pouvoir se dire à chaque page que le narrateur a bien vu, qu'il était sur place, et parfois acteur autant qu'auteur.* [498]

Mais qu'en est-il de la fidélité du témoignage littéraire aux faits qui se sont réellement passés ? Ce questionnement est souvent posé par les critiques qui s'interrogent sur le processus de fictionnalisation de l'Histoire par le biais du témoignage littéraire. Dans ce sens, Pierre Halen parle de « l'écriture de l'après »[499] qui crée un langage capable de « réagencer le monde après le désastre »[500]. Les auteurs assument alors une grande responsabilité quant à l'authenticité de leurs témoignages, même si leurs textes s'inscrivent dans le cadre de la fiction, du moment qu'ils prétendent rapporter des faits de l'Histoire. Ceci nous mène à nous poser une autre question, relative à la personne du témoin : qui peut se porter témoin sur tel ou tel évènement historique ? En effet, d'après les critiques[501], il existerait deux types de témoins : celui qui a vu, qui a vécu et pourrait rétablir les faits et en faire le témoignage, et le témoin tiers, c'est-à-dire, celui qui a subi les conséquences du fait historique, qui a vu ses traces et a entendu de la bouche de ceux qui l'ont vécu, c'est aussi celui qui s'en est porté comme dépositaire.

Lorsqu'il s'agit d'un témoin oculaire, le discours suggère une perspective et une interprétation personnelle des faits rapportés. Son témoignage est alors une sorte de médiation parce que le témoin effectue des choix pour reconstituer la réalité dont il témoigne. Son discours ne sera donc pas transparent car, selon les historiens, ce choix perceptif qui crée le témoignage, va peindre le discours d'une teinte de subjectivité qui nuit à sa qualité historique. C'est ce que confirment également les psychologues[502] qui démontrent à quel point le regard du témoin oculaire peut être sélectif et infidèle. La proximité du témoin serait alors un facteur nuisant à la fiabilité du témoignage. La différence existerait également entre les

[498] RIFFATERRE, Michael, op. cit, p. 217
[499] HALEN, Pierre, *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Metz, Centre de recherche Ecritures, 2007, p. 17.
[500] Ibid.
[501] Ibid
[502] DULONG, Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998, p. 9.

discours de deux témoins oculaires : entre celui qui a vu et subi et celui qui s'est contenté d'assister à la scène, le témoignage ne serait évidemment pas le même, car un ensemble d'émotions et de sentiments viendraient jouer un grand rôle dans la conception des évènements chez l'un et l'autre.

Quant au second type de témoins, qui se trouve en position d'extériorité, il assume une grande responsabilité, qui consiste à garantir le plus de fidélité possible à la réalité historique, convaincre ses auditeurs et les émouvoir sans défigurer la réalité, expliquer l'horreur des faits et analyser leurs causes et leurs conséquences. C'est à cette dernière catégorie de témoins qu'appartiennent les trois auteures de notre corpus, qui assument, à travers la fiction, le rôle de rapporteuses de vérité à travers les témoignages qu'elles ont collecté, soit à travers leurs propre vécu, soit à travers celui des autres, soit encore, à travers les archives et les documents officiels, qu'elles tentent d'en vérifier le contenu, pour demeurer le plus possible fidèles à la vérité historique.

En littérature, le témoignage est un acte de langage singulier qui se distingue des autres formes testimoniales (juridique, religieuse, historique) par l'emploi de stratégies esthétiques propres à la littérature afin de transmettre une expérience personnelle d'un événement collectif, comme le confirme Catherine Coquio : « Si le témoignage peut devenir littéraire, c'est parce que la poièsis peut également faire de la parole un acte»[503]. Dans le monde littéraire, le témoignage dépasse le simple compte-rendu de l'expérience pour exploiter le langage comme un moyen de transmission de l'événement vécu. Ce type de témoignage acquière sa dimension littéraire par l'emploi de différentes stratégies narratives et stylistiques qui rapprochent le discours du témoin du langage littéraire. Les diverses possibilités esthétiques et rhétoriques offertes par la littérature deviennent donc les vecteurs essentiels de la transmission des évènements vécus. L'utilisation de ces moyens littéraires singularise par conséquent le discours du témoin. Le témoignage n'est donc plus considéré comme une déposition pure des événements vécus mais plutôt comme une transmission, par la langue littéraire, d'une expérience singulière des

[503] COQUIO, Catherine, *La littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 199.

événements collectifs. Dotant son récit d'un langage poétique et esthétique, propre à la littérature, le témoin présente sa propre vision des événements vécus : « L'art transforme le langage en geste et crée ses propres rites, s'engage à sa manière à produire la vérité»[504]. Le témoin ne transmet pas que les faits mais plutôt la manière avec laquelle il a conçu ces faits historiques. Le texte ne renferme pas la vérité sur tel ou tel évènement mais une vérité, celle du témoin. C'est dans ce sens qu'Annette Wieviorka estime que le témoignage littéraire renferme : « la rencontre avec une voix humaine qui a traversé l'histoire, et de façon oblique, la vérité non des faits, mais celle plus subtile mais aussi indispensable d'une époque et d'une expérience.»[505]

Ce discours testimonial en littérature appelle forcément la mise en récit des faits relatés. Cette dernière, dépend également de plusieurs facteurs qui déterminent l'enchaînement et l'organisation des évènements, le choix des évènements racontés et l'interprétation de chacun d'eux par l'auteur. C'est alors grâce à la mise en récit que le témoignage devient une intrigue dont la constitution est définie par Paul Ricœur :

> *Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous reconfigurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette. (….) C'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue.*[506]

Nous comprenons donc que la mise en récit représente une reconstruction poétique et esthétique de l'expérience vécue ou entendue et qui lui donne forme et unité. Cette reconstruction par le biais de la fiction dépend également de la nature des faits relatés. Il est clair que témoigner d'un fait heureux est beaucoup plus aisé par rapport aux faits de violence et de drames. C'est le cas des témoignages dans la littérature des femmes en Algérie qui rapporte les faits d'une Histoire violente et traumatisante. Témoigner d'une Histoire aussi horrifiante que celle de l'Algérie

[504] COQUIO, Catherine, op. cit, p. 184.
[505] WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 168
[506] RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome I, op. cit, p. 12.

n'est donc pas une tâche aisée, car rapporter la violence et l'horreur interpelle à la fois, et paradoxalement, la question de l'indicible et la nécessité du dire :

> *Le modèle testimonial est ainsi pris dans une série d'options antagonistes, tendues à l'extrême : sollicité et recueilli de manière systématique par nos sociétés soucieuses de préserver les traces du révolu, il apparaît comme le lieu même de la confrontation à l'indicible, à l'insondable.* [507]

Quel est donc ce langage capable de décrire la souffrance de celui qui a vécu la terreur et la peur ? Il est clair qu'un témoin oculaire ne saurait trouver les mots qui exprimeraient ses émotions envers les violences qu'il a pu subir ou voir les autres subir. C'est ici que vient le rôle de l'esthétique littéraire et des techniques discursives qui permettraient à l'écrivain de fournir le plus d'authenticité tout en contournant la réalité par le biais du symbolique, de l'allégorique, ou même de l'ironique afin de confronter la brutalité de la réalité. .

Dans ce sens, James Young[508] atteste que la poétique facilite le rôle de l'auteur à se saisir de toutes les dimensions de son expérience vécue ou des autres expériences qu'on lui a raconté, pour mieux les transmettre à son public lecteur. C'est grâce à la dimension littéraire que le témoignage sur les faits violents devient alors dicible. C'est donc la dimension esthétique du témoignage littéraire qui le différencie du témoignage judiciaire. Michael Riffaterre explique ce caractère de la littérarité du témoignage :

> *La littérarité, c'est la surdétermination du texte, laquelle assure la cohérence et l'unanimité des interprétations en dépit de la diversité des lecteurs. C'est aussi la prévisibilité du texte, et ses corollaires, surprise, inattendu, suspens, qui maintiennent l'intérêt et qui en conjonction avec l'artifice et les conventions de style assurent le plaisir de lire.*[509]

Cette littérarité du témoignage est aussi un moyen d'implication du lecteur dans l'interprétation de l'Histoire. Le témoignage littéraire est donc une *représentation*. Ses traits d'authenticité doivent être un caractère spécifique qui

---

[507] JEANNELLE, Jean-Louis. *Pour une histoire du genre testimonial*. In : Littérature, n°135, 2004. Fractures, ligatures. pp. 87-117, p. 94; doi : 10.3406/litt.2004.1863. [En ligne] [Consulté le 15/08/2017]. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_135_3_1863.

[508] Voir : YOUNG, James « Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs », dans *New Literary History*, vol. XVIII, n°2 (hiver 1987), p. 416-417.

[509] RIFFATERRE, Michael, op. cit, p. 224.

annonce une sorte de *contrat de vérité* qui a pour rôle de convaincre le lecteur pour y croire.

Ainsi, dans le contexte algérien, c'est grâce à la littérature que beaucoup de secrets de l'Histoire algérienne ont été révélés au grand public. C'est à travers les romans et les autres textes de littérature que les témoins ont trouvé un terrain pour s'exprimer en permettant aux auteurs d'accéder à leurs mémoires. La parole littéraire devient l'alliée de ces témoins, car elle les aide à sortir de leur espace intime pour attester de leurs souffrances et de leurs déceptions, elle leur attribue une voix longtemps occultée pour s'exprimer : « La littérature dit : regardons cette personne en particulier. (…) La force de la littérature réside dans sa capacité à créer de l'intimité. De cette sorte d'intimité qui vous touche personnellement. »[510]

C'est alors l'intimité qui rend le langage littéraire fort et convainquant afin que le texte dépasse sa fonction testimoniale et documentaire, pour marquer les esprits, non seulement par les informations qu'il fournit, mais par le style et la force de son langage. Ceci est réalisable à travers la sensibilité du créateur à l'impact des évènements qu'il relate. Cette sensibilité au tragique de l'Histoire a donné naissance en Algérie à une littérature marquée par le recours à la mémoire par le biais du témoignage. Cette représentation du passé fut un passage forcé pour tous les écrivains algériens, hommes et femmes, depuis l'avènement de la littérature algérienne de langue française. Sensibles aux bouleversements historiques qui ont touché leurs pays, des oppressions coloniales à la période du terrorisme intégriste, en passant par la guerre de libération nationale, les auteurs algériens, notamment les femmes, ont usé de leurs propres vécus des faits relatés comme des témoignages de ceux qui les ont précédés pour créer une production littéraire fortement marquée par l'obsession historique. Poussées par la nécessité de dire, les femmes se sentaient responsables de répondre aux attentes d'un lectorat national et étranger. Assia Djebar en a beaucoup parlé dans la majorité de ses œuvres :

[510] Cité dans: BEYRAK, Nathan, *To Rescue the Individual Out of the Mass Number: Intimacy as a Central Concept in Oral Testimony* , These Faces Talk to Us ,n° 47-48 (avril-septembre 1995), p.137. (Traduction personnelle)

Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement le récit des peurs, des effrois, saisi sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger ? Rien d'autre que le désir d'atteindre ce 'lecteur absolu' – c'est à dire celui qui par sa lecture de silence et de solidarité, permet que l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palpiterait jusqu'à l'horizon.[511]

La dimension tragique, les conflits, la guerre et la violence, marquent souvent la majorité des textes de la littérature des femmes en Algérie. Mais il ne s'agit pas seulement pour elles de rendre compte de la réalité qu'elles ou leurs ancêtres ont vécue, mais de la comprendre et de l'interpréter afin d'en saisir les conséquences directes et indirectes sur le présent. Témoigner de l'horreur, nous le verrons avec l'analyse de notre corpus, jouerait également le rôle d'une thérapie, car il permettrait, à l'auteure et à son lecteur, à la fois, de matérialiser par les mots, l'ensemble des sentiments de confusion, de peur ou de colère, qu'elles ne sauraient extérioriser dans des situations de communications réelles.

Cette littérature testimoniale féminine, tous genres confondus, usait de la période coloniale comme référent principal. Après l'indépendance, les textes des écrivaines algériennes reviennent sur la guerre de libération nationale mais les témoignages de célébrations qu'elles y apportent ne s'opposent qu'implicitement au discours officiel de l'époque. Ce n'est que quelques décennies plus tard, que des auteures contemporaines comme Assia Djebar ou Maïssa Bey, vont revenir à la période coloniale, à travers des récits et des romans qui questionnent l'Histoire sans passer par un processus de sélection des témoignages 'favorables' au discours officiel. A partir des années quatre-vingt-dix, apparaît une littérature de témoignage, qualifiée de 'littérature d'urgence', qui rapporta le drame algérien tel qu'il a été vécu par les victimes de la terreur car : « La vision tragique impose un face à face avec la mort que seules la création, l'histoire et la philosophie peuvent assumer et conduire jusqu'à sa limite, là où les effets s'inversent pour affirmer la vie par-delà la mort. »[512]

[511] DJEBAR, Assia, *Oran langue morte*, Arles, Actes Sud, Coll. Un endroit où aller, 1997, citation de la page de couverture.
[512] CHIKHI, Beida, *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 222.

Poussées par l'exigence du moment, les écrivaines algériennes dont la voix fût longtemps étouffée sous le poids d'une société misogyne, resurgissent des profondeurs du silence pour exprimer leurs refus des oppressions qu'elles subissaient au nom de la religion et des traditions. Considérées par les terroristes comme la cause de la décadence morale et religieuse de la société algérienne, elles deviennent leur cible préférée et subissent toutes sortes d'atrocités, poussant celles qui maîtrisaient la langue française à prendre la plume pour combattre, à leurs façon, la haine aveugle de leur nouvel ennemi. Dans cette nouvelle littérature qui a marqué le paysage littéraire algérien des années de sang et de terreur, les auteurs femmes, à leur tête, Assia Djebar, ne se contentaient pas de témoigner de la situation sociale et politique de l'Algérie, elles fouillaient, enquêtaient, interrogeaient et accusaient les coupables. Face à un réel d'une violence inouïe, leur parole a surgi comme un cri de douleur et une forte opposition aux massacres qu'a subit le peuple algérien. La scène littéraire verra alors l'explosion de textes littéraires, tous genres confondus, qui décrivent la situation de l'époque.

Cette exigence de parler, de témoigner, est née d'une prise de conscience face à la nécessité de l'écriture et s'inscrit dans les textes comme un devoir de commémoration face à une Histoire jugée comme falsifiée et aux maux du peuple ignorés par l'Etat. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Djebar écrit : « Je ne me suis pourtant mue que par cette exigence-là, d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et l'urgence »[513]. Afin de *corriger* l'écriture de l'Histoire, ces auteures tiennent à témoigner de leur présent afin de rendre hommage aux victimes. Afin d'appréhender leur nouvelle réalité, elles dépassent la description des faits pour analyser la société algérienne de l'époque en la comparant à celle d'autres fois. Leurs réflexions abordent les problèmes de l'Algérie indépendante : chômage, intégrisme, misogynie, patriarcat, violences conjugales…etc et les analysent afin de comprendre les raisons de cette violence qui a bouleversé la société algérienne. Aujourd'hui encore, les écrivaines algériennes continuent à apporter leurs témoignages sur la réalité algérienne. Cependant, il faut rappeler que

[513] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 272.

le thème de la période coloniale demeure leur champ d'investigation favori, elles y reviennent constamment, pour y apporter des nouveaux témoignages qui ouvrent la voie vers de nouveaux constats critiques. Nous allons dans ce qui suit, voir comment sont rapportés les témoignages dans les textes étudiés et quel est le langage qui les prend en charge.

2. Les maux à court de mots dans *La Grotte Eclatée :*

La guerre de libération nationale connue chez les Français sous le nom de la Guerre d'Algérie est une phase primordiale de l'Histoire commune des deux pays. Pourtant, après l'indépendance de l'Algérie, la mémoire de cette guerre fut aussitôt mise à l'écart, chez les uns comme chez les autres. Préférant oublier une page honteuse de leur Histoire, les gouvernements français préférèrent s'occuper des problèmes politiques internes et de la mémoire de la Seconde Guerre Mondiale. Ce n'est que pendant les années quatre-vingt que les Français ont commencé à se préoccuper de cette mémoire effacée.[514]

De leur côté, les Algériens, étaient préoccupés pendant les années soixante par la reconstitution de la nation algérienne. Ils se considéraient victorieux et glorifiaient leurs combats contre le colonisateur, tout en niant la violence interne et le nombre de crimes politiques commis par les membres du FLN contre ses propres militants ou contre de simples citoyens ayant refusé de coopérer. Cette vision partiale de la guerre a imposé aux écrivains algériens de l'époque une production orientée vers l'idéalisation des combattants algériens et « a encouragé la production de récits d'une geste révolutionnaire projetant l'image mythique d'un univers manichéen où les rôles sont clairement définis entre les héros et les traîtres, les libérateurs et les oppresseurs »[515].

Dans son ouvrage *Le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée*[516], Charles Bonn démontre que la vision

[514] STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, Paris, op. cit, p. 220.
[515] Ibid, p. 230.
[516] BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée ?* op. cit.

nationaliste du nouvel Etat algérien récemment indépendant est clairement représentée par la littérature des années soixante et soixante-dix. En effet, la majorité des œuvres écrites en Algérie à l'époque partagent le thème de la guerre de libération nationale comme point commun. Cette orientation de la littérature algérienne visait à propager l'idéologie du gouvernement indépendant et à renforcer le sentiment du nationalisme chez le peuple en produisant des textes qui glorifient la bravoure des soldats de l'armée de libération nationale et condamnent la lâcheté des forces de l'ennemi.

Une autre valeur est louée dans ces textes de l'indépendance, c'est l'unité du peuple algérien sur tous les plans. En fait, le nouveau régime politique du président Houari Boumediene niait la nature mixte des communautés algériennes et préférait unifier le peuple sous les mêmes principes d'appartenance et de valeurs. En face de ce peuple uni, figure l'image d'un ennemi qui représente la différence et qui décrit comme porteur de tous les vices humains. Ce binarisme du *Même* et de l'*Autre*[517] a fait l'objet d'un travail d'analyse par Charles Bonn sur un ensemble de nouvelles qu'il nomma "une sous littérature" qui :

> *Comportera nombre d'ennemis qui sont autant de héros négatifs caricaturalement enlaidis jusqu'aux limites du racisme, et en tout cas d'un « machisme » puissant. Ainsi dans les romans d'espionnage produits en Algérie, les ennemis sont le plus souvent efféminés, adipeux, voleurs de mauvaise foi, et ont même quelquefois des « têtes de juifs.* [518]

Cette littérature demeura alors tournée vers le passée, ignora les nouvelles réalités sociales de l'Algérie indépendante et présenta une rupture avec son contexte de production. Parmi les romans produits à cette époque, nous retrouvons *La Grotte Eclatée*, qui semblait répondre aux exigences idéologiques de l'époque. Même si Mechakra n'a jamais été témoin des combats qui ont eu lieu entre les insurgés algériens et l'armée française dans les montagnes des Aurès, elle apporte son témoignage sur le passé algérien à travers le regard d'un personnage féminin qui décrit les conditions désastreuses dans lesquelles combattaient les soldats de l'armée de libération nationale. Dans cette fiction inventée à distance à partir de la

[517] BONN, Charles, Le roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée ? op. cit.
[518] Ibid.

mémoire collective transmise à l'auteure, le récit est rythmé d'une datation précise découpant le temps en tranches qui correspondent aux chapitres et aux titres. L'auteure y reprend un personnage emblématique du récit national algérien, celui de l'infirmière au maquis, narratrice témoin, qui rapporte les évènements tragiques mais fictifs inspirés de la mémoire collective du peuple algérien. Le récit est structuré autour de supports spatio-temporels réels. Ainsi, l'on retrouve des lieux et des dates qui correspondent à la réalité, tel que les montagnes d'Arris, qui jouent, comme nous l'avons démontré, avec tous les autres espaces textuels, un rôle très important dans l'interprétation du texte de par leur valeur symbolique.

Parmi ces lieux, la grotte est le plus symbolique. Comme nous l'avons signalé dans la seconde partie de ce travail, la grotte est un lieu de refuge, elle représente le ventre de l'Algérie, qui abrite ses enfants. Un ventre qui sera violé et déshonoré quand elle sera bombardée par les raids français au napalm. Nous rappelons ici que même si cette œuvre répond en partie à l'idéologie glorifiante de la période révolutionnaire, elle est aussi un texte féministe. En effet, après l'indépendance du pays, la figure du combattant glorifié est toujours celle d'un homme. Seuls les actes des héros de la guerre de libération ont été vantés, tandis que les femmes combattantes, sauf quelques-unes dont la célébrité a dépassé les frontières nationales comme Hassiba Ben Bouali, ont été complètement ignorées, malgré le rôle important qu'elles ont joué pendant la guerre.

Mechakra peint le portrait de l'une de ces combattantes à travers son personnage narrateur, une jeune fille de dix-neuf ans, au crâne rasé, pour qui l'auteure n'a pas donné de prénom, afin d'en faire un personnage qui symbolise toutes ces inconnues qui ont défendu le pays dans l'anonymat et qui ont été oubliées par l'écriture officielle de l'Histoire. Fuyant un passé souillé par une existence illégitime, cette fille a rejoint ses « frères » au maquis pour leur servir d'infirmière. Réfugiée avec les combattants et les blessés au fond de la grotte, cette figure féminine représente son cœur battant. Elle est l'œil qui perçoit les atrocités que vivent les soldats algériens chaque jour, elle témoigne des morts et des mutilations qu'ils subissent, les accompagne dans leur agonie, écoute leurs témoignage et sauvegarde leurs testaments, compatie avec leur peine et assiste à leur décès.

L'atmosphère de la grotte est sinistre. La mort et la souffrance y flânent et y constituent le paysage quotidien. Cette souffrance physique et morale entraîne la narratrice dans une sorte de délire dans lequel elle fuit cette réalité horrible avant de finir, à la fin du récit, par sombrer dans la folie pour pouvoir supporter son malheur. En effet, la mort et la mutilation sont omniprésentes dans le récit. Elles accompagnent tous les personnages du récit et représentent la fin de chacune des histoires racontées par la narratrice ou par quelques personnages témoins qui rapportent leur passé d'avant la révolution. La mort des héros de la guerre les emmène vers les fausses communes creusées autour de la grotte où ils retournent au ventre de cette terre qui les a fait naître.

Quand ils ne sont pas morts, les personnages du récit sont mutilés et amputés. Ainsi, la narratrice finit par perdre un bras et son bébé devient aveugle et perd les deux jambes. Dans sa thèse sur l'écriture de la mémoire de la guerre d'Algérie, Désiré Schyn explique ingénieusement que : « Mechakra s'est saisie du bras amputé de sa narratrice pour raconter la souffrance et la douleur. Le souvenir réside dans la main mutilée qui écrit »[519]. L'amputation et la mutilation sont aussi des images métaphoriques qui renvoient aux mutilations qu'a subit l'identité nationale et la mémoire algérienne. Ainsi, le texte peut être lu comme un cri de la part de l'auteure contre l'amputation coloniale de l'identité nationale et la mutilation de ses valeurs et de son Histoire.

En témoin perspicace, la narratrice rapporte les détails du vécu dans la grotte par le biais d'un langage charnel. Le motif du corps mutilé est omniprésent dans le texte. Un corps souvent meurtri par la souffrance et l'agonie. La douleur physique accompagne tous les personnages du récit et y est vécue comme une fatalité. Dès le début de l'intrigue, en Novembre 1955, date pendant laquelle l'héroïne du récit se dirigeait, avec ses compagnons, vers les montagnes d'Arris pour retrouver la grotte, l'écriture va en paire avec le corps meurtri, annonce la

[519] SCHYNS, Désirée, *Une écharde dans la gorge. L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone*. [En ligne] [Consulté le 27/16/2016]. Disponible sur : https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4925468.pdf.

mort et la douleur : "Mes entrailles frémirent à la respiration d'un fils qui dans sa tombe évoque son berceau"[520].

Cette femme ne témoigne alors pas seulement des évènements qui ont marqué cette période de l'Histoire algérienne mais les décrit à travers un témoignage sensible. Le récit évoque la force des sens dans la commémoration des souvenirs. Une référence est même faite indirectement à la madeleine de Proust lorsque la narratrice sent l'odeur de la terre qui évoqua en elle un goût qu'elle connaissait : « Un goût de résine envahit ma mémoire et mes lèvres frissonnèrent au désir d'embrasser les sillons mouillés des premiers soupirs du ciel». [521]Les cinq sens sont très exploités dans l'écriture de Mechakra, ce n'est plus seulement à travers le regard et l'ouïe qu'elle témoigne de quotidien algérien, mais à travers tous ses sens, qui y participent, dans une écriture poétique qui marie le sensible au sentimental : « Le sang chaud et fumant me montait aux narines, à la bouche ».[522]

Dans ce roman, l'Algérie survit à travers les corps mutilés et agonisants de ses enfants. Au sommet du mont Arris, la narratrice mettait le sien au service de la survie de ses compagnons. Son corps affaibli par la fatigue et la faim, perdait ses traits féminins pour fondre au milieu de tous ces corps blessés qu'elle traitait : « je portai mes mains ensanglantées à mon visage, à ma tête. Je caressai un instant mon crâne rasé 'boule à zéro' et me pris à rire ». [523] Même si l'atrocité des scènes de souffrance auxquelles elle assistait la poussait à perdre la raison par moments et à frôler la folie, la narratrice continuait à accomplir son devoir et à mener sa mission au sein du front :

> *Je n'avais plus besoin de courage. Tous comptaient sur moi. Je me contractai pour débarrasser mon corps d'une émotion qui le ramollissait et me mis à l'œuvre. Je traçai de mes doigts trempés dans la cendre les lignes que devaient scier mes aides.* [524]

En face de ces scènes sanglantes, la narratrice repose la question qui est au cœur du combat pour la liberté et qui a poussé tous les peuples opprimés à la révolte : « Quand je relevai la tête, je réalisai le carnage. Que de mutilés ! Quel

[520] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 14.
[521] Ibid.
[522] Ibid, p. 17.
[523] Ibid, p. 13.
[524] Ibid, p. 22.

était le crime de ces hommes nés pour vivre et qu'on avait tué ? Quel avait été le tort de ces hommes auxquels on n'avait pas laissé le temps d'aimer ? »[525]. Ce carnage n'épargnait même pas les plus jeunes. Parmi les blessés, l'infirmière eut du mal à amputer les jambes d'un enfant de douze ans, qui, au lieu d'être entre les bras de sa mère, agonisait dans la grotte froide, privé de ses deux jambes. Salah, représente les enfants de l'Algérie, dépossédés de leur âge d'innocence, se retrouvant en face d'un ennemi impitoyable. Salah, ce « grain de vie » qui mourrait déjà avant de connaître la vie, est à son tour un témoin devant la scène des deux enfants de son douar qui étaient exécutés sous le regard de leur mère pour avoir fait exploser une grenade : « J'ai vu les deux garçons la tête rasé, les yeux bandés, enchaînés. Tu sais, j'ai vu leur mère griffer le sol et se tordre de douleur »[526]. A travers ce témoignage émouvant, Méchakra rappelle de nouveau la souffrance des femmes algériennes qui, même si elles n'ont pas participé directement au combat armé, ont pourtant sacrifié ceux qui leur étaient les plus chers, leurs enfants.

Œuvrant pour la libération de son pays, la narratrice hait cette guerre injuste et dénonce la disproportion des forces entre l'armée de libération nationale et celle de l'ennemi. Elle condamne également les atrocités que subissent les algériens civils, désarmés et démunis, victimes des vengeances consécutives de l'armée française : «J'aurais aimé qu'il me parlât des autres dont on ne parlait jamais : les anonymes qui subissaient la colère de la loi coloniale, Algériens des villes et des campagnes »[527]. Elle ne souhaite plus voir ses « frères » et « sœurs » souffrir et aspire vers l'indépendance de la terre algérienne, exploitée, pillée depuis plus d'un siècle : « au colon la pomme féconde ; au maure la pierre inutile. (….) Ils firent de nous un peuple errant et sans terre promise. (…) Ils ont empoisonné nos sources »[528]. La grotte qui l'abritait sera aussi bombardée et détruite, autre exemple d'inéquitabilité entre les forces des deux ennemis : « notre grotte éclata…je la vis se remplir de fumée, plus de rien »[529].

[525] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 22.
[526] Ibid, p. 28.
[527] Ibid, p. 35.
[528] Ibid, p. 147.
[529] Ibid, p. 92.

Dans *La Grotte Eclatée*, la narratrice témoigne également d'une autre haine, celle des algériens envers les traitres, un autre thème récurrent dans les récits algériens écrits après l'indépendance. Les harkis représentent un pire ennemi que les Français, ils se sont infiltrés parmi les populations pour dénoncer leurs frères « Moudjahidines » et les livrer à la mort. Comme dans le reste des romans de l'époque, cet ennemi redoutable est enlaidi, voire même caricaturé :

> *Tu mens, tu es gras, bien rasé et tes cheveux puent la propreté et la brillantine, tes ongles sont bien coupés, tes doigts sans gerçures, ta femme est à l'abri : nos femmes sont violées. Nos fœtus servent de ballons aux légionnaires. Tes enfants vont à l'école, ils n'ont pas peur, ils n'ont pas faim, ils ont chaud en hiver. (…) Voilà nos enfants. Des renégats de ton espèce se permettent de leur faire l'aumône dans les rues, les jours de souk.* [530]

Malgré cette réalité, Méchakra donne la parole aux harkis dans son roman et sa narratrice semble vouloir comprendre leurs motifs pour la trahison. En fait, il semblerait qu'à travers la scène de jugement des deux traitres capturés et ramenés à la grotte pour être interrogés, l'auteure loue les aspirations démocratiques élaborées par les patriotes algériens pendant la guerre de libération. La scène de l'interrogatoire, donne alors l'occasion aux deux harkis de prendre la parole pour expliquer leurs actes de trahison, même si leurs sorts avaient déjà été décidés. La narratrice rapporte les prétextes de l'un d'eux, qui reflètent la précarité de la situation économique dans laquelle vivait le peuple à l'époque : « je n'ai commis aucun crime. J'avais faim »[531]. Cette déclaration est véridique, car d'une part, la guerre a détérioré la situation des algériens qui vivaient déjà dans la misère, et d'autre part, profitant de cette précarité, les autorités françaises ont exploité cette situation pour engager des algériens dans l'armée française en échange de nourriture et d'argent.

L'Historien Benjamin Stora relie l'histoire des harkis à la misère vécue par les paysans algériens dans les zones rurales, à l'époque coloniale. D'après lui, ce sont exclusivement les mauvaises conditions sociales qui ont poussé ces gens issus des compagnes à intégrer les lignes françaises. Cette situation a engendré une nouvelle sorte de conflits entre ces harkis et les nationalistes qui dénoncent cette

[530] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 58.
[531] Ibid, p. 59.

collaboration avec l'ennemi au nom d'une nation unanime, tandis que les français, usaient de cette même collaboration pour prétendre à une loyauté des populations indigènes « pacifiées »[532]. Si la narratrice essaie de comprendre les conditions misérables qui ont forcé quelques algériens à se joindre aux troupes françaises, elle n'exprime cependant aucune indulgence envers ces « bandits d'honneur »[533], ces algériens qui défendaient l'existence française en Algérie et tuaient leurs propres frères pour servir la France. Après l'éclatement de la grotte, la narratrice du récit va apporter un autre type de témoignage. En fait, l'éclatement de la grotte va « prendre l'ampleur d'un traumatisme insurmontable qui débouche sur la folie, puisque la narratrice perd la volonté de vivre et se retrouve dans un centre psychiatrique »[534]. Ce bombardement du refuge avait détruit tous les espoirs de la narratrice qui perd son mari et son bras, et se retrouve chargée d'un nourrisson mutilé. Sombrant dans la folie et désillusion, elle fut transférée vers un asile psychiatrique, où elle va décrire son état de femme traumatisée.

Il est connu que pendant les guerres, les soldats et les politiciens confondent la douleur avec le pouvoir, en croyant que l'adversaire qui inflige le plus de douleur doit être le plus vigoureux. On juge souvent que celui qui tue le plus et torture le plus comme étant le vainqueur. Lors des captivités, on interroge les prisonniers en les soumettant à la torture et on ne les libère que lorsque le traumatisme causé par la souffrance physique et psychologique les aura rendus incapables de rapporter verbalement ce qu'on leur a infligé. La folie de la narratrice semble se refléter dans le langage dont elle se servait pour raconter comment elle a survécu au désastre. En fait, la folie de la protagoniste semble avoir détruit ses interactions avec la vie réelle. La narration est alors soumise à l'état mental de la narratrice/personnage qui ne retrouve un langage saint que lorsqu'elle recouvre la raison.

Méchakra avait décrit son personnage comme étant une « hors la loi », elle l'a d'ores et déjà placé en dehors d'une société qui ne la reconnaissait pas.

[532] STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Editions La Découverte, 2002, pp. 81-82.
[533] Ibid, 2002, p 32.
[534] JONES, Christa. *La Caverne algérienne Chez Yamina Méchakra Et Georges Buis : Lieu De Résistance, De Maternité Ou De Combat.Nouvelles*, Etudes Francophones 26.1 (2011) : 135---49. Print, p. 141

L'auteure lui donna alors une voix, pour s'exprimer sur une société où elle n'a pas su se faire une place. Méchakra semble vouloir légitimer la présence de son héroïne en lui attribuant le rôle d'un témoin qui parle mais qui écrit aussi. L'auteure semble rappeler, comme le fait Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie*, le rôle de l'écriture dans la prévention contre l'oubli.

Lorsqu'elle sombre de la folie suite au trauma qu'elle a subit après l'éclatement de la grotte, sa propre mutilation et celle de son enfant, la narratrice n'est plus en conformité avec le langage. Elle se voit trahie par les mots et ne trouve plus le moyen de témoigner. Son récit devient alors peu réaliste. Durant son internement à l'hôpital psychiatrique de Menouba, elle tient un journal dans lequel elle semble transcrire ses délires. La réalité est devenue pénible à surmonter, elle est incapable de discerner le réel du délire et devient la victime de ses propres hallucinations. Quand son médecin voulu la ramener à la réalité en attirant son attention à ces cicatrices, elle riposta :

> *Inventées. Mon fils inventé–La grotte, inventée–l'orphelinat, inventé–Moi, inventée–Vous, inventé–La guerre, inventée … J'aimais une statue. Elle dominait le vide de Constantine. C'était ma liberté. Puis, un jour, on me l'a blessée ; elle refusait le couvre-feu. Elle saignait, vous n'avez pas pu la sauver. Ma statue est morte. Son cadavre ? Un caillou. … Alors j'ai pris le cadavre-caillou de ma statue et m'en allai. Je le gardai longtemps dans ma poche puis un jour je l'ai perdu dans la Souika. J'ai parcouru les ruelles en pleurant mon caillou perdu.*[535]

Le réel est devenu un cauchemar pour la narratrice qui invente alors un autre monde dans lequel elle se réfugie. Pour se protéger contre l'atrocité de la vie qu'elle a menée, elle se convainc que tout ce qu'elle a vécu n'est qu'histoires « inventées ». Méchakra lègue la parole à d'autres témoins, féminins en général, qui apportent leurs témoignages en attendant la guérison de sa guerrière. Ces femmes témoignent des conditions dans lesquelles elles vivaient sous une double oppression, celle de l'ennemi colonisateur et celle de l'homme, qu'il soit le conjoint ou le père. La narratrice rencontre alors Rima, la mère d'un jeune combattant algérien qui « meuble la solitude des murs de la prison »[536]. A travers le témoignage de ce personnage, Méchakra rappelle les mauvaises conditions dans

[535] MECHAKRA, Yamina, op. cit, pp. 98-99.
[536] Ibid, p. 127

lesquelles vivaient les prisonniers algériens capturés pendant la pendant coloniale : « mon fils est tassé dans une cave humide. Depuis il ne cesse de tousser »[537]. Ces femmes témoignent également des conditions sociales dans lesquelles vivaient les femmes pendant la période coloniales et qui vont durer jusqu'après l'indépendance. Entre la claustration et l'analphabétisme, elles demeurent les cibles favorites de la vanité masculine et de la misogynie. A la fin du récit, lorsque la narratrice recouvre la raison, elle pense à tous les actes glorieux des combattants algériens qu'elle voudrait écrire pour son fils aveugle, mais se rend compte ironiquement, qu'il ne pourra pas lire ce qu'elle a écrit. Cette scène émouvante, symbolise l'incapacité du langage à affronter le trauma et à remédier aux blessures du passé :

> *Les mots sont usés, mon amour, comme les lois qui régissent ce monde. Nous ne saurons inventer que ce qui a été dit. Aujourd'hui, je suis neuve. Il me faut trouver d'autres mots, mon amour, pour te redire, me redire. J'ai chanté une vieille chanson au bout de laquelle flottait une rivière rouge qui venait du fond des révoltes encore chaudes dans ma mémoire et dans mon cœur de mère et d'orpheline, une chanson oubliée de tous et qui venait de l'avenir d'hier et de l'avenir d'aujourd'hui, mon amour.*[538]

Cette difficulté de trouver 'le mot juste' pour exprimer la violence, le dégoût, la souffrance, la folie, la mort, l'amour et le patriotisme illustrent les limites de la langue écrite aussi bien qu'orale comme outils de témoignage suite au traumatisme. Méchakra semble exposer la grande responsabilité qu'assument les écrivains algériens en tant que témoins et le rôle de l'écriture littéraire et sa force à extraire les souvenirs horrifiants de la mémoire des victimes traumatisés. Méchakra a écrit son roman pendant une période où la majorité des algériens sont des illettrés ne possédant pas l'outil langagier leur permettant de témoigner de leurs souffrances et c'est là que vient le rôle de l'écrivain qui assure la concrétisation des témoignages à travers l'écriture.

[537] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 128.
[538] Ibid, p. 141.

3. Raconter la mort : Entre la nécessité de dire et l'horreur de l'indicible dans *Le Blanc de l'Algérie* :

Le Blanc de l'Algérie est un texte qui a été écrit pendant une phase pénible de l'Histoire algérienne. Classé par les critiques au sein d'un corpus qui appartient à ce qu'on appelle 'littérature d'urgence', ce récit est vraiment né dans l'urgence. En effet, poussée par un cri intérieur né de la douleur de la perte d'amis chers, son auteure avait interrompu la rédaction d'un autre texte, *Les Nuits de Strasbourg*, pour entamer l'écriture du *Blanc de l'Algérie*. Dans ce récit douloureux, la voix de l'écrivaine est léguée à une narratrice qui se charge de témoigner des évènements tragiques, individuels et collectifs, qui ont bouleversé sa vie et la vie des algériens. Poussée par « cette exigence-là d'une parole, devant l'immanence du désastre »[539], l'auteure sentit un fort désir de faire ressusciter, par l'écriture, non seulement les êtres perdus, mais tous ceux qui ont disparu pour l'amour du pays, avant, pendant et après la révolution algérienne.

Le Blanc de l'Algérie est donc un récit de témoignage car tout au long de la commémoration mortuaire qu'elle développe dans son récit, Djebar exploite les témoignages des personnages qui portent des noms homonymes avec des personnes réelles ayant vécu des incidents en rapport avec l'assassinat de ses amis. A travers cette narration fictive qui rapporte les propos de personnes réelles, l'auteure et historienne semble vouloir certifier les faits qu'elle raconte en comptant sur la fiabilité du témoignage, puisque, ce qui fait l'importance sociale du témoignage c'est « la contribution de la fiabilité de chaque témoignage à la sûreté du lien social en tant qu'il repose dans la parole d'autrui »[540]. Djebar pense alors à la réception de son texte qu'elle ne considère pas seulement comme un récit fictif, mais un document historique dont les faits sont certifiés par la fiabilité témoignages. Elle partage avec son lecteur sa propre expérience et celle des autres, en s'éloignant de tout ce qui pourrait la faire tomber dans les pratiques mensongères des historiens. A la fin du texte, nous retrouvons une liste des dix-

[539] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 272
[540] RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit, p. 207.

neuf intellectuels cités, avec leurs dates de naissance et de décès, dans un style télégraphique. S'ajoute à cela, une liste de références et de travaux que l'écrivaine a usés pour l'élaboration de son texte, ainsi qu'une liste des noms de ceux qui ont témoigné pour Djebar : « ceux dont les témoignages m'ont permis d'évoquer des scènes auxquelles je n'ai pas été présente ».[541]

Comme nous l'avons expliqué précédemment, en plus de l'évocation de son propre témoignage des faits tragiques qui ont bouleversé l'Algérie, et de ceux des autres, l'auteure appelle aussi à témoins les morts qu'elle fait revivre et interroger, directement ou non pour comprendre le passé. En effet, chez Djebar, comprendre le passé est le seul moyen de saisir le présent ; elle joue alors au journaliste lorsqu'elle interroge les morts, interpelle les vivants et dialogue avec les témoins. Elle saute d'une période à une autre, en invoquant ses morts, afin de faire les liens entre les évènements malheureux du passé et ceux du présent.

Dans ce récit où la mort et la vie se côtoient de près, les disparus sont invités à une discussion liturgique avec l'auteure qui leur redonne la vie pour qu'ils témoignent de la tragédie : « Oh, mes amis, pas le blanc de l'oubli, je vous en prie, préservez moi ! Seulement la fragrante douceur de votre voix (…), je voyagerai au bout du monde seulement pour vous emporter avec moi et vous entendre ainsi, avant l'approche de chaque aurore »[542]. Le récit commence par interpeller d'abord les victimes du présent qui sont les amis de l'auteur : Boucebci, Alloula et Boukhobza, assassinés par les intégristes pendant la décennie noire parce qu'ils avaient une voix et une position :

> *Viser celui qui parle, qui dit « je », qui émet un avis ; qui croit défendre la démocratie. Abattre celui qui se situe sur le passage : de la pluralité de langues, de styles de vie, celui qui se tient en marge, celui qui marche insoucieux de lui-même ou inventant chaque jour sa personnelle vérité.*[543]

L'auteure entreprend ce processus mortuaire en rappelant ce que chacun de ces hommes représentait pour les siens et pour l'Algérie : « (….) ce que chacun de

[541] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 280.
[542] Ibid, p. 61.
[543] Ibid, p. 238.

ces trois intellectuels représentait pour sa ville d'origine, sa tribu »[544]. Elle imagine ensuite comment ses amis ont dû vivre leurs derniers moments et restitue, par le biais des témoignages de ceux qui étaient présents, les conséquences de leurs assassinats et les moments difficiles qu'ont vécu leurs proches pendant les heures qui suivirent.

Cette résurrection des morts s'élargit par la quête testimoniale en interrogeant également ceux qui ont été assassinés dans le passé afin de rapprocher le présent et le passé et de prouver que les militants de la liberté et les intellectuels ont toujours été victimes des oppresseurs, et que seul l'ennemi a changé. Ce retour vers le passé, semble être un rappel des plaies encore ouvertes du peuple algérien, qui selon l'auteure, doit opérer un regard introspectif sur son passé afin de corriger son présent : « le bout de notre tunnel commencera à être vu quand on aura situé le véritable problème ! »[545]. Cet appel aux défunts du passé concerne également ceux qui sont morts naturellement comme Frantz Fanon, Jean Amrouche ou Albert Camus. Tous ces morts, dix-neuf au total, ont en commun cette volonté ardente de s'opposer à toutes les formes d'ignorance et de violences physiques et morales, soit à travers l'art, soit à travers les autres formes du savoir. Leur cause, et celle de Djebar, est de défendre le bien et la liberté contre toutes les formes d'oppression, contre l'autorité sanguinaire, qu'elle soit celle du colonisateur, de l'état ou des terroristes, afin de faire sortir la pays de son état de régression permanente. Djebar dialogue avec ces disparus et invite son lecteur à le faire également. Ces morts ressuscités répondent à une nécessité de préservation d'une mémoire qui risque d'être effacée : «Oh, mes amis, (…) je voyagerai au bout du monde seulement pour vous emporter avec moi et vous entendre ainsi »[546]. Face à ce risque de l'oubli, la voix de l'auteure est poussée par une situation d'urgence, elle voudrait sauvegarder leur témoignage afin que leur mort ne soit pas vaine.

Ce récit se distingue par le recours de son auteure à un métalangage qui vise à étudier les causes et les conséquences des faits violents sur l'Histoire du pays,

[544] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 11.
[545] Ibid, p. 249.
[546] Ibid, p. 272.

renforçant de la sorte ce que Michael Riffaterre appelle « la verisimilitude » et qu'il définit comme étant « un système de représentations qui semble refléter une réalité externe au texte »[547]. C'est dans ce sens que *Le Blanc de l'Algérie* se présente comme un récit qui se distingue par une structure rhétorique imagée qui se substitue à l'expérience réelle et qui est destinée à convaincre le lecteur par son caractère véridique, non parce qu'elle correspond à une duplication du réel mais parce qu'elle est « cohérente avec les usages linguistiques actuels dans un contexte social donné, et dans une époque donnée »[548]. Cette « verisimilitude » que Riffaterre a développé est un artifice littéraire qui consiste en une représentation esthétique de la réalité et non pas la réalité elle-même. Dans ce récit, cette « verisimilitude » est « la langue des morts »[549], que l'auteure substitue à la langue ordinaire, mais qu'elle tient à exprimer en français.

Par l'entreprise de cette procession funéraire, Djebar répond à une nécessité individuelle de vivre le deuil de ses amis perdus et de témoigner de la catastrophe alors qu'elle est encore d'actualité. Si Djebar décrit les derniers moments qu'ont vécus ses amis, elle insiste surtout à démontrer le rôle qu'ils ont joué sur la scène littéraire et intellectuelle du pays. Par l'évocation des intellectuels et des écrivains algériens disparus, Djebar semble insister de nouveau sur le rôle de la création, littéraire ou non, dans la construction de l'identité culturelle. Dans l'Algérie des années de terreur, l'objectif des terroristes fût de s'attaquer à la culture pour pouvoir régner en maître dans une société où prime l'ignorance. Dans *Le Blanc de L'Algérie*, l'auteure démontre comment la voix de l'intellectuel est étouffée, elle raconte l'assassinat de Tahar Djaout qui ne s'était jamais soumis aux menaces, de Saïd Mekbel le critique sociologue et de la jeune directrice de l'école qui avait refusé de livrer son école aux mains des extrémistes. A travers leurs histoires, la narratrice démontre le rôle des gens de la culture à assurer la continuité du combat contre l'obscurantisme et contre un Etat qui a toujours fait exclure ceux qui détenaient la parole libre.

[547] RIFFATERRE, Michael, *Fictionnal truth, Baltimore and London*, The Johns Hopkins University Press. 1990, pp. 13-14.
[548] Ibid, p. 13.
[549] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 13.

Par ailleurs, Djebar pense que le sacrifice de soi dans une Algérie corrompue est toujours en vain devant une scène politique rongée par l'hypocrisie et le mensonge. Ainsi, elle dénonce ouvertement les mises en scène préparées par les gens de l'Etat lors des funérailles et des cérémonies commémoratives de ceux qui ont sacrifié leur vie pour leur pays. Pour témoigner de ces pratiques, elle fait alors appel aux Mémoires d'Ali Zaamoum, ancien combattant pour l'indépendance, pour souligner l'hypocrisie étatique à commémorer la mort de ceux qu'elle a assassiné :

> *Le corps d'Abane Ramdane eut droit à sa troisième tombe(…) On l'enterra tout prêt de Krim Belkacem, son meurtrier, et ce dernier reposa non loin de l'imposant tombeau de Boumediene, celui-ci en somme le meurtrier du meurtirer….*
> *Trois héros, parmi quelques autres ; devant chacun et devant tous à la fois, les gouvernants qui se succèdent à Alger viennent s'incliner chaque 1er novembre et renouvellent 'le serment de novembre'.*[550]

A la lecture de ce texte, on ne pourrait que sentir la peine éprouvée par la narratrice à témoigner de la violence et de la terreur qui lui ont ôté ses amis. En effet, la mémoire des amis de la narratrice resurgit des années après leur mort et nous sentons son trauma qui s'exprime déjà dans la difficulté de décrire la douleur de leur perte : « Il y a des souvenirs qui s'insurgent de se voir divulgués sans leurs avis. Alors ils refusent de collaborer, ils s'échappent ou se dissimulent comme dans un jeu de cache-cache ». [551] Cependant, malgré la difficulté de convoquer ces souvenirs qui fuient, les apparitions successives de ses amis, ces fantômes qui la hantent et conversent avec elles, lancent le processus narratif. Cette entreprise tardive dans la narration des évènements pénibles et l'incapacité de l'écrivaine à exprimer son traumatisme sont expliquées par Cathy Caruth dans son ouvrage sur les expériences traumatisantes *Unclaimed Experience*, *Trauma, Narrative, and History* :

> *Les expériences traumatiques, au-delà de la dimension psychologique de la souffrance qu'elles impliquent, suggèrent un certain paradoxe : C'est que subir un évènement violent et direct peut produire l'incapacité de le réaliser dans l'immédiat. L'immédiateté de l'événement violent, paradoxalement, peut produire une force de retard.* [552]

[550] DJEBAR, Assia, op.cit p. 149.
[551] Ibid, p. 36.
[552] CARUTH, Cathy. op.cit pp. 91-92. (Traduction personnelle).

Ce processus tardif du témoignage est exprimé tout au long du récit et reflète la peur de la narratrice qui redoute ce face à face avec un passé personnel chargé de peine et de pertes. Comme elle se saisit tardivement de sa peine et de sa perte, Djebar devient le témoin de son propre passé. Profondément accablée par son exil et par la quête perpétuelle de son identité, l'auteure est également affectée par le traumatisme profond causé par la perte des êtres chers. Les conséquences de ces bouleversements émotionnels vont provoquer chez elle ce que Jonathan Boutler appelle « Une subjectivité dépourvue de sujet » [553] qui provoque « un changement du psyché, dans le Moi, dans l'intériorité du sujet, au point où le sujet va devenir la trace de ce qu'il a était, une cendre laissée par le passage du désastre »[554]. C'est exactement le cas de la narratrice du récit, qui, épuisée par les années d'exil, et se sentant comme « laissée contre 'sa' volonté »[555] semble occuper un espace limité, une condition d'exilée qui la met en marge de sa société et de son pays : « je m'installais désormais dans de constants allers retours, me résignant à cet entre-deux vies, entre deux libertés, celle de plonger en arrière, le plus profond, celle de précipiter en avant et d'entrevoir, à chaque fois, un nouvel horizon ! »[556]. Le spectre du trauma est alors visible dans ses propos : « je ne sais plus qui parle, de moi ou de celui qui approche ; je ne sais pas encore qui est le fantôme, moi à mon tour, qui me met à flotter, horizontale dans l'éther, oreilles béantes, paupières fermées à peine et mon sourire paisible dans la pénombre »[557]. L'exile dans lequel elle vit, la peine qu'elle ressent et le fait qu'elle se trouve loin de sa patrie, pèsent lourdement sur sa conscience et font que son témoignage soit une tache pénible et traumatisante.

La narratrice décrit péniblement ses souvenirs effacés qui refont surface grâce à ses rêves et aux apparitions nocturnes de ses amis assassinés. Ces souvenirs refoulés sont soudainement réactivés par l'accumulation des évènements tragiques. Ce processus est décrit par Caruth comme « un retour réel de

[553] BOUTLER, Jonathan. *Melancholy and the Archive, Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel.* London: Continuum International Publishing House, 1988. Print, p. 09. (Traduction personnelle).
[554] Ibid, p. 137

[556] DJEBAR, Assia, op.cit, 1995, p. 188.
[557] Ibid, p. 19.

l'évènement contre la volonté de celui qui l'a vécu »[558]. La narratrice explique ce retour soudain des souvenirs : « ils viennent à moi, mes amis, je ne les ai pas appelés, bien sû ils auraient dû rester dans ma compagnie, bien présents, comme autrefois réservés(…) Or, ils me parlent à présent, et pleinement »[559]. L'apparition inattendue de ces morts est alors très appréciée par la narratrice car elle voudrait retrouver les souvenirs qu'elle croyait perdus à jamais. Désirant retrouver les amis qu'elle a perdus, elle converse avec eux : « Je vous quitte, ou vous m'avez quittée. Tous les trois ; ou chacun à son tour, je ne sais plus(…) Vous reviendrez. Je vais tâcher de vous oublier. Vous planez ; vos ombres persistent »[560]. Un processus de mise en récit de la mémoire est alors établi au moment où la narratrice évoque les morts.

Vaincre le trauma demeure cependant une tâche très pénible tant que le deuil reste impossible. Boutler affirme que « le sentiment de culpabilité rend le deuil une opération impossible »[561]. La narratrice l'admet : « Nous ; témoins de l'instant qui casse la course de l'ami, ou doucement en interrompt le fil, au contraire de ceux qui assistent à leur fin à l'aboutissement par épuisement, de quelle peine ou de quel bouleversement devons-nous lentement nous décharger ? »[562]. Elle embarque pour un voyage qui convoque une mémoire alourdie par le poids de la culpabilité, un sentiment qui intensifie encore le trauma déjà vécu. Elle regrette de ne pas avoir su « comment admettre son affection pour eux (ses amis) »[563] échouant ainsi dans son rôle de solidarité et de compassion. Elle se sent coupable de ne pas avoir été là, d'avoir été loin du pays, d'avoir été exilée. Boutler explique ce phénomène de culpabilité :

> *Ici nous voyons exactement la complexité de l'écriture du trauma ou de la culpabilité : Si les symptômes du trauma sont eux même un déplacement de l'évènement original, le sentiment de culpabilité doit alors être compris comme un déplacement du déplacement, une double déviation de l'évènement du désastre*[564].

[558] CARUTH, Cathy. op.cit p. 59. (Traduction personnelle).
[559] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 18.
[560] Ibid, p. 50.
[561] BOUTLER, Jonathan, op.cit, p. 86. (Traduction peronnelle).
[562] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 90.
[563] Ibid, p. 220.
[564] Ibid.

Le traumatisme que vit la narratrice va naturellement affecter le processus de narration qu'elle opère dans son récit et qui ne sera évidemment pas chronologique. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, les souvenirs du trauma émergent hors de leur contexte. Ainsi, elle témoigne dans son récit d'une multitude d'évènements ayant eu lieu pendant des phases très différentes de l'Histoire algérienne. Elle opère des va et vient dans ses souvenirs, sautant vingt ans en arrière et revenant à quelques années plus tard, des souvenirs d'une dizaine d'années sont superposés à ceux d'une vingtaine, de l'époque coloniale à l'âge de jeunesse de la narratrice etc. Cette narration 'instable' dont nous avons étudié la fonction textuelle précédemment, renvoie à l'instabilité psychologique causée par le trauma subi par l'auteure et qui rend le fait d'apporter son témoignage sur la mort et la violence une tâche des plus difficiles : « Se souvenir n'est jamais un acte silencieux d'introspection ou de rétrospection. C'est un rappel douloureux, un assemblage des bribes du passé démembré pour donner un sens au traumatisme du présent. »[565].La discontinuité temporelle du récit reflète aussi l'esprit « déchiqueté » de la narratrice qui semble ne plus être consciente de la notion de temps : « Une telle mort glisse, comme une plie luisante, dans la rivière notre mémoire. Tandis que celle qui survient avec fracas et dans le sang dégorgé, elle bouscule, elle viole notre durée, elle nous laisse pantelants. »[566]. Ce désordre dans les témoignages de la narratrice montre l'impact du trauma causé par la mort sur l'appréciation du temps chez elle. Le présent et le passé s'entrelacent pour raconter des souvenirs qu'elle semble avoir de la difficulté à récolter.

Il faut rajouter que tout au long du récit, la narratrice pose et repose la question de la langue à employer pour exprimer cette mort. Confrontée à l'impossibilité de la parole face à la violence : « Comment parler de la violence quand il n y a ni mot ni images pour la dire, la montrer ? »[567], elle voudrait se libérer de l'impact des idées reçues et des impositions politiques et idéologiques

[565] K. BHABHA, Homi, op.cit, p. 101.
[566] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 90.
[567] Ibid, p. 98.

qui véhiculent un discours officiel sur la violence : « Comment parler de la violence hors des idéologies, des effets du réel, des systèmes de représentation que sous-tendent les discours sur la violence ? »[568]. Seule alors, la rhétorique et ses artifices seraient capables de décrire le mal, de rapporter la peine, de transcrire les maux de ceux qui ont vécu la violence et l'horreur. L'auteure tente d'user d'un langage qui puisse affronter la mort, la défier et s'opposer au discours officiel, par le biais de l'imagination, un langage capable de faire surgir l'invisible et de faire entendre l'inaudible. Le caractère autobiographique du texte est indéniable car ce récit de témoignage puise aussi dans la mémoire personnelle de son auteure. Cependant, comme dans le reste des textes de Djebar, sa vie personnelle est mise au service de l'écriture historiographique. La narratrice raconte l'Histoire de son pays en la faisant alterner avec sa vie personnelle. Cet aller-retour entre le biographique et l'historique témoigne encore une fois de la difficulté de témoigner de la terreur comme le souligne Calle-Gruber : « Jamais de lien aussi fort que celui qui arrime ici le biographique à l'Histoire, le phantasmatique à l'horreur des faits, la littérature à l'événementiel, l'intimité du pleur aux publications de la presse »[569].

Cette écriture de l'imaginaire va de pair avec un recours constant aux documents authentiques. L'auteure justifie son discours fictif en le juxtaposant à un second discours référentiel et réel. Elle évoque des dates connues (la mort de Fanon le 6 décembre 1961[570], la conférence de Camus 22 janvier 1956[571], l'exécution de Zabana le 19 juin 1956[572] etc) et des documents qui appuient l'historicité de son discours fictif et donnent de la sorte un caractère d'hybridité générique à son texte qui se positionne entre le fictif et l'historique. Cette hybridité paraît également dans différents passages du texte qui font appel à l'écriture théâtrale lorsque la narratrice se donne à des dialogues interminables avec ses amis

[568] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 98.
[569] CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards sur un écrivain d'Algérie*. Maisonneuve et Larose, Paris 2001, p. 110.
[570] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 113.
[571] Ibid, p. 115.
[572] Ibid, p. 117.

morts[573]ou encore dans l'écriture poétique, lorsque l'auteure s'adonne à de courtes fugues poétiques[574]. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, l'auteure apporte son témoignage et ceux de toutes les victimes de l'horreur dans une langue peu commune, qui se caractérise par le mariage des formes et des registres, puisque le langage commun est incapable de décrire l'horreur, l'effroi et le désastre. Le recours au langage imagé garantie une multitude d'interprétations et la revivication des témoignages avec les nouvelles générations de lecteurs.

4. *Pierre Sang Papier Ou Cendre*, témoigner au nom de l'humanité :

Assia Djebar avait senti lors de l'écriture de ses romans historiques la nécessité de comprendre les violences du présent par le retour au passé lointain. De son côté, Maïssa Bey l'avait rejoint dans cette quête de vérité, avec plusieurs textes qui prennent comme toile de fond l'Histoire algérienne. Avec *Pierre Sang Papier et Cendre*, l'auteure reprend les grands moments de l'Histoire algérienne coloniale et précoloniale, non seulement pour rendre hommage à un peuple traumatisé, mais aussi pour commémorer son passé glorieux. A travers ce roman, Bey choisit de «fictionnaliser » la violence des cent trente-deux ans de la colonisation française en Algérie, par une écriture qui dénonce les silences qui drapent l'inégalité, l'intolérance et la misère subies par son peuple. Elle explique dans une interview donnée au journal Le Monde, les raisons qui l'ont poussée à reprendre le sujet de la période coloniale :

> *Lorsque j'ai commencé à écrire, j'étais à la surface des choses, dans l'immédiat d'une violence et d'une horreur quotidiennes (...). Quand la situation s'est enfin apaisée, j'ai ressenti le besoin de comprendre le présent à la lumière du passé, de l'approfondir pour me réapproprier mon histoire (...). Moi qui suis le produit de la colonisation française, que m'a-t-elle apporté ou enlevé ? Elle m'a ôté une chose essentielle : mon père, tout en me donnant une autre chose essentielle : une culture et une structure mentale qui m'ont permis de penser cette contradiction qui me constitue (...).*[575]

[573]DJEBAR, Assia, op. cit, p. 38.
[574] Ibid, p. 112.
[575] ROUSSEAU, Christine, *Maïssa Bey, je suis le produit de mon temps*. [En ligne] [Consulté le 01/03/2017]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/03/maissa-bey-je-suis-le-produit-de-cette-histoire_1030437_3260.html

Bey explique le processus d*'approfondissement* par lequel est passée son Œuvre. Si elle fut interpelée par la gravité de la situation algérienne des années 90 qui va la pousser à prendre la plume pour décrire l'amertume de l'actualité algérienne, elle prendra ensuite du recul et pensera à approfondir sa réflexion sur l'Histoire algérienne. Cinquante années après l'indépendance, elle revient donc vers un lourd passé afin de tenter de panser les cicatrices de ses profondes blessures causées par une guerre violente sur laquelle pèse un black-out outrageux. Contrairement aux premiers écrivains bilingues algériens qui se souciaient plutôt du questionnement identitaire généré par la problématique langue/culture, chez Maissa Bey le recours à la langue de l'Autre fut plutôt un moyen d'extérioriser la douleur qui la tourmente. A une question que lui posa un journaliste du quotidien *L'Expression* à propos de son rapport avec l'Histoire coloniale du pays, l'écrivaine répondit :

> *Je suis et je le répète, un produit de la colonisation, ne serait-ce que par l'emploi de la langue française dans laquelle j'ai appris à être, je suis, voilà…Néanmoins sans la colonisation, l'Algérie aurait eu une réalité, une culture, une histoire, des racines qui nous seraient propres et personnelles. Alors qu'aujourd'hui, on est fait de tous ces fragments qu'on essaie de bien rassembler pour constituer un algérien.*[576]

Comme nous l'avons signalé plus haut, dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, Maïssa Bey délègue la narration omnisciente au regard d'un enfant immortel qui observe l'arrivé de Madame Lafrance sur la terre de son pays. Le narrateur du récit s'introduit à travers les yeux de l'enfant dans l'esprit de Madame Lafrance pour présenter au lecteur la vision du colonisateur. L'enfant sentinelle va voir et témoigner de toutes les atrocités que va commettre l'armée française contre son peuple. Il va entendre les cris des hommes, des femmes et des enfants dans les grottes enfumées, il va être horrifié à la vue des membres de son village et sa famille se faire massacrer sans qu'il puisse intervenir pour les sauver.

Comme Eluard l'avait fait pour son poème Liberté, Maïssa Bey choisit également le regard d'un enfant pour raconter l'Histoire de l'Algérie. Nous pensons qu'à travers ce choix subversif, elle s'oppose au monopole masculin de la

[576] Journal L'Expression. Publié le 22/05/2008.

parole, préférant créer un texte de témoignage de la période coloniale à travers le regard innocent, omniscient et omniprésent d'un enfant, capable de dévoiler tous les non-dits et de dépasser tous les tabous. La voix de cet enfant représente alors celles des subalternes, des vulnérables qui ont le plus souffert de la colonisation, enfants, femmes et même animaux, que Bey semble vouloir rappeler à quel point la colonisation leur a été impitoyable.

L'auteure positionne son narrateur en tant que rapporteur de faits historiques, soutenus par des témoignages véridiques afin de décrire l'atrocité de la guerre. En fait, l'Histoire officielle avait occulté des pans entiers du passé algérien. Cette occultation a été consolidée par le pouvoir algérien à l'indépendance du pays, ce qui a donné lieu à tout un processus de déni qui a engendré celui de l'oubli. Heureusement que la littérature algérienne a pris soin de transcrire la mémoire collective dans des textes littéraires qui furent dans la plupart du temps, publiés à l'étranger à cause de la censure pratiquée par l'Etat.

Par son immortalité, l'enfant rapporte toutes les atrocités commises contre son peuple et fournit au narrateur du récit tous les détails des horreurs desquelles il témoigne. De l'intrusion violente et dévastatrice de l'armée française en 1830 en passant par tous les massacres commis contre le peuple, les tueries, les tortures, les incendies, les égorgements et même les viols et les mutilations. Le témoignage de l'enfant est tellement poignant qu'on dirait que Bey aurait voulu choquer son lecteur afin de lui causer une prise de conscience vis-à-vis de ce passé oublié. Mostefa Lachraf avait décrit l'état désastreux dans lequel s'étaient retrouvés les algériens à l'époque coloniale :

> *La colonisation une fois amorcée, ce qui émergeait du désastre, c'était (…) un peuple de survivants à moitié exterminés, une paysannerie appauvrie, frappée par de lourdes contributions de guerre comme châtiment de la résistance.*[577]

A travers le regarde de l'enfant, le narrateur décrit des scènes de misère et de malheur, où la violence coloniale est dévoilée :

[577] LACHERAF Mostefa, *Des noms et des lieux, mémoire d'une Algérie oubliée*, Alger, Casbah Edition, 1998. Page 59.

Beaucoup de pères ont disparu. On ne dit jamais aux enfants où est leur père (.) L'enfant, lui, sait. Un jour, quand ils vivaient encore au village, il a vu son père traîné dans la rue par des militaires. Puis, sur la place, il a vu, parmi d'autres hommes du village, son père agenouillé face à un mur, les bras sur la tête. Il a vu son père frappé. A coups de pied. A coups de crosse. L'enfant était caché derrière un arbre. Cela a duré longtemps. L'enfant n'a pas bougé (…). L'enfant a nettement entendu ce que disait l'officier à ses soldats. Il en a retenu chaque mot : 'Les bicots, quand ils ne sont pas agenouillés à vos pieds, ils sont debout derrière vous, prêts à vous planter un couteau dans le dos ! Surtout, ne l'oubliez pas'. L'enfant a compris ces mots. Et lui non plus ne les a pas oubliés (…). Le lendemain lorsqu'ils se sont réveillés, le père n'était plus là. Mais il y a les mères. Les mères, elles, sont là. Sans cesse harcelées par les soldats (…), sans même avoir eu le temps de sécher leurs larmes (…). Les enfants pataugent pieds nus dans les rigoles puantes. Le visage barbouillé de poussière et le corps brûlé de soleil, ils épuisent le jour dans des jeux guerriers où les vainqueurs sont toujours du même camp.[578]

Ce long passage illustre le récit des violences raconté à travers le regard de l'enfant qui offre au texte un caractère poignant et attire l'attention sur les traumatismes subis par les civils, femmes, enfants et vieillards, qui représentent les tranches les plus faibles de la société. Les évènements dévastateurs dont ils sont témoins seront la cause d'un traumatisme psychologique et émotionnel qu'ils seraient incapables de surmonter. Il semblerait, qu'à travers le regard de l'enfant, Maïssa Bey tente de personnaliser l'Histoire et de la visionner d'un point de vue subalterne, en s'interrogeant sur l'essence même de l'entreprise coloniale et ses conséquences ravageuses en Algérie. Le regard de l'enfant va au-delà des non-vus et des non-dits et crée par là son omniprésence dans le texte. Il devient une sorte de témoin photographe dont le regard transmet au lecteur des images photographiques des actes criminels des Français, où sont exposées les larmes, les craintes et les lamentations du peuple algérien anéanti par la confrontation avec un ennemi redoutable.

Face à cette violence que décrit l'enfant, le narrateur expose les mensonges promulgués par le colonisateur sur les bienfaits de sa présence en Algérie. Bey choisit un évènement qui a marqué l'histoire coloniale en Algérie et qui a représenté un réel scandale pour l'Histoire de la France. Il s'agit, bien évidemment, de l'exposition coloniale qui s'est déroulée à Paris, à l'occasion du centenaire de l'occupation française en Algérie. Cet évènement, bien qu'apprécié à l'époque par

[578] BEY, Maïssa, op.cit, pp. 72-75

tous les adeptes de l'entreprise coloniale, deviendra à la fin du XXème siècle un fait historique scandaleux et déshonorable pour la France et pour toutes les autres forces coloniales de l'époque. Le narrateur raconte alors comment les organisateurs de l'exposition ont voulu véhiculer leurs prétentions à des actions humanitaires purement mensongères, vis-à-vis des algériens : « Paris est pavoisé. Paris est tapissé d'affiches hautes en couleurs : ici un homme blanc la tête recouverte d'un casque colonial et un vieil Arabe en turban s'enlacent fraternellement ».[579] Historiens et romanciers s'accordent sur le caractère inhumain de cette exposition qui a attiré des millions de visiteurs curieux, excités par l'envie de découvrir cet Autre exotique que la France a réussi à dompter.

Cependant, si l'écrivaine accorde une grande importance aux témoignages fictifs de son narrateur et de son personnage allégorique, symbole de la mémoire algérienne, elle ne s'en contente pourtant pas, car il est clair qu'elle voudrait prouver la valeur historique des faits qu'elle raconte à travers les témoignages de personnes réelles dont elle rapporte les propos dans son récit. Il s'agit alors d'une récolte d'un ensemble de textes, extraits d'un nombre de journaux intimes de plusieurs personnalités historiques françaises qui étaient présentes en Algérie à l'époque coloniale. Ces témoignages de Français sont introduits par l'auteure dans les chapitres du roman où l'enfant est absent ; comme si elle voulait séparer la mémoire du peuple algérien, porteuse de sentiments et de d'affectivité, des témoignages véridiques, poignants, dépourvus de toute sentimentalité de l'occupant. L'écrivaine opère donc une sorte d'alternance dans ce récit. En effet, son narrateur donne la parole tour à tour, une fois à la mémoire algérienne, représentée par l'enfant et une autre, aux porte-paroles de l'entreprise coloniale : d'illustres auteurs, des colonels et des généraux français, ou même de simples soldats.

C'est alors qu'à travers les témoignages de l'occupant, bey fait découvrir au lecteur les vraies intentions du colonisateur :

[579] BEY, Maïssa, op.cit, p. 114.

> *L'un de mes amis, le général Clauzel, me disait récemment, à propos de cette nouvelle Amérique, que les avantages de l'Algérie seraient immenses si, comme en Amérique, les races indigènes avaient disparu…Souvenez-vous, mon bon ami, souvenez-vous de ce que je vous disais tantôt ! L'eau de vie a détruit les Peaux Rouges ! Mais ici, ces peaux tannées ne veulent pas boire. L'épée doit donc suivre la charrue !*[580]

Dépassant la volonté d'assujettir le peuple, l'armée française aurait donc voulu l'anéantir. Le narrateur s'appuie d'ailleurs sur les propos de l'académicien Alexis de Tocqueville pour décrire l'état lamentable dans lequel vivait le peuple algérien : « Nous avons rendu la société arabe beaucoup plus misérable, plus désordonnées, plus ignorante et plus barbare qu'elle n'était avant de nous connaître. »[581]

Le narrateur rapporte également le témoignage de l'écrivain Louis Bertrand qui clame l'appartenance de l'Algérie à La France et justifie son discours par la latinité des vestiges et des ruines qui se trouvent en Algérie depuis l'Antiquité : « Ceux qui clament, à la suite de l'un de leurs plus ardents défenseurs, l'écrivain algérianiste Louis Bertrand : 'Nous sommes les légitimes propriétaires du pays'. »[582]. L'usage des citations sert, entre autre, à confirmer la certitude des faits narrés dans le récit. En s'appuyant sur ses lectures de De Certeau, Antoine Prost confirme l'utilité de l'usage citationnel dans l'écriture de l'Histoire dans son ouvrage intitulé *Douze leçons sur l'Histoire* :

> *D'abord un effet de vérité ; elle sert de certifications ou de confirmation : ce que dit l'historien, il ne le tire pas de son propre fond, ses témoins l'ont dit avant lui. Les citations lui servent de bouclier contre d'éventuelles contestations. Elles remplissent ensuite une fonction de représentation : avec les mots de l'autre s'introduit dans le discours la réalité du temps mis à distance. La citation, dit M. de Certeau, produit un effet de réel.*[583]

Maïssa Bey témoigne dans son texte, à travers l'œil de l'enfant, des conséquences dévastatrices de cette volonté aveugle d'anéantissement du peuple algérien. Elle retranscrit alors les injustifiables souffrances subies par les villageois partout sur le territoire :

---

[580] BEY, Maissa, op.cit, p. 66.
[581] Ibid, p. 69.
[582] BEY, Maiss, op.cit, p. 45.
[583] PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Seuil, Paris, 1996, p. 270.

> *Les récits qu'ont faits les témoins de chaque camp sont … proprement insoutenables. Des mains tranchées, des cadavres mutilés, des familles entières décimées, des hommes précipités du haut des falaises, des exécutions sommaires, des villages détruits, bombardés par les forces navales… .*[584]

Plus que ça, suite au déclenchement de la guerre de libération nationale le 1er novembre 1954, l'Etat d'urgence est déclaré en mars 1955. Le but étant de renforcer les pouvoirs de l'armée en Algérie et autoriser le regroupement des populations « contaminées » dans des camps d'hébergement pour affaiblir les rébellions, car « depuis le début des 'évènements', les rebelles sont insaisissables (…). Il faut donc les couper de leurs racines et allumer des contre-feu »[585]. Durant la guerre, plus d'un million de jeunes Français ont été appelés pour effectuer leur devoir et leur sale mission. En même temps, la durée du service militaire avait été augmentée jusqu'à 27-30 mois voire plus. L'Etat d'urgence autorisant les pouvoirs spéciaux, légitimait la répression des rébellions par tous les moyens, tous les procédés possibles.

La France coloniale avait pris toutes les mesures pour rétablir l'ordre en Algérie. Elle a d'abord créé les trois zones pour simplifier l'opération de pacification : zone d'opération, zone de pacification et finalement zone interdite. La première servait à l'écrasement des rebelles, la deuxième a été créée pour la protection des populations musulmane et européenne et la dernière zone interdite était celle des camps d'hébergement des appelés et centre de regroupements. Cette zone était évacuée et l'armée avait le droit de tirer à vue sur toute personne jugée suspecte. La misère oppressait non seulement les suspects mais également les Indigènes déplacés dans ces camps «sécurisés » et obligés de quitter leurs villages :

> *Il fallait cantonner les tribus rebelles sur des territoires sécurisés. Les 'resserrer' dans des villages de tentes, étroitement surveillées. Pour pouvoir les soumettre. Et puis, il fallait bien caser quelque part les paysans expulsés pour pouvoir redistribuer en toute tranquillité leurs terres aux nouveaux arrivants.*[586]

Pierre, Sang, Papier ou Cendre témoigne de la difficulté, de l'humiliation et de la misère que le peuple algérien a subies pendant la guerre dans ces camps à

[584] BEY, Maïssa, op.cit, p. 43.
[585] Ibid, p. 165.
[586] Ibid , pp. 164-165.

travers le regard de l'enfant qui observe ce qui se passe autour de lui dans la zone sécurisée où on l'avait amené de force avec sa famille. Très tôt le matin, un jour, des dizaines de parachutistes en armes sont venus dans son village et ont évacué toutes les maisons. Les villageois désarmés et grelottants ne disaient mot, ils avançaient sans poser de question, ils laissaient derrière eux leurs maisons en cendres, ils arrivaient dans un vaste terrain et attendaient ce qui allait leur arriver. En effet, la guerre n'affecte pas seulement les suspects, les guerriers mais également le peuple, les civils innocents mais toujours suspects aux yeux des soldats français :

> *Vous êtes ici dans une zone sécurisée. Nous allons attribuer à chaque famille une baraque. Si l'on vous a amenés ici, c'est parce que nous voulons vous préserver des fellagas qui viennent chez vous et vous forcent à les nourrir chaque soir, nous le savons. Ils vous obligent à coopérer avec eux, contre la France. Nous le savons. Ils vous exploitent et vous terrorisent, nous le savons. À partir d'aujourd'hui, vous êtes sous la protection de la France. Ici, on vous nourrira. Ici, on vous soignera. Mais sachez que toute personne qui tentera de sortir du camp sans autorisation sera sévèrement punie. Sachez que le centre est surveillé, nuit et jour.*[587]

Dans ce lieu hors du temps, ces camps ou *centres* comme préférait les nommer madame Lafrance, les enfants meurent de faim. Les familles vivent dans des pièces minuscules et sont soumises à une stricte discipline militaire :

> *Encadrés par des Jeeps aux couleurs militaires, des hommes, des femmes, des enfants marchent sur une route.*
>
> *L'enfant est parmi eux.*
>
> *Il vacille. Il trébuche. Il finit par s'effondrer.*
>
> *Il est épuisé.*
>
> *Ila faim*
>
> *Il a froid.*[588]

La guerre montre son visage monstrueux à multiples reprises. D'abord, la peur de la mort chez les soldats français, et cette peur qui légitime tout acte, tout comportement inhumain. Ensuite, les moyens qui sont mis en place afin de rétablir l'ordre, les procédés les plus brutaux pour faire parler les suspects, la torture, la

[587] BEY, Maïssa, op.cit, p. 162.
[588] Ibid, p. 157.

corvée de bois, voire le sérum de vérité que Henri Alleg a expérimenté sur lui-même pendant l'interrogatoire et qu'il mentionne dans son témoignage de la torture durant la guerre d'Algérie *La Question*[589]. Enfin, Maïssa Bey pense que la situation que cette guerre a imposée au peuple civil a engendré le désespoir, les humiliations et la misère qui se sont transformés en haine contre la France.

Si le narrateur tient à témoigner des atrocités des autorités françaises, il tient cependant à faire parler ceux qui étaient contre la guerre et la violence. Bien qu'elle prenne position contre la politique coloniale française, Maîssa Bey ne néglige pourtant pas de rendre hommage aux Français humanistes qui étaient contre cette guerre injustifiable :

> *Ceux-là, hommes et femmes, luttent pour rendre la lumière à la lumière de ce pays et refusent d'ensevelir leurs certitudes sous des monceaux de mensonges. Ceux-là ne sont pas hommes qui se laissent éblouir par l'éclat trompeur d'un soleil complice de trop de noirceurs. Ils veulent, ils voudraient simplement faire connaitre une autre France. Leur France. Une France généreuse. Fraternelle. Humaine (...). Car il est des hommes et des femmes qui refusent que d'autres femmes et d'autres hommes outragent, défigurent cette France-là, et parlent, agissent en son nom. En leur nom. Qui refusent l'innommable.*
>
> *(...) Ils disent partout, ils écrivent, ils le chantent, ils sont à la recherche du vrai et du juste ». Leurs noms ? Ils s'appellent : Henri, Germaine, André, Alexandre, Madeleine, Maurice, Max (...)*[590]

L'écrivaine a choisi cependant d'énumérer une liste de prénoms français, sans rajouter les noms. Elle a choisi de laisser dans l'anonymat ceux qui ont aidé l'Algérie, car en réalité, personne ne pourra en faire le décompte.

Ainsi, ces conséquences de la violence étaient ravageuses pour le peuple algérien et l'ont affecté à tous les niveaux, elles ont également été la source de beaucoup de conflits entre les française mêmes, qui ont fini par se diviser, non seulement à cause de l'oppression coloniale, qui est allée jusqu'à commettre des génocides contre les algériens, mais aussi en raison du déclenchement de l'opposition militaire algérienne armée, connue sous le nom de la révolution algérienne :

---

[589] VOIR : ALLEG, Henri, *La Question*, Minuit, Paris, 1958.
[590] BEY, Maïssa, op.cit, pp. 136-138.

Madame Lafrance est divisée.

Madame Lafrance est fébrile.

Ses hommes s'affrontent dans des rues dévastées.

Des hommes qui défendent le même drapeau. Les mêmes couleurs. D'un côté, ceux qui se réclament de la lignée et de la race des conquérants. Ceux qui clament, à la suite de l'un de leurs plus ardents défenseurs, l'écrivain algérianiste Louis Bertrand : ' Nous sommes les légitimes propriétaires du pays'.[591]

En témoignant des atrocités subies par les deux côtés, français et algérien, Maïssa Bey traite la guerre sous l'aspect de l'éthique. Selon elle, c'est à la guerre et à ses commanditaires qu'il faudrait s'opposer et non aux français. C'était la situation de guerre qui était sale, qui imposait l'inhumain, la violence de chaque côté. C'était la torture qui était ignoble puisqu'elle obligeait un appelé à torturer l'Autre par peur de la mort. Ce sont les procédés qui étaient sales en forçant les civils à quitter leurs maisons pour être déplacés dans les camps ; non pas les soldats qui obéissaient aux ordres. Finalement, toute guerre est sale quels que soient son lieu, sa forme, ses motifs ou ses parties ennemies. Chez Maïssa Bey, la guerre blesse tout le monde à mort ; certains dans leur chair et ceux qui survivent dans leur âme. Contrairement à la plupart de ses contemporains, Maïssa Bey ne concentre pas son récit sur la célébration de la guerre glorieuse, elle met aussi l'accent sur la prise de conscience vis-à-vis de la guerre, dans son roman, à travers des témoignages violents qui dévoilent son vrai visage. S'opposant au silence qui a trop duré, Elle libère la mémoire de la guerre de libération nationale qui n'est pas véritablement glorieuse mais cruelle et rend de la sorte hommage aux Algériens avec leurs millions de morts et aux centaines de milliers de soldats français, traumatisés par la guerre.

[591] DJEBAR, Assia, op. cit, p. 179.

CHAPITRE IV

L'Histoire algérienne à l'épreuve des enjeux identitaires : De la perception de l'Autre à la représentation de Soi

La relation déterminante entre l'Histoire et l'identité a été un trait commun des littératures postcoloniales, notamment algérienne. Dans le contexte postcolonial, les représentations identitaires des peuples issus des anciennes colonies sont indissociables de leur passé historique marqué par l'impact du colonialisme occidental. Bien des terrains ont représenté des lieux de quêtes identitaires, mais l'écriture littéraire en est l'un des plus convoités. En effet, l'expression artistique en générale et littéraire en particulier, ont toujours mis l'accent sur les préoccupations des peuples et leurs combats permanents pour l'obtention de leur liberté. Dans le contexte postcolonial, la quête identitaire est l'un de traits fondamentaux qu'on ne peut ignorer lorsqu'on effectue une lecture postcoloniale d'un texte littéraire.

Ceci dit, nous aborderons dans ce chapitre, les revendications identitaires qui constituent un thème qui lie les textes étudiés dans leurs représentations de l'Histoire algérienne et les images qu'ils génèrent de Soi et de l'Autre. Nous pensons que toutes les quêtes identitaires représentées dans les trois textes ne sauraient s'articuler qu'en relation avec la notion de l'Autre, puisque : « L'identité se construit, se définit, s'étudie dans le rapport à l'autre ; elle est indissociable du lien social et de la relation à l'environnement ». [592] . La notion d'identité ne peut, donc, être comprise en dehors de son rapport avec celle d'altérité, définie en philosophie comme étant la qualité de ce qui est autre. C'est aussi, selon le Lettré, la reconnaissance de l'Autre dans ce qu'il est différent de soi, et son acceptation tel qu'il est : « Est autre, ce qui n'est pas la même personne ou la même chose ».

Il faudrait par contre préciser, que l'identité peut être collective et culturelle ; collective parce qu'elle dépend d'un groupe social, ethnique, religieux ou sexuel, et culturelle car elle prend en considération, dans sa constitution, plusieurs éléments culturels qui vont la déterminer. C'est pourquoi, nous allons étudier les différentes manifestations des images identitaires représentées dans notre corpus, allant de la quête d'une identité nationale, à celle d'une identité féminine ou culturelle, en rapport avec les nouvelles impositions sociales. Mais

[592] BAUGNET, Lucy, *L'identité sociale*, Dunod, Paris, 1998, p. 17.

avant cela, nous tenons à donner un bref aperçu de l'importance de la thématique identitaire dans la littérature algérienne postcoloniale et dans les textes étudiés.

1. Identité / Altérité dans la littérature algérienne postcoloniale au féminin :

Pendant le XIXème siècle, les sociétés européennes se sont représenté les peuples colonisés comme des sociétés inférieures. Ce prétexte d'infériorité naturelle a justifié l'idée de l'envahissement des terres étrangères pour civiliser les sociétés primitives. Selon les historiographes coloniaux de l'époque, l'Algérie pré-coloniale est considérée comme une « terra incognita ». Cette caractérisation nie l'existence d'une Histoire algérienne pré-coloniale et oui ôte tous les traits de civilisation. Cette conception rabaissante des populations *indigènes* était soutenue dans tous les domaines du savoir européen, en sciences naturelles, chez les missionnaires de la religion chrétienne comme dans la littérature. Parmi les modèles littéraires qui ont développé cette idée d'infériorité, nous retrouvons la littérature de voyage et la littérature exotique de la fin du XIXème siècle et du début du XXème qui peignaient un nouveau monde exotique mais surtout primitif où l'être colonisé est décrit comme naïf, primitif et irrationnel, parfois même dépourvu de qualités humaines, comme par exemple dans les deux récits de voyage d'André Gide *Le retour du Tchad* écrit en 1928 et *Voyage au Congo* en 1927.

Cette vision de l'altérité a été remise en question à partir de la seconde moitié du XXème siècle, grâce aux mouvements indépendantistes des pays colonisés. Les sciences humaines ont enfin reconnu les cultures de l'Autre comme étant des cultures dignes de respect. L'on passa alors du concept d'évolutionnisme à ceux de relativisme et culturalisme qui reconnaissent la spécificité de chaque culture et bannissaient la notion de supériorité naturelle.

Du côté des sociétés colonisées, les combats pour la récupération d'une identité nationale étaient ardents. En Algérie, le gouvernement releva le défi de la construction d'un Etat nation. Penser l'appartenance identitaire et culturelle sera aussi une préoccupation continuelle des écrivains algériens post-coloniaux, mais

aussi celle des écrivaines algériennes qui cherchent à s'identifier non seulement par rapport à un ancien colonisateur mais aussi par rapport à l'homme.

Dans le contexte postcolonial, les critiques insistent sur les conséquences des mouvements coloniaux qui ne se limitent pas aux désastres économiques et politiques mais affectent également la vie culturelle et sociale des populations colonisées. L'une des manifestations de ces affectations culturelles est bien l'expression littéraire des auteurs issus des anciennes colonies dont les productions n'échapperont forcément pas à l'impact des cultures occidentales. Dans ce sens, Bill Ashcroft affirme que :

> *Ce que ces littératures ont en commun, au-delà de leurs caractéristiques régionales et spécifiques et distinctes, c'est le fait d'avoir émergé en tant que telles à partir de l'expérience de la colonisation et de s'être affirmées en mettant en avant une tension à l'égard de l'Empire colonial ainsi qu'en marquant bien leurs distances par rapport aux préjugés impérialo- centristes. C'est cela qui fonde leur particularité de littératures post-coloniales*[593]

Affectés alors par tout un processus de transformations identitaires, les écrivaines algériennes sont poussées dès l'indépendance à se poser de nouvelles questions sur leur rapport à Soi et à l'Autre. Cette crise identitaire est héritée de l'Histoire tumultueuse de l'Algérie. La quête d'identité dans l'écriture algérienne au féminin ne peut alors s'effectuer en dehors du rapport constant avec l'Histoire algérienne qui a toujours connue des phases de ruptures et d'effacement identitaire, depuis l'Antiquité jusqu'à la période coloniale française assimilationniste et ségrégationniste.

Ce thème de la quête de l'identité dans son rapport avec l'altérité est un trait marquant de toutes les littératures postcoloniales. Il a été traité par beaucoup d'auteurs tel qu'Amin Maalouf dans *Les identités Meurtrières*[594] où il s'interroge sur les dérives de l'identité et les passions qui peuvent en faire une « identité meurtrière ». Cette problématique a aussi été abordée par Salman Rushdie qui, dans *Les Patries Imaginaires*[595], conclut que l'identité englobe à la fois l'aspect

[593]ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, op. cit, p. 14
[594] MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1998.
[595] RUSHDIE, Salman, *Patries imaginaires*, Christian Bourgois, Paris, 1993.

collectif et individuel et qu'elle ne peut être dissociée de la société. En général, ces auteurs et d'autres s'accordent sur la dimension plurielle de l'identité qui se forge en intégrant plusieurs facteurs déterminants tel que le parcours personnel de l'individu, ses interactions sociales et les dimensions géographiques, historiques et culturelles de son vécu. Ces facteurs qui dessinent les traits des identités postcoloniales sont à prendre en considération dans l'étude des textes du corpus qui partagent le fait qu'ils aient été créés dans des circonstances historiques exceptionnelles qui ont poussé chacune des trois auteures à reposer de nouveau la question des identités, nationale, féminine et culturelle dans leurs textes.

En effet, l'accès à l'indépendance a donné lieu à de nouveaux questionnements nés sous l'urgence idéologiques. La nouvelle politique de l'Etat algérien a opté pour l'exclusif postulat de l'unique identité nationale arabo-musulmane. Cette décision politique basée sur des croyances et des valeurs nées de l'opposition à tout ce qui peut faire référence au passé colonial, appelle à l'authenticité et l'unicité de la langue et de la religion et exclut, de la sorte, la diversité culturelle et langagière qui a toujours existé dans le pays. Très vite, le peuple algérien va avoir l'amère conviction que si une bataille était gagnée, la guerre était loin de l'être car il s'est retrouvé en face d'un ordre aussi tyrannique que celui de l'ancien colonisateur, qui a laissé derrière lui un tas de problèmes non résolus. Débute alors un nouveau combat pour l'identité qui va se prolonger jusqu'à nos jours et se manifester sur plusieurs plans politiques, intellectuels et notamment littéraires et qui va passer par plusieurs étapes, de la désillusion, à la dénonciation et au combat.

Cette nouvelle réalité post-coloniale suscita de nouveaux questionnements chez le peuple algérien mais surtout chez les intellectuels et les écrivains, hommes et femmes, qui, après une bonne période de silence, reprirent la plume pour reposer des questions névralgiques à propos de l'Histoire, la mémoire et l'identité. Le passage par l'Histoire était un tournant inévitable dans la quête d'identité chez les romancières algériennes ; une quête qui ne pourrait s'opérer sans penser l'altérité.

Quand Yamina Mechakra écrit *La Grotte Eclatée* en 1979, l'Algérie était sur le point de connaître une dure période de crise. Selon Charles Bonn, spécialiste de la littérature maghrébine de langue française, le système politique du président Boumediene imposa aux écrivains, dès l'indépendance, d'inscrire leurs textes dans une vision de commémoration de la guerre de libération nationale :

> *S'il fit fuir ou emprisonna les intellectuels à son arrivée, le nouveau pouvoir en comprit cependant très vite l'enjeu et tenta d'abord de susciter une littérature dirigée, grâce à une maison d'édition nationalisée, la SNED, devenue plus tard ENAL, et à une revue culturelle du Ministère de l'Information et de la Culture, Promesses, dirigée par Malek Haddad (19 numéros parus, de 1969 à 1974). Le grand mot était alors l'« authenticité », au nom de laquelle des concours de création furent même lancés, qui visaient à produire une littérature commémorative de la guerre, dans laquelle le peuple était nécessairement uni contre le méchant colon, derrière les valeureux héros de la Révolution.*[596]

Cette littérature nationaliste était pourtant loin de satisfaire un nouveau public algérien déçu par l'indépendance[597]. Paradoxalement alors, la rigidité du système permettra une renaissance du roman algérien pendant les années soixante-dix où l'on verra l'apparition de plusieurs plumes talentueuses, parmi lesquelles Yamina Mechakra, avec un roman historique qui semble en apparence dédiée exclusivement à la commémoration de la guerre de libération nationale tandis qu'il dépasse, en vérité, la dimension commémoratrice pour être une réelle manifestation d'une quête d'identité nationale et féministe, face à un passé tumultueux et un avenir incertain.

Deux décennies après la publication de *La Grotte Eclatée*, apparait *Le Blanc de l'Algérie*, d'une auteure connue par son obsession par les questions identitaires. En effet, Assia Djebar s'était toujours interrogée, dans son écriture, sur l'impact des interactions culturelles avec l'ennemi du passé sur les traits de notre identité culturelle. Ainsi, elle aborde souvent la question de la langue de l'Autre et son rapport avec l'identité et soutient continuellement l'existence d'une identité pluriculturelle dont les traits sont dessinés grâce à un héritage culturel issu de plusieurs cultures et civilisations.

[596] BONN, Charles, op. cit, p. 197
[597] Ibid, p. 197.

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Djebar revient sur cette question de l'identité non seulement dans ses interactions avec l'Autre, ennemi du passé, mais avec ce nouvel ennemi, sans visage, l'intégrisme islamiste qui tente de redéfinir les traits de l'identité culturelle en lui attribuant de nouvelles valeurs, étrangères à la société algérienne. En comparant entre l'ennemi du passé et celui du présent, Djebar enquête sur l'impact de ces nouvelles violences qui tentent de défigurer une identité déjà difficile à définir, en s'interrogeant sur les raisons qui ont fait renaître les violences entre les enfants d'une même nation.

Plus récemment encore, Maissa Bey dans *Pierre Sang Papier et Cendre*, replonge son regard vers le passé révolutionnaire de son pays, dans une quête identitaire en opposition avec une altérité ennemie. En fait, Bey projette de la lumière sur le visage de l'Autre, cet étranger qui a tenté de soumettre tout un peuple à sa volonté. Dans ce roman transgressif, l'auteure semble vouloir redéfinir les traits d'une identité nationale dans son rapport avec l'altérité, car pour elle, la reconnaissance d'une identité nationale, n'est pas uniquement une relation à soi, mais aussi à autrui. C'est pourquoi, l'anthropologue Jean-François Gossiaux propose de définir l'identité comme « un rapport et non pas une qualification individuelle »[598] et que « la question de l'identité est non pas '' qui suis-je ?'', mais ''qui je suis par rapport aux autres, que sont les autres par rapport à moi ?'' Le concept d'identité ne peut pas se séparer du concept d'altérité ».[599]

En partant de ces constats, nous allons donc dans ce qui suit, proposer une analyse des éléments de la revendication identitaire dans l'écriture des trois romancières afin de voir comment elle est représentée dans les trois textes, dans son rapport avec l'Autre et avec l'Histoire.

[598]Jean-François Gossiaux, cité par Jean-Claude Ruano-Borbalan dans *L'identité*, Editions Sciences Humaines, Auxerre, 1998, p. 2. (Propos tenus par Jean-François Gossiaux lors d'une conférence organisée par l'entreprise de diffusion des revues scientifiques DIF POP sur « l'identité nationale » en juin 1997 et réunissant des représentants de revues comme *Projet*, *Esprit*, la *Revue d'études palestiniennes*. J-F. Gossiaux s'exprimait au nom de la *Revue d'ethnologie française*).
[599] Ibid.

2. La quête de l'identité féminine entre la tradition et la modernité dans *La Grotte Eclatée* :

Quand Méchakra a publié *La Grotte Eclatée* en 1979, les femmes algériennes s'étaient retrouvées complètement exclues de la scène politique algérienne. Réprimées à la fois par le discours nationaliste monolithique ainsi que par les nouvelles réprimandes des islamistes, les algériennes à cette période n'ont jamais été aussi marginalisées. En défiant ces diktats, Mechakra prit sa plume pour parler de la guerre, s'appropriant de la sorte un discours longtemps réservé aux hommes. Elle décrit dans son roman la souffrance d'une combattante algérienne anonyme au sein de l'armée. Cette femme sans nom et sans de famille est née d'une relation hors mariage d'une mère qui a fini par l'abandonner et d'un père qu'elle ignore. Grandissant sans liens sociaux avec les siens, car élevé par les sœurs catholiques, ce personnage vit dans une rupture totale avec les valeurs de sa société d'origine avec laquelle il n'arrive pas à s'identifier. Confiée à différentes familles d'accueil de différentes origines, l'héroïne du récit grandit en se nourrissant de différentes cultures :

> *Je priais chez les uns Sidna Mohammed, chez les autres Moïse ou Jésus parce que je n'aimais personne. Chez les uns on m'appelait Marie ou Judith, chez les autres Fatma. Je portais mes prénoms comme des robes et mes saints comme des couronnes. Le Samedi j'abandonnais la robe et la couronne de l'Islam pour la robe et la couronne Juives. Pour moi, le ciel comprenait trois grands mondes où je n'avais pas de frontières : celui de Moïse, celui de Jésus et celui de Sidna Mohammed*. [600]

Cette femme se définit comme « une hors la loi ». Elle vit dans un état de « non identité » et en semble satisfaite : « J'étais heureuse de n'appartenir à aucune communauté, m'inventais des hommes et un pays aussi libre que moi. »[601]. La notion de liberté féminine ne rime donc pas avec les catégorisations ethniques et religieuses chez Méchakra, car appartenir à une communauté et se soumettre à une

[600] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 33.

[601] Ibid.

religion et à des impositions culturelles représenterait une sorte d'enfermement dont il faudrait se libérer pour accéder à la liberté.

Méchakra nous présente un personnage féminin qui exprime son rêve d'une Algérie libre. Cette liberté dont rêve la narratrice ne se limite pas à s'affranchir de l'emprise du colonisateur mais de toutes les impositions sociales. Le personnage de Méchakra se sent déjà libre car n'appartenant à aucune culture. Il semble que l'auteure dresse le portrait d'une femme algérienne qui représenterait l'avenir du pays, et ce que devrait être l'Algérie, une Algérie nouvelle où l'on ne serait pas forcé d' « Appartenir » pour être libre :

> *Je rêvais de partir un matin, nue, habillée de brume, à la recherche de la ligne où le ciel et la terre s'épousaient pour enfanter le jour. Là, je lui offrirais mes trois couronnes et mes trois robes, puis nue et décoiffée, je m'allongerais le long de son sourire et chanterais pour ceux qui n'avaient pas compris qu'il fallait partir.*[602]

Consciente de sa situation de femme colonisée, la narratrice rejoint le maquis en aspirant vers la délivrance de l'emprise de l'ennemi, qui seule, lui permettra de se reconnaître et de se forger une identité effacée par l'Etat colonial. Etant orpheline et dépourvue de tous les atouts féminins « je songeais un instant à la femme chauve que j'étais(…) aux lèvres durcies »[603], elle n'avait rien à perdre et pouvait s'intégrer facilement au groupe des combattants. Sa quête d'identité commence alors au sein d'un groupe de soldats, dans la grotte qui leur sert de refuge où ils partagent leur combat, leurs souffrances mais surtout leurs souvenirs et espoirs. Comme nous l'avons signalé plus haut, la narratrice alterne des passages narratifs qui décrivent la vie dans la grotte sinistre où elle assiste à des scènes de torture et de mort mais surtout de folie, avec des passages qui narrent ses propres souvenirs d'enfant illégitime au sein d'une société patriarcale et ceux de ses compatriotes qui partagent leur douleur avec elle.

Nous savons déjà que la mémoire individuelle est à l'honneur dans le texte de Méchakra. La protagoniste rapporte ses propres souvenirs et ceux de ses

[602] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 33.
[603] Ibid, p. 26.

compagnons de combat. Bien que fictives, les situations que la narratrice rapporte reflètent la vie sociale des femmes algériennes pendant la période coloniale. Il semblerait que la narratrice, combattante et infirmière au maquis, pour qui l'accès à l'espace masculin de la guerre était autorisé, voudrait rappeler le sort misérable des algériennes qui croyaient que leurs combats à côté de leurs frères pendant la révolution serviraient à améliorer leur situation, une fois l'indépendance obtenue.

La narratrice décrit alors la claustration des femmes, privées de leurs droits les plus légitimes et de tous les choix. Elle imagine l'histoire de l'épouse de Alilou qui vivait « enterrée » avec sa petite fille dans sa propre maison comme ces filles de l'Arabie Saoudite qu'en enterraient jadis vivantes : « Toute sa vie s'était écoulée ainsi, dans sa chair et dans sa révolte intérieure tout un roman étouffé (….) sa femme aussi était enterrée vivante. Enfermée entre quatre murs »[604]. Ce prénom, Alilou, elle le donna au père qu'elle ne connut jamais, l'homme qui a pu séduire sa mère, l'ignorante qui avait cru à ses promesses parce qu'elle « n'avait pas d'imagination, elle n'avait pas connu l'école, elle avait cru aux contes féériques que lui chuchotait à l'oreille ses vieilles tante de peur que sa mère ne les entendît ; on y parlait des amours de quelques princes. Elle y croyait de tout son cœur ». [605]

Quant à elle, contrairement à la femme qui l'a mise au monde, elle a eu accès à l'école et elle a de l'imagination. Elevée par des sœurs catholiques, l'orpheline eut droit à un apprentissage orienté vers l'acquisition des valeurs catholiques strictes. Comme toute jeune fille qui aspire vers la liberté et l'amour, sa passion pour la lecture la poussa à vouloir découvrir la littérature 'interdite' par les enseignements religieux. Elle s'est nourrit de ses lectures secrètes et a découvert la poésie occidentale : « je ruminais le non de Ronsard qui effleura jadis mon âme d'enfant close et l'entrouvrit comme une rose »[606]. Comme toutes les femmes de son pays, elle n'avait pas le droit à la passion et à l'expression de ses sentiments. Elle fut envoyée à une maison de correction à cause des *Nourritures Terrestres* de Gide qu'elle s'est aventurée à lire pour devenir une femme

[604] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 51.
[605] Ibid, p. 50.
[606] Ibid, p. 48.

'dangereuse' aux yeux de l'Eglise catholique : « Vous devenez dangereuse (….) vous avez volé. Vous vous gargarisez des vices de Gide ; en somme, vous avez pêché ». [607]

Cette image de la femme 'dangereuse' à cause de la lecture nous renvoie directement au contexte de production de *La Grotte Eclatée*, publié à la veille de la décennie noire en Algérie, à une époque où les femmes vont devenir la proie propice de la folie intégriste qui considérait la femme instruite, qui lit, qui écrit ou qui accède à l'espace public, comme l'ennemie des hommes et de Dieu. Il aurait donc fallu dompter les femmes afin de sauvegarder la structure patriarcale de la société algérienne qu'on voulait rétrograde. Le texte semble alors rappeler que le seul moyen pour l'émancipation féminine, en Algérie ou ailleurs, est bien l'instruction, car une femme qui lit, accède à la création et rivalise avec l'homme, son éternel rival.

Dans un deuxième temps, ce passage d'exclusion de la narratrice par les sœurs catholiques évoque une autre caractéristique de la vie des algériennes pendant la période coloniale, qui est le phénomène du racisme ethnique pratiqué par les pieds noirs en Algérie et qui a participé à la naissance du mouvement nationaliste algérien. Dans *Algérie, formation d'une nation,* Benjamin Stora avait évoqué ce phénomène qu'il a nommé « phénomène d'exclusion »[608] qui représente l'une des méthodes les plus pratiquées par la colonisation française en Algérie. Stora explique comment les algériens étaient dépossédés de leurs biens, expulsés de leurs terres et relégués à un statut inférieur aux pieds noirs. La politique française de l'époque avait autorisé à cette élite française d'exercer toutes sortes d'oppression, d'intimidation et d'exclusion envers les algériens afin de les déposséder de leur identité. La protagoniste de *La Grotte Eclatée* fait alors partie de cette catégorie d'algériens, elle s'est vue attribuer plusieurs noms et appartenir à plusieurs cultures, elle a appris les valeurs de plusieurs religions sans que cela n'ait eu du sens pour elle. Elle fut forcée d'accepter telle ou telle catégorisation, à

[607] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 50.
[608] STORA, Benjamin. *Algérie, Formation d'une nation*. Biarritz : Atlantica, 1998, p. 16.

être musulmane un jour et chrétienne ou juive un autre, à prier pour un Dieu ou pour un autre, sans être une seule fois capable de choisir le culte qu'elle voudrait pratiquer et l'identité qu'elle voudrait posséder. C'est justement cette identité ou cette 'non identité' imposée par le colonialisme qui fit naitre chez elle un sentiment de nationalisme détaché de toutes les catégorisations ethniques ou religieuses et qui la poussa à vouloir combattre pour la liberté.

Dans ses passages mémoriels, la narratrice évoque également l'histoire de Zehira, issue d'une bonne famille algérienne, tombée enceinte de Kouider le soldat, et qui « comme le veut la coutume, fut exécutée de sang-froid par un mâle de la famille ».[609] Par la description de ces situations malheureuses des femmes de l'époque, Méchakra semble vouloir rappeler le rôle de la femme algérienne qui, malgré toutes les oppressions qu'elle a subit, a quand même tenu à soutenir le combat de ses frères pour l'obtention de la liberté en espérant la partager avec eux une fois l'indépendance acquise. Elle n'omit pas de rappeler le rôle des autres femmes restées chez elles mais qui ont participé autrement à soutenir la cause algérienne. La narratrice évoque alors cette sœur, en faisant référence à la rhétorique de fraternité louée par le FLN, qui comme elle, soutient la révolution en s'occupant toute seule de ses huit enfants tandis que son mari combattait au maquis :

> *Quelle serait, par exemple, l'opinion de ma sœur, pliée en deux par le poids d'une huitième grossesse, ayant mis à l'abri dans son corsage une lettre apportée par le facteur, le matin (ma sœur ne sait pas lire; il la lirait, lui, s'il rentre ce soir sain et sauf), les doigts roulant un couscous arrosé de larmes et l'oreille attentive à des voix algéroises, françaises, tunisoises, cairotes, des voix étrangères qui parlaient de l'Algérie, qui criaient leur colère, citaient des chiffres, disaient tout, absolument tout sauf ce qu'elle voyait, elle, ce qu'elle pensait, elle.*[610]

Le récit de Méchakra montre l'importance du rôle des femmes pendant la période coloniale, qu'elles soient instruites comme la protagoniste ou illettrées comme cette sœur, que l'ignorance laisse impuissante face à une lettre qu'elle n'arrive pas à lire. La narratrice démontre aussi comment, pour la première fois en Algérie, les relations homme/femme se voient transformées à cause de la

[609] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 83.
[610] Ibid, p. 35.

révolution. En effet, les femmes peuvent désormais sortir de leurs espaces de claustration pour rejoindre les hommes et combattre à leur côté. Marnia Lazreg écrit dans son ouvrage *The Eloquence of Silence* que :

> *Plus que les hommes, la participation de la femme dans la guerre a exigé plus de sacrifices et de dangers. Les femmes ont tout risqué : la perte de la protection de la famille, la sécurité de leurs maisons et la possibilité de bons mariages... et elles se sont toujours retrouvées en face du danger omniprésent, du viol.* [611]

La révolution armée a donc provoqué une sorte de révolution sexuelle en Algérie, qui a donné l'illusion aux femmes qu'elles vont enfin se libérer, à la fois, de l'emprise coloniale et masculine. Le personnage de Méchakra représente les défis et les aspirations de toutes ces combattantes. Lorsque la narratrice rejoint le maquis, elle occupe la fonction d'infirmière, fonction typique pour les femmes en temps de guerre, comme l'a été le cas pendant les deux guerres mondiales. Par ce rôle qu'elle attribue à son personnage principal, Méchakra semble montrer que la femme n'est pas obligée de s'opposer à sa nature féminine pour être l'égale de l'homme, car bien au contraire, c'est en gardant sa féminité qu'elle accomplira le mieux sa mission.

L'émancipation féminine ne s'opère donc pas en opposition à la tradition, car c'est en mariant tradition et modernité que la femme pourrait accéder à sa liberté. C'est ainsi que la narratrice joue parfaitement son rôle d'infirmière pour ses frères combattants, mais aussi son rôle de sœur, voire même de figure maternelle pour ces hommes qui meurent entre ses mains. Pour combler son rôle de femme selon la tradition algérienne, elle finit aussi par se marier, dans la grotte et même par enfanter. Par tous ces rôles féminins qu'elle attribue à son personnage, Méchakra semble soutenir les traditions et les rôles attribués aux femmes dans la société algérienne. La quête de l'identité féminine chez Méchakra s'opère dans la réconciliation entre la tradition et la modernité car pour l'écrivaine, intégrer le monde des hommes pour devenir leur égale ne nécessite pas forcément de se

[611] LAZREG, Marnia, *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*. NY : Routledge, 1994, p. 119. (Traduction personnelle).

révolter contre sa nature de femme, mais de l'assumer et de la mettre au service de son émancipation.

Comme toutes les combattantes du FLN, la narratrice de *La Grotte Eclatée* aspire vers l'indépendance qui va lui permettre de profiter de la liberté autant que ses confrères hommes. Cependant, l'éclatement de la grotte viendra détruire tous ses rêves et semble symboliser l'impossibilité de la cohabitation des femmes et des hommes en Algérie dans l'espace public. Comme l'a été la révolution algérienne, la grotte est un espace sacré qui représentait, en quelque sorte, l'espoir d'un espace d'égalité entre les sexes en Algérie. Cet espoir, ne dura pas longtemps, car il se dissipa avec l'éclatement de la grotte et notamment avec la fin de la guerre, lorsque la protagoniste est abandonnée, avec son fils, sur les terres algériennes, sans repère, sans soutien et sans prise en charge.

Méchakra, semble alors rappeler le désespoir de toutes ces combattantes et avec elles, toutes les femmes algériennes, qui, comme son héroïne, sont sorties de cette guerre, désorientées et confuses. Après l'indépendance, ces femmes étaient forcées à retourner dans leurs espaces intimes, trahies, par les promesses d'un parti politique qui va devenir leur ennemi. En effet, il semble qu'après l'indépendance, la politique de l'Algérie indépendante favorisa de plus en plus l'enfermement des femmes et la valorisation des pratiques patriarcales fondées sur les valeurs religieuses qui limitaient le rôle des femmes dans la société à la constitution du noyau social qu'est la famille.

En opposition à cette réalité, l'image de la narratrice de Méchakra qui a survécu à la guerre et s'en est sortie mutilée et chargée seule d'un enfant handicapé, projette une seconde possibilité pour la société algérienne, qui est la famille matriarcale en opposition aux valeurs générées par l'idéologie du FLN à la fin de la guerre de libération nationale. En fait, pour le pouvoir, la famille sert comme un modèle pour illustrer, non seulement, les idéaux sociaux marxistes mais aussi à assurer l'unité du peuple algérien à travers le retour aux valeurs arabo-islamiques. Forgés dans une rhétorique masculine diffusée à travers le système d'arabisation promulgué par l'Etat post-colonial, les politiques de la postindépendance

alimentent ‘le syndrome de virilité’ qui va gérer la vie des algériens jusqu’aux années soixante-dix et qui va s’accentuer pendant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix à cause de l’intégrisme islamiste. Dans le texte de Méchakra, la narratrice se retrouve seule, sans mari, avec un enfant qui ne porte pas de nom : « Mon enfant n'aura pas de nom : j'ignore le nom de son père qui, aux yeux des autres, justifiera mon existence »[612]. S’opposant à la tradition musulmane, elle décide alors de donner à son fils le prénom de son père et de le laisser sans nom, car elle ne connaissait pas le nom de son mari. Ce faisant, elle échappe à la tradition patriarcale et se construit un lieu utopique où la famille est construite sur une base matriarcale mais isolée du reste de la société.

En s’opposant aux valeurs patriarcales, Méchakra, dresse le portrait d’une Algérie où les femmes peuvent se passer de la tutelle masculine, des femmes qui peuvent combattre, fonder une famille et se charger seules de l’éducation de leurs enfants. D’ailleurs, pendant la révolution, quelques algériennes ont pu devenir les maîtresses de leurs propres choix, de leurs corps et de leur devenir. Elles ont pu envahir l’espace masculin qui leur avait été longtemps interdit par la tradition et l’emprise coloniale. Pourquoi alors devraient-elles retourner à la claustration une fois la liberté acquise, une liberté à laquelle elles ont contribué ? Grâce aux bouleversements socio-culturels qu’a générés la révolution armée, les femmes algériennes, tout comme l’héroïne de Méchakra, s’étaient imaginées une nouvelle identité, libérée de l’emprise patriarcale, mais ce ne fut pas le cas. A la fin de récit, dépourvue de son identité de femme soldat et incarnant celle d’une mère mutilée, l’infirmière rencontre quelques femmes réfugiées avec elle en Tunisie, qui avaient, comme elle, perdu des êtres chers et attendaient la fin de la guerre pour retourner en Algérie. Lors de la fameuse réunion dont nous avions parlé précédemment, elles prirent la parole pour se confier les unes aux autres et raconter les malheurs de leurs vies de femmes soumises. Se succèdent alors les récits de ces vieilles qui relatent leurs jeunesse opprimée. Rima, a été mariée jadis au fils du Caïd, violée pendant sa nuit de noce, vendue comme un objet à qui paiera le meilleur prix, résignée à respecter la coutume car : « Ca a toujours été comme ça et ça sera

[612] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 69.

toujours comme ça »[613] lui avait dit sa mère. Tassaâdit qui passa sa jeunesse enfermée à la maison, fut mariée de force au premier venu, finit par quitter son mari et fuir avec son cousin. La narratrice voyait en ces deux femmes, le visage d'une autre fille qu'elle a connu jadis, Zelikha, qui lui demandait de lui écrire des lettres pour son amant, et qui passait son temps à regarder le monde extérieur par le trou de la serrure.

A travers ces exemples féminins, Méchakra évoque de nouveau le profil des femmes algériennes pendant la période coloniale. Elle décrit celui de la femme mère ou épouse qui incarne la gardienne de la tradition qu'il faut préserver de la souillure coloniale. La femme est donc similaire à la patrie qu'il faut préserver et garder pure, pour qu'elle ne soit pas 'contaminée' par les valeurs étrangères du colonisateur. L'idéologie nationaliste faisait alors le parallèle entre le profil de la femme au sein de la famille et la patrie, ce qui permettait à l'homme d'enfermer la femme dans sa sexualité et dans son rôle de mère. Quand Rima commença son récit, elle décrit la monotonie de sa vie et l'automatisme des tâches ménagères auxquelles elle était condamnée depuis son mariage à l'âge de quinze ans : « les jours se ressemblaient et se ressemblent toujours encore pour moi. Lever quatre heures ; je pétrissais la galette du petit déjeuner ; je faisais le ménage ; je cousais pour les bazars des soufis d'en face »[614]. En évoquant ces histoires de femmes claustrées, la narratrice de Méchakra les compare aux jeunes françaises qu'elle a connues :

> *Enfant, je m'étais souvent demandée pourquoi mademoiselle Jeanne, la vieille fille aux lectures pécheresses, ouvrait le matin sa fenêtre, se promenait en pantalon sur le pont Sidi M'cid, criait son émerveillement en face du coucher du soleil et saluait en faisant de grands gestes de la main à ses amis. Je m'étais toujours demandée pourquoi Dinah recevait-elle-même ses amis, alors que David était absent et pourquoi elle laissait s fille partir seule avec un jeune homme. Enfant, je m'étais toujours demandée pourquoi khalti Fatouma se camouflait derrière un voile noir et sa fille Zelikha derrière un voil blanc. Je m'étais souvent demandée pourquoi khalti Fatouma interdisait à sa fille d'élever la voix, lui ordonnait de baisser les yeux et de rougir quand il fallait parler aux voisines, de broder même si elle n'en avait pas envie, de ne pas ouvrir la fenêtre de la chambre et de se cacher dans la cuisine, quand arrivait un cousin. Je m'étais toujours demandé pourquoi Zelikha s'empressait*

[613] MECHAKRA, Yamina, op. cit, p. 130.
[614] Ibid, p. 128

toujours de plaquer son œil sur le trou de la serrure en l'absence de sa mère.[615]

Ce passage illustre tous les questionnements posés par les féministes en Algérie pendant la période post-coloniale. Pourquoi les algériennes devraient-elles vivre sous le voile ? Pourquoi devraient-elles passer leurs vies cachées des yeux des autres ? Pourquoi ne pouvaient-elles pas se montrer, se dévoiler, voir le jour et profiter du soleil comme le font les femmes dans le reste du monde ?

Si Méchakra laisse tous ces questionnements sans réponse, c'est peut-être pour susciter la réflexion du lectorat algérien des années soixante-dix, afin de le pousser à repenser la situation féminine en Algérie en lui proposant la possibilité d'ouvrir la porte de l'émancipation à ces femmes, qui jadis, ont contribué à la libération du pays. A travers le parcours d'un personnage féminin hors normes, Méchakra semble vouloir réconcilier la tradition et la modernité et effacer les barrières qui les séparent pour permettre l'émancipation de la femme algérienne. Le personnage de Méchakra est une femme élevée au sein de la tradition, ou des traditions, car elle a appris les valeurs de plusieurs cultures et de plusieurs religions, mais c'est aussi une femme qui lit, qui se nourrit des poèmes de Ronsard qui chantent la beauté et l'amour et des romans de Gide qui explorent la sexualité, la moralité et l'identité. Cet héritage pluriculturel semble renforcer la volonté de cette femme de ne vouloir appartenir à aucun groupe ethnique ni à aucune religion pour se forger une identité. Ce rapport avec la langue et la littérature de l'Autre s'oppose aux valeurs nationalistes de l'époque qui dessinent pour l'identité algérienne des traits en complète rupture avec tout ce qui représente les valeurs du colonisateur. Pour Méchakra, la langue et la littérature française devraient être un atout qui participerait d'une manière positive à forger une identité algérienne qui, même si elle s'oppose aux actes de l'Autre, arrive quand même à profiter de sa langue et se nourrir de sa culture.

Chez Méchakra, les diktats imposés aux femmes algériennes par le discours officiel, pendant et après la période coloniale, sont démystifiés à travers la quête

[615] MECHAKRA, Yamina, op. cit, pp. 130-131

d'identité d'un personnage féminin qui tend à se libérer de toutes les impositions idéologiques de l'époque et les catégorisations identitaires, en se forgeant une identité construite à partir d'une multiplicité de cultures et de traditions et en parfaite harmonie avec la modernité.

3. La revendication d'une identité pluriculturelle dans *Le Blanc de l'Algérie* :

Deux décennies après la publication de *La Grotte Eclatée* de Méchakra, Assia Djebar reprend, dans *Le Blanc de l'Algérie,* le questionnement identitaire qu'elle avait toujours évoqué dans ses romans, films et récits. Cette fois ci, l'auteure s'engage politiquement pour la première fois, pour explorer la question de l'identité culturelle en l'opposant à la mémoire individuelle et collective. Dans ce sens, Paul Ricœur explique dans *La Mémoire, L'Histoire et l'Oubli*, comment la mémoire peut être manipulée pour répondre aux projets identitaires des nations :

> *Le cœur du problème, c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité. Des dérivent qui en résultent, nous connaissant quelques symptômes inquiétants : trop de mémoire, dans telle région du monde, donc abus de mémoire- pas assez de mémoire, ailleurs, donc abus d'oubli.*[616]

En effet, l'instabilité socio-politique qu'a vécue l'Algérie pendant les années quatre-vingt-dix, pourrait être considérée comme l'une des conséquences de ces « abus de mémoire » évoqués par Ricœur, perpétués par les gouvernements successifs du parti unique « FLN » dans le pays. Benjamin Stora avait expliqué que ce n'était pas l'oubli mais les commémorations excessives qui ont fait effacer d'importants évènements de l'Histoire algérienne. [617]

Dans ce sens, il semblerait que Djebar tente dans *Le Blanc de l'Algérie* de démontrer les conséquences de ces abus de mémoire sur la situation algérienne des années quatre-vingt-dix qui a créé une confusion identitaire chez le peuple algérien. Ceci est clairement annoncé par l'auteure dans la préface de son récit où elle explique que la création de son œuvre était motivée par « une exigence de

[616] RICOEUR, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, l'Oubli*, op. cit, p.104.
[617] STORA, Benjamin, *Algeria 1830-2000: A Short History*, op. cit pp. 172-173.

mémoire immédiate »[618]. Cette déclaration exprime, dans un premier temps, le désir de l'écrivaine de rendre hommage à ses amis assassinés en rappelant leurs vies et leurs morts mais aussi, son désir de dévoiler et de dénoncer les abus de mémoire qui ont affecté son pays depuis la période révolutionnaire.

Comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente, le texte de Djebar est divisé en quatre parties : *La langue des morts, Trois journées, La mort inachevée* et *Ecrire le blanc de l'Algérie*. Tout au long de la narration, la narratrice reconstruit constamment les évènements historiques qu'elle rapporte en puisant alternativement dans la période coloniale et celle de la décennie noire. Cette technique sert à mettre en évidence les rapports constants qui existent entre les évènements du présent et ceux du passé et à démontrer la relativité du présent au passé. Ainsi, la première partie du récit annonce un bilan de la vie de l'auteure depuis la disparition malheureuse de ses amis. Incapable de faire le deuil de ces êtres chers, la narratrice imagine qu'ils sont venus lui rendre visite pendant son sommeil. Cette situation dans laquelle s'est retrouvée Djebar, semble être la conséquence de la terrible soudaineté de la mort de ses amis, à laquelle elle n'était pas préparée et que la narratrice décrit comme une « mort inachevée »[619], la comparant ainsi à une plaie ouverte qui ne risque pas de guérir.

Ecrivain de l'exil, Djebar écrit son deuil à partir d'une terre étrangère. Cette situation est due en premier lieu à la montée de l'islamisme en Algérie dont l'idéologie oppressive a forcé beaucoup d'intellectuels à quitter le pays, mais aussi à l'idéologie de l'Etat qui a toujours tenté de nier la diversité culturelle du peuple algérien et a procédé, depuis l'indépendance, à un système d'unification culturelle par le biais de l'imposition de valeurs unifiées et de la manipulations de la mémoire collective. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Djebar aborde l'idée de ces traits culturels collectifs qui n'ont pas résisté aux abus de mémoire et à la propagande politique en Algérie depuis l'indépendance. Dans ce sens, Benjamin Stora arrive à conclure

[618] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 11.
[619] Ibid, p. 90.

dans *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie* qu'il existe un parallèle entre l'oubli individuel et l'oubli collectif :

> *Tout peuple, de même que tout individu, procède, en son être mental, à des dénégations, à des dénis, plus ou moins conscients (…), des pensées, d'images, de souvenirs ressentis comme douloureux. Un mot de psychanalyse, passé dans l'usage, désigne cet état par 'refoulement'. Ce qui est vrai pour tout individu et ses pulsions (Freud) l'est également pour tout peuple et ses 'archétypes' qui gardent l'inconscient collectif.*[620]

Benjamin Stora expose dans son livre le processus d'occultations et de déni qu'ont employé les deux régimes français et algériens après l'indépendance de l'Algérie. C'est exactement ce processus de déni qui a mené au phénomène de l'oubli collectif et qui va affecter les traits de l'identité algérienne que va dénoncer Djebar dans son récit. En fait, comme le rappelle Stora, la création du FLN entraîna le reniement de toutes les instances politiques algériennes qui l'ont précédé dans le combat pour la liberté. D'ailleurs, dans le texte de Djebar, la narratrice rappelle l'écart de Ferhat Abas et l'assassinat d'Abbane Ramdane qui conduisirent à la domination totale d'un parti qui, seul, négociera les accords d'Evian avec le gouvernement Français. Après 1962 et malgré les oppositions et les conflits internes, ce parti finira par imposer l'idéologie d'un peuple « unanime ». Cet aspect unificateur se renforcera en 1965 avec l'avènement du pouvoir militaire de Houari Boumediene qui imposera l'écriture d'une Histoire officielle idéalisée, basée sur la célébration du principe du « peuple, seul héros » et qui sera renforcée par les processus d'arabisation qui va provoquer ce qu'on appellera « le printemps berbère » en 1980.

Le socialisme du parti unique a ainsi prouvé son échec et a mené le pays à la crise. Dans *Des noms et des lieux. Mémoire d'une Algérie oubliée*, Moustafa Lachraf renvoie les causes de cet échec à l'idéologie révolutionnaire qui n'était plus adaptée aux impératifs du moment : « des précisions sur le mouvement nationaliste (qui) viennent contester la vision colorée et glorifiante d'une histoire faite de clichés autour des héros finalement caricaturaux. »[621]. Cet échec politique entraina la dégénérescence totale dans le pays et fût parmi les causes de la montée

[620] STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, op.cit, p. 78.
[621] LACHERAF, Moustafa, op.cit, p. 56.

de l'islamisme radical que dénonce Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie.* Bien que ce texte soit destiné essentiellement à faire le deuil des êtres chers perdus par l'auteure, celle-ci se sert aussi de l'investigation qu'elle mène tout au long du récit pour dénoncer la rhétorique islamiste et s'interroger sur la capacité de l'écriture à rendre compte de la singularité de tous les disparus.

A travers son rituel funéraire, Djebar rend hommage aux écrivains algériens disparus et impose une forme créative de commémoration qui s'oppose aux impositions islamistes et à l'idéologie étatique. Elle retrace le processus d'une « nation cherchant son cérémonial » en cherchant un langage de deuil capable de décrire, comme il se doit, les atrocités commises contre les algériens à l'époque. Pour elle, la peine de la perte des êtres chers doit être exprimée à travers les multiples langues parlées par les algériens qui ne doivent pas se soumettre au système d'arabisation imposé par l'Etat ni aux diktats radicaux des islamistes car il est certain que c'est le déni de cette diversité culturelle et langagière qui a mené l'Algérie au bord de la catastrophe.

La langue devient alors un motif récurent dans le récit par sa complexe relativité avec la dimension culturelle et identitaire en Algérie. En effet, la question de la langue est au centre des conflits idéologiques et politiques dans le pays et représente l'une des raisons pour lesquelles les amis de l'écrivaine ont été assassinés. Considérée comme un critère d'appartenance ou d'exclusion dans une nation, la langue d'expression est au cœur des conflits politiques dans le pays. Préférant s'exiler au lieu de céder aux impositions des uns et des autres, Djebar a toujours traité dans ses œuvres la question des langues en Algérie et leur relation avec l'identité culturelle. L'écrivaine écrit certes en français, mais elle tient à écrire son pays, sa culture et son Histoire. Elle ne fait, en fait, que « traduire » l'Algérie en français, la seule langue d'écriture qu'elle maîtrise. Elle l'explique, d'ailleurs, ingénieusement, dans *Ces voix qui m'assiègent* :

> *Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages dans mes textes de fiction, je les entends, pour la plupart en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale.*[622]

[622] DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit, p. 29.

Pour Djebar, la langue française qu'elle écrit n'est rien d'autre que la transcription de toutes les voix qui lui parlent, celles des francophones comme celles des femmes illettrées qui parlent l'arabe dialectale ou le berbère. Cette langue, Djebar l'écrit à sa façon, en la réinventant, en la minant d'une expression algérienne qui la distingue de la langue de l'Autre. Le français que parle Djebar remonte aux racines de son peuple, se noie dans ses tradition, absorbe son oralité pour devenir une partie de sa propre identité. Mais cette langue que Djebar utilise pour défendre son identité culturelle dans ses romans, devient aussi une forme d'aliénation, puisqu'elle la poussera à se faire exiler pour fuir les diktats des uns et des autres.

En effet, le monolinguisme imposé par l'Etat est considéré par Djebar comme une forme d'emprisonnement qui exclue les autres langues parlées en Algérie et défigure l'identité culturelle du peuple. Elle considère que la langue française aussi fait partie de cette richesse langagière des algériens et qu'il faudrait préserver au lieu de persécuter ceux qui la parlent. Elle cohabite avec l'arabe dialectal, hérité des traditions musulmanes, et les langues berbères que Djebar considère comme les langues mères des algériens, les langues de la famille, de la maternité et de l'intime. Ce langues renvoient aussi aux origines du peuple algérien et participent à légitimer son existence avant l'intrusion des civilisations colonisatrices et son appartenance à une Histoire déjà là :

> *Cette fois, il m'a semblé que M'Hamed s'exprimait, à cause du rythme scandé de sa plainte, dans l'arabe habité du souffle, de la vibration, du phrasé ample de la poésie propre à sa tribu de nomades et de récents sédentarisés : Les Ouled Sidi Cheikh*[623].

Djebar exprime alors, dans son texte, son refus de cette imposition idéologique, de la part de l'Etat comme de la part des islamistes, qui considèrent tous le français et ses tenants comme des ennemis et les classe dans un rang d'infériorité par rapport aux « vrais algériens ». Pour s'y opposer, elle rappelle toutes les formes langagières et culturelles qu'a connues la terre algérienne et qui ont contribué à la richesse de sa culture :

> *La littérature algérienne – e il faut la commencer à partir d'Apulée au IIe siècle jusqu'à Kateb Yacine et Mouloud Mammeri, en passant par Augustin,*

[623] DJEBAR, Assia, op.cit, p. 42.

l'émir Abdelkader et Albert Camus- s'est inscrite constamment dans un triangle linguistique :

- *Une langue du roc et du sol, disons de l'origine, le libyco-berbère qui perdit momentanément son alphabet, sauf chez les Touareg.*
- *Une deuxième langue, celle du dehors prestigieux de l'héritage méditerranéen – ou oriental ou occidental- (…). Ce qui devient aujourd'hui le français marginalisé quand il est créatif et critique, auquel on ne prétend s'intéresser dorénavant dans les lycées et à l'université que 'comme langue des sciences et des techniques'.*
- *Troisième partenaire de ce couple à trois, se présente la plus exposée des langues, la dominante, la publique, la langue du pouvoir(…). Ce rôle fut assumé tout à tour par le latin jusqu'à Augustin, par l'arabe classique au moyen âge, par le turc (…). Après 1830, le français entra en scène en habits d'apparat colonial. Présentement, à nouveau, l'arabe dit moderne, qu'on enseigne à la jeunesse sous le terme pompeux de 'langue nationale'.*[624]

A partir de cette énumération, Djebar expose clairement le statut des langues en Algérie depuis l'Antiquité et explique le rapport d'autorité entre le statut d'une langue dans la société et le pouvoir qui dirige le pays à chaque époque. En effet, chacun des pouvoirs politiques qui ont dirigé le pays a essayé d'imposer une seule langue à une population, pourtant multi-ethnique. Toutes les civilisations ayant occupé le territoire algérien avaient nié la multiplicité culturelle du peuple algérien et ont voulu imposer leurs idéologie langagière. D'ailleurs, Djebar finit par s'attaquer explicitement au système éducatif de la post-indépendance qui a contribué à renforcer les différends entre les communautés langagières en Algérie :

> *La médiocrité institutionnalisée du système éducatif depuis 1962(…) fut la plus mal gérée, comparativement aux autres pays arabes, et cela par la mise au ban d'un dialecte vivace dans son irisation régionale, subtil par sa force de contestation et de rêve. Ainsi, le déni du génie de tout un peuple est allé de pair avec la suspicion entretenue à l'égard de la minorité d'écrivains francophones dont la production, en dépit de tout ou faute de mieux, dans l'exil se maintenait.*[625]

Confiner le peuple et notamment les intellectuels à une seule langue est inadmissible pour l'écrivaine, qui comme tous les écrivains francophones du pays, œuvre pour la liberté d'expression. Dans l'effort de représenter la singularité des disparus par l'écriture et dans l'espoir de s'approprier leurs expériences sans les soumettre aux normes de leurs temps, Djebar attire l'attention aux effets inéluctables des normes rhétoriques en refusant leur institutionnalisation. *Le Blanc*

[624] MECHAKRA, Yamina, op.cit Ibid, p 243.
[625] Ibid, p 244.

de l'Algérie utilise tant le contenu que la forme pour déconstruire les couches et les masques des discours commémoratifs et le mauvais usage politique de ces masques. Dans sa célébration d'une pluralité linguistique, et sa conscience de la difficulté de créer un nouveau langage de deuil, ce récit invoque un langage de résistance qui s'oppose aux formes de l'oppression linguistique. Ce défi des rhétoriques de l'islamisme radical et des systèmes d'arabisation traduit également le refus de Djebar de se soumettre à une identité culturelle quelconque dont les traits sont tracés par le pouvoir.

Pour s'opposer à ces idéologies, la narratrice attribue une voix aux écrivains et aux intellectuels algériens par le biais de l'intertextualité. Nous pensons aussi que l'invocation de ces disparus, écrivains et intellectuels dépasse la simple volonté de retracer les parcours de ces hommes qui ont participé à définir l'identité culturelle des algériens car Djebar semble aussi vouloir explorer les limites d'une identité culturelle algérienne monolithique à travers la pratique intertextuelle dans son texte qui rappelle la diversité linguistique, ethnique et culturelle des intellectuels algériens que l'idéologie étatique a tout fait pour en nier l'existence.

Par cette évocation des écrivains et des intellectuels algériens, Djebar rappelle leur rôle dans l'élaboration d'une identité pluriculturelle propre aux algériens. En remontant le temps vers la guerre de libération nationale, la narratrice du récit démontre comment le décès des écrivains est toujours inattendu, ils sont frappés par une mort prématurée, causée soit par un accident, soit par une maladie qui les emporte avant leur heure, soit encore, par une main meurtrière qui les arrache à leurs biens aimés. Cette mort surgit de nulle part comme pour leur ôter la voix, une voix en voie d'accomplissement, laissant derrière eux, une parole inachevée. A leur tête, la narratrice pleure la mort d'Albert Camus, emportée par la mort avant d'avoir achevé son *Premier Homme*, qui aurait dû être son meilleur chef-d'œuvre. Quel est alors l'impact de tous ces décès sur les traits de l'identité culturelle algérienne ? L'auteure s'était elle-même posée cette question lors d'un entretien : « Qu'en est-il des écrivains algériens qui, pour la plupart meurent toujours trop tôt ? Est-ce une malédiction ? Pourquoi la mort accompagne-t-elle

tant d'écrivains si jeunes et pourquoi semblent-ils mourir avant d'achever leur œuvre, exception faite pour Mouloud Maameri ? ». [626]

En rappelant la vie et la mort des intellectuels algériens, l'auteure discute les traits complexes d'une identité algérienne dont ils sont à la fois le produit et les porte-parole. Ils forgent une identité culturelle algérienne héritée de plusieurs civilisations et d'un riche patrimoine, puisqu'ils sont issus de divers métissages, possédant une identité composée d'appartenances multiples, construite d'un mariage fabuleux de cultures, de traditions et de langues. Leur rôle aurait été de servir de médiateurs de paix et de réconciliation entre La France et l'Algérie dans le passé, et entre les différents partis en opposition au sein du pays, au présent.

Dans cette Algérie couverte de « ruisseaux de sang, de corps décapités et mutilés, de regards d'enfants stupéfaits…»[627], Djebar admet son désir obsessionnel de rejoindre cette voie qui mène vers ces hommes de la plume qui ont perdu leur vie trop tôt :

> *Le désir me prend, au milieu de cette galerie funèbre, de déposer ma plume ou mon pinceau et de les rejoindre, eux, de tremper ma face dans leur sang (…) Les rejoindre, c'est la tentation. Autant arrêter net le récit, s'il me devient corde pour futur garrot.*[628]

Malgré sa peine insupportable causée par ces épreuves insurmontables, Djebar réalise qu'il lui reste quand même une voie pour le salut, c'est la voie de l'écriture, une écriture qu'elle est obligée de pratiquer dans l'exil qu'elle appelle « l'expatriation » mais qui demeure son soutien et son seul moyen pour préserver les traits de son identité :

> *Je tourne les yeux : le paysage s'élargit, se multiplie(…) je veux continuer à écrire pour me noyer les yeux de ciel : l'Algérie est un astre étincelant ou mort, pas tout le firmament ! Continuer ? Je devrais dire, comme l'un des personnages de Beckett : 'je continue… je ne peux pas continuer. Je continue parce que je ne peux pas continuer'.* [629]

Le Blanc de l'Algérie véhicule ainsi toutes les interrogations et les peurs qui rongent les esprits des écrivains et des intellectuels en Algérie. En même temps, il

[626] VIROLLE, Mari, *Entretien avec Assia Djebar*, In *Algérie, littérature/action*, mai 1996, pp. 183-187, p. 185.
[627] BEY, Maïssa, *L'une et l'autre*. Paris. Editions de l'Aube.2009, pp. 162.
[628] Ibid.
[629] DJEBAR, Assia, op.cit, pp. 163-164.

reprend un aspect permanent de l'Œuvre de Djebar qui est l'exploration des rapports complexes entre la violence et l'écriture et la capacité de celle-ci à rendre compte de la tragédie. Son auteure y confirme de nouveau le rôle de l'écriture littéraire et la responsabilité de l'intellectuel dans la sauvegarde d'une identité culturelle aux visages multiples, malgré toutes les impositions et les interdictions du pouvoir qui s'oppose à toutes les formes du savoir et de la créativité. Son écriture constitue pour elle un élément majeur dans la constitution de son identité qui repose sur la multiplicité des traits culturels dans le pays. Pour Djebar, l'écriture est le lieu de la résistance et de la continuité.

4. Les représentations identitaires à l'épreuve de l'altérité dans *Pierre Sang Papier ou Cendre :*

La quête d'une identité nationale amputée par l'occupation française a longtemps hanté l'écriture de Maïssa Bey. Cette quête identitaire est souvent conditionnée par le rapport avec l'Autre, puisque « C'est toujours la réflexion sur l'altérité qui précède permet toute définition Identitaire »[630]. Le premier contact avec l'Autre s'est opéré chez Bey dans la douleur et la souffrance : orpheline d'un père assassiné par l'armée française, elle est désormais obsédée par la question de l'oppression coloniale qui revient incessamment dans ses textes. Dans *l'Une et l'Autre* 2000, elle explique d'ailleurs cette obsession : « C'est, malgré mon jeune âge, la colonisation qui m'a amenée à la prise de conscience identitaire, culturelle et même, je peux l'affirmer à présent, politique ». [631]

Depuis *Entendez-vous dans les Montagnes* en 2002, en passant par *Bleu Blanc Vert* en 2006, jusqu'à *Pierre Sang Papier ou Cendre* en 2008, l'auteure a choisi de puiser dans l'Histoire algérienne et de 'fictionnaliser' la violence de la colonisation à travers une écriture engagée qui vise, non seulement à dénoncer les injustices et les horreurs subies par le peuple algérien, mais aussi à comprendre le passé, en usant de toutes les sources mémorielles et historiques disponibles. Dans

[630] AUGE, Marc, *Le sens des autres,* Paris. Fayard. 1994, p. 84.
[631] BEY, Maïssa, *L'une et l'autre*, Editions de l'Aube, Paris, 2009, p. 37.

Pierre Sang Papier ou Cendre, Bey semble jeter un regard lucide sur l'Autre. C'est cette représentation littéraire de l'Autre qui semble lui permettre de se positionner en face de lui et de s'identifier par rapport à lui.

Nous avons expliqué dans la partie précédente comment ce roman reprend le discours colonial par le biais de l'ironie afin de le déconstruire[632]. En effet, le récit dévoile les vraies intentions de la conquête française de l'Algérie voilées par les prétextes civilisationnels. L'auteure y reprend le discours colonial fondé sur le racisme et la supériorité ethniques afin de démontrer son absurdité. Ce discours de l'Autre est déconstruit, d'abord, à travers l'énonciation ironique, qui parcourt tout le texte.

Maïssa Bey s'oppose également à l'entreprise coloniale à travers les images d'oppression, de tueries et de tortures infligées aux algériens tout au long des cent trente-deux années de l'occupation et dont elle se sert pour démentir toute prétention humanitaire de l'entreprise coloniale. Le texte est chargé de scènes de brutalités et de massacres qui invitent le lecteur réfléchir sur le colonialisme, mais l'exemple le plus fort demeure, sans doute, représenté par la scène des célèbres « enfumades », évoquées également par Assia Djebar dans *l'Amour, La Fantasia,* où l'armée française a immolé par le feu des milliers d'algériens et d'algériennes, n'épargnant même pas les animaux :

> *(.....) Des cris déchirants, des appels et des pleurs d'enfants très vite couverts par le crépitement des flammes déchaînées. Aux mugissements furieux des bœufs pris au piège, répondait les hennissements des chevaux excités par le feu.*
> *Puis le silence*
> *Un silence foudroyé*
> *Puis la lente extinction des feux.* [633]

Cette description violente et pointée dénonce l'idée même de la colonisation et éclaire le lecteur à propos de l'absurdité des justifications françaises de l'entreprise coloniale. C'est donc la différence qui génère cette haine de l'Autre, qu'il s'agit de dompter et de refaçonner à l'image de Soi et c'est cette construction d'un nouveau sujet colonial en terme de différence raciale qui va justifier toutes

[632] NKUNZIMANA, Obed, *Le débat postcolonial et le Québec*, Québec Studies, vol. 35, printemps/été 2003.
[633]BEY, Maïssa, *L'Une et l'autre*, op.cit, pp. 38-42.

les violences pratiquées par les français afin d'éradiquer toute forme d'altérité et de faire fondre l'Autre en Soi.

L'altérité est évoquée dans ce roman à travers le premier contact qui s'effectue avec le lecteur, c'est-à-dire, à travers le titre même du roman. En effet, nous savons que *Pierre Sang Papier ou Cendre* au poème célèbre de Paul Eluard, *Liberté 1942*. Il semblerait que l'auteure, avec le choix de ce titre évocateur, engage déjà le lecteur, dans une sorte de dialogisme historique, culturel et littéraire avec l'Autre. Ce dialogue s'entreprend déjà en adoptant les mêmes principes idéologiques chantés par Paul Eluard dans son poème, écrit pour exprimer son opposition contre l'occupation allemande des terres françaises pendant la seconde guerre mondiale.

Cependant, si Bey rejoint Eluard dans son indignation vis-à-vis de l'oppression et de la guerre, elle semble également user de ce vers dans une fin ironique, en parodiant le discours de l'Autre, qui réclame sa liberté tout en ôtant celle d'autrui. L'auteure ouvre ainsi son roman sur l'Histoire algéro-française commune, en confirmant l'importance du regard porté sur l'Altérité dans la quête identitaire en Algérie. Ce regard porté sur l'Autre s'opère au niveau rhétorique dans le texte, à travers l'allégorie. La féminisation du pouvoir colonial sous le nom de *Madame Lafrance* est très intéressante dans la mesure où elle représente un écho aux représentations occidentales de l'entreprise coloniale. En effet, le discours porté par le colonisateur français prétend à une action civilisatrice pour le peuple algérien. Ainsi, ce sont les français mêmes qui ont attribué une caractérisation féminine de l'entreprise coloniale à travers les idéaux de liberté, de vérité et de justice qu'ils prétendent apporter à travers l'action coloniale. Bey affirme d'ailleurs, qu'en personnifiant *Madame Lafrance*, elle n'a fait qu'emprunter l'orientation féminine de la représentation iconographique des idéaux français : « C'est une allégorie que je n'ai pas inventé et que j'ai repris, bien sûr, avec cette dose d'ironie qui est nécessaire, pour faire passer le propos »[634]

[634] O.Hind, *Pas de haine, ni de pardon, Entretien avec Maïssa Bey* le 22/05/2008. Journal L'Expression.

Cependant, la féminisation du pouvoir colonial ne lui attribue aucun caractère de faiblesse ou de soumission. Bien au contraire, cette figure est le symbole de la détermination et de l'atrocité :

> *Elle n'entend pas les cris des hommes, des femmes et des enfants enfermés dans des grottes enfumées. Elle n'entend pas les supplications, les sanglots et les râles. Rien, rien ne doit la détourner. Elle est fille aînée de l'église. Elle est lumière. Elle est justice, elle est la justice aveugle et sourde. .*[635]

Masquant son discours ironique par les propos de l'Autre, Bey expose l'atrocité coloniale qui se cache derrière les prétextes de civilisation et de justice. A côté de la figure oppressive de Madame Lafrance, se tient celle qui représente la loi française. L'auteure se sert d'une dénomination employée par les algériens illettrés de l'époque, qui employaient le terme « Silaloi » pour désigner la loi française. En fait, ce terme est composé de deux parties : « Si » et « laloi ». Ce dernier, est évidemment la transcription du mot « la loi », tandis que le premier est un terme arabe qui signifie « Monsieur » et qui est signe de respect ou de soumission. Ainsi, Bey choisit de donner le nom de « Silaloi », qui est une désignation masculine, au personnage qui va incarner la loi française appliquée en Algérie et que tous les algériens craignaient en l'appelant « Monsieur la loi ». Cette dénomination, semble symboliser à la fois la crainte que sentaient les algériens à l'époque, vis-à-vis de loi française, ainsi, que la détermination des hommes à ne jamais se soumettre au genre féminin, au point de changer le genre du mot, du féminin au masculin, comme si l'on ne pouvait pas craindre la loi si elle appartenait au genre féminin. Le personnage de Silaloi accompagne celui de Madame Lafrance, lui obéit et se soumet à sa volonté d'assujettir tout le peuple algérien. Il arrive même que ces deux personnages fusionnent pour n'en faire qu'un seul. Ils sont à la foi, la loi française, le policier, le gendarme, le soldat et le pouvoir. Tous deux accompagnent l'enfant, tout au long du récit et avec lui, exposent leur vision des algériens, qu'ils voudraient comprendre pour pouvoir les dompter.

Pour ce faire, la politique française en Algérie s'attaque à la culture algérienne. Bey semble focaliser son discours sur le processus colonialiste visant

[635] BEY, Maïssa, op.cit, p 25.

à éradiquer l'identité culturelle des algériens. Ce processus est renforcé par l'imposition de l'enseignement de la langue et de la culture française à l'école. En plus des substitutions des noms des rues par des noms français, afin d'effacer la mémoire collective, Madame Lafrance impose sa langue et sa cultures aux algériens dans les écoles et leur impose de répéter à chaque entrée en classe la fameuse phrase : « j'aime mon pays La France »[636]. Elle tente également d'imposer sa religion, car la langue et la religion sont les plus grands moyens de la construction de l'identité.

A travers l'œil de l'enfant, le narrateur examine et interprète la situation du peuple algérien déchiré entre deux cultures, deux identités, deux civilisations. En effet, la rencontre avec l'Autre se fait toujours dans le texte à travers le regard questionneur de l'enfant. Ainsi, lorsqu'il est à l'école française, il rencontre un élève français qui s'appelle Pierre, tandis que le héros du roman n'a pas de nom. Cet anonymat dans lequel a plongé l'écrivaine son personnage est très symbolique. L'enfant, comme tous les algériens de l'époque coloniale, représente un fardeau pour le pouvoir français. Il vit dans l'ombre de ceux qui possèdent, tandis qu'il est dépossédé de tout. Ainsi, ils « n'habitent pas dans le même quartier »[637], ils vivent dans la différence sur la même terre qui les réunit. La différence entre Arabes et Français est de nouveau décrite à travers les pensées d'un enfant. Cette fois ci, c'est Pierre le français qui s'interroge sur la langue arabe car il voudrait la parler pour répondre à l'hospitalité de la mère de l'enfant. Quand il demande à son père pourquoi ils ne parlaient pas Arabe, son père lui répond qu'ils n'en avaient pas besoin car « ici, tout le monde était Français, parce qu'on était en France, et qu'en France, la seule langue est le Français »[638] .

Ces questionnements naïfs posés par un enfant français, reflètent la confusion qu'engendrait la colonisation pour la question de l'identité chez les uns comme chez les autres. Bey ne se contente pas de traiter la question de l'identité algérienne mais rappelle également le problème identitaire que vivaient les

[636] BEY, Maïssa, op.cit, p. 54.
[637] Ibid, p. 148.
[638] Ibid, p. 149.

français de l'Algérie qui considéraient l'Algérie comme une partie de leur patrie et croyaient à l'Algérie française. Nous pensons qu'en évoquant les questionnements d'un enfant français, Bey fait également référence à la nature humaine innocente que l'on retrouve chez tous les peuples et qui disparait au fil du temps à cause de l'imprégnation des esprits par les idéologies.

Un autre aspect de la rencontre avec l'Autre s'élabore dans ce texte à travers l'intertextualité littéraire dont se sert Maïssa Bey pour évoquer les positions de quelques personnalités littéraires françaises à propos de la colonisation et de la guerre. A côté de cela, elle crée des scènes purement fictives, qui rassemblent des personnages historiques ou littéraires pour servir la cause algérienne. C'est alors que Jean Paul Sartre (non identifié par le narrateur, mais que l'on peut reconnaître à travers le discours) rencontre Albert Camus dans le chapitre XVI du roman. Les deux auteurs discutent la guerre d'Algérie, en longeant la plage qui rappelle celle des *Noces* (1972) de Tipaza. Colette Valat évoque dans son article sur l'écriture de Maïssa Bey, la beauté de cette intertextualité littéraire :

> *Ce décor même, avec ses colonnes en ruine, renvoie aux Noces, mais les deux personnages ont croisé Kateb dans une scène qu'il a vécue et qu'il a écrite dans Nedjma, et le départ de Camus évoque une célèbre photographie de lui. L'intertextualité joue sur le plaisir de la connivence entre le lecteur et l'auteur : il y est question de son goût que le lecteur reconnaît dans celui de l'auteur.*[639]

Dans cette scène, Bey fait parler Albert Camus qui expose son avis vis-à-vis de la guerre. Il est bien connu que cet écrivain s'est toujours opposé aux violences et à la répression, mais n'avait jamais refusé clairement l'entreprise coloniale. Bey, reprend alors la position de l'auteur, qui a témoigné de la misère du peuple mais ne s'est jamais opposé à sa mère patrie. Ainsi, il expose sa position par rapport aux massacres du 8 mai 45 à Guelma, Sétif et Kherata :

> *Depuis la conquête, il n'est pas possible de dire que la politique française coloniale en Algérie se soit montrée très cohérente… Ce qui s'est passé ces dernières semaines dans le Constantinois… Comment accepter les massacres sauvages et la répression tout aussi sauvage qui ont enténébré les fêtes de la Victoire* ? [640]

[639] VALAT Colette, *La romancière algérienne Maïssa bey*, in Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire, no 60, pp.10-32, Toulouse : Presse Universitaire du Mirail. 2009, pp.12-32
[640] BEY, Maïssa*, L'une et l'autre*, op.cit, p. 92.

Cette scène finit par la rencontre avec un enfant, qui n'est autre que le jeune Kateb Yacine, que Bey présente au lecteur comme un jeune collégien révolutionnaire, révolté par l'atrocité des représailles françaises du 8 mai contre les algériens et qui décide de suivre les deux auteurs qui débattaient la question et donnaient chacun son avis sur les évènements. Il semblerait que Bey tenait à rappeler l'implication des écrivains dans le domaine politique, en évoquant la confrontation d'Albert Camus avec Jean Paul Sartre qui étaient d'avis différents vis-à-vis de la question algérienne. Cette scène littéraire représente la confrontation continuelle, pendant l'époque coloniale, entre les intellectuels français partisans de la cause algérienne et leurs homologues qui s'y opposaient en soutenant les intérêts de la France colonisatrice. Quant à Kateb Yacine, décrit par le narrateur comme un « Arabe au regard farouche »[641], il rappelle l'Arabe de l'*Etranger* de Camus, mais auquel, contrairement à Camus, Bey attribue une voix, une position par rapport à son vécu amère. Le personnage de Kateb intervient alors dans la discussion des deux auteurs français pour leur lancer une phrase que Bey préféra laisser incomplète, très représentative des positions de l'écrivain vis-à-vis de l'Algérie et qui rappelle et valorise le caractère révolutionnaire de la jeune Algérie :

> *Face à eux, un jeune homme au regard farouche, un Arabe qui les dévisage en silence. Ils ne l'ont pas entendu arriver. Ils ne saisissent que les derniers mots qu'il lance en se mettant à courir : « l'Algérie est irascible… car ce pays n'est pas encore venu au monde… trop de pères… » La suite de ses paroles est emportée dans sa course. Interloquée, les deux hommes n'ont pas le temps de réagir. Il est déjà loin*. [642]

Cette leçon historique se poursuit à la fin du texte, à travers le voyage dans le temps évoqué précédemment, devant une succession d'images qui emportent l'enfant vers une période lointaine du passé algérien. Il contemple alors, dans une scène surréaliste, les multiples assauts dont a été victime l'Algérie au cours de son Histoire. Défilent alors devant ses yeux, les hordes des conquérants étrangers qui ont envahi son pays et les visages de ceux qui s'y sont opposés. Des Romains aux Français en passant par les Vandales, les Arabes et les Ottomans, la terre algérienne

[641] BEY, Maissa, op.cit, p. 96.
[642] Ibid, p. 96.

fût en permanence un lieu de désir d'occupation et de résistance. L'enfant voyait, dans chaque scène, l'armée de l'envahisseur confrontée à un héros algérien. Ces héros dont les noms ont été substitués à l'école française par ceux de héros qui n'étaient pas les siens, restent pourtant gravés dans la mémoire du peuple :

> *L'enfant l'aime particulièrement l'entendre évoquer les glorieuses batailles d'un chef nommé Vercingétorix. Ou bien la vie extraordinaire et la mort tragique d'une femme qui entendait des voix qui lui disaient de sauver la France : elle s'appelle Jeanne D'arc. (…) Il pense alors aux histoires que lui racontaient certains soirs sa mère et sa grand-mère, celle la Kahina, reine à la chevelure rousse, ou bien celle de l'invincible cavalier, Salah Eddine el Ayoubi.*[643]

Bey démontre ainsi que malgré toutes les tentatives d'anéantissement l'identité du peuple algérien, qui lui imposaient de nouvelles valeurs, la mémoire demeure son bouclier incontournable contre l'oubli. En plus des héros hommes, le narrateur n'omet pas de faire allusion au rôle des femmes dans les guerres de libération de l'Algérie, en citant *Lalla Fatma Nsoumer*, cheffe incontournable de la résistance algérienne de 1850 à 1857. Ce voyage onirique qui a transporté l'enfant vers le passé lointain, remet de nouveau en valeur la notion de mémoire, considérée par l'écrivaine comme porteuse des valeurs identitaires du peuple.

Il semblerait que dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, la rencontre avec l'Autre provoque une sorte d'anamnèse grâce à laquelle le lecteur doit faire face à son passé. C'est cette prise de conscience face à l'importance de l'Histoire et de la mémoire dans la préservation des traits de l'identité nationale que Maïssa Bey semble transposer dans son roman historique. Ainsi, tout au long du récit, il s'est agi d'un retour rétrospectif dans la mémoire collective pour retrouver les traits d'une identité nationale effacée par l'interférence avec l'Autre, imposant et omniprésent. Le dialogue entre l'identité et l'altérité dans le texte sert à s'opposer au processus de l'oubli engagé par les deux partis historiquement ennemis. Chez Bey, la réconciliation avec le passé ne s'opère pas à travers l'oubli, mais à travers la prise de conscience et la reconnaissance de la vérité : « Je ne dénonce rien, j'énonce simplement, non pas ma vérité mais une vérité. D'ailleurs, comment

[643] MECHAKRA, Yamina, op.cit, p. 90.

pourrais-je condamner quelque chose dont je suis le produit », disait-elle.[644] L'écrivaine se considère donc comme un produit du passé colonial qu'a vécu l'Algérie. Elle appelle à la reconnaissance d'une identité algérienne façonnée par un passé qu'il faudrait assumer. Elle encourage à profiter de la langue française héritée du colonialisme pour en faire une constituante de l'identité algérienne au lieu de s'y opposer et d'opprimer ceux qui s'en servent pour dire l'Algérie.

[644] ROUSSEAU, Christine, *Maïssa Bey, je suis le produit de mon temps*. 2008. [En ligne] [Consulté le 01/03/2017]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/03/maissa-bey-je-suis-le-produit-de-cette-histoire_1030437_3260.html

CONCLUSION

Au terme de ce travail, nous pouvons affirmer que l'étude des modalités esthétiques de la présence de l'Histoire dans le corpus objet de l'étude présente des enjeux fondamentaux pour l'élaboration d'une réflexion sur la littérature contemporaine algérienne des femmes. En effet, elle nous a permis, en considérant la manière dont Yamina Méchakra, Assia Djebar et Maïssa Bey fictionnalisent l'Histoire par le prisme de la ré-écriture littéraire et de la représentation, d'analyser, d'une part, les modalités du retour de l'Histoire dans la fiction et d'autre part d'interpréter le rôle de cette même Histoire dans la définition des postures des trois auteures.

Les récits de fiction qui nous ont servi de matière d'étude ont confirmé l'une des observations qui nous avait amené à nous intéresser aux relations entre l'Histoire algérienne et sa rmanifestation dans l'écriture des femmes en Algérie : le passé et l'Histoire apparaissent, en effet, comme des préoccupations essentielles pour les écrivaines algériennes et semblent indissociables de leurs parcours littéraires. Ceci ne nous surprend nullement, puisque nous pensons, comme Jean Bessière, que la «réappropriation de l'Histoire» est l'un des enjeux fondamentaux de la littérature algérienne de langue française :

> *Les jeux sur l'Histoire, les faits, les personnages de l'Histoire, sur la symbolique conventionnelle qui leur est attachée, la réinvention de l'Histoire, ne valent pas essentiellement comme des allégories (…) mais comme des fictions de réappropriation de l'Histoire, qui se savent fictions et qui ont pour fonction d'ouvrir la symbolique de l'Histoire et de donner cette ouverture comme la propriété possible de tous les agents d'une culture.*[645]

Dans le contexte algérien, l'Histoire semble l'enjeu crucial d'une reconstruction identitaire. Les représentations dont elle est l'objet impliquent forcément une représentation de soi, de ses valeurs, de ses propriétés culturelles et de tout ce qui constitue l'identité. Aussi, la mise en scène des évènements qui

[645] BESSIERE Jean, *Penser les littératures émergentes : émergence et institution symbolique, Littérature d'émergence et mondialisation*, p. 14. [En linge] [Consulté le 11/08/2016]. Disponible sur : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:94ARFRmSNtAJ:media.virbcdn.com/files/1c/ea7f2f44f0432d8f-JBESSIERE_Penser_les_litteratures_emergentes.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=dz

constituent les intrigues racontées est associée à un travail de réflexion et d'analyse des données historiques exploitées dans les récits, car :

> *Quand c'est la fiction qui écrit l'histoire, elle fait voir en-dessous de l'Histoire tout une mosaïque d'histoires. Dans le roman, l'histoire n'apparaît pas comme quelque chose d'achevé mais comme un espace ouvert qui entraîne l'homme vers son devenir, vers de nouvelles possibilités de l'être dont la possibilité même d'exister.*[646]

En plaçant l'Histoire au centre de leur créations fictionnelles, les trois écrivaines semblent engager de la sorte le lecteur dans un processus de réinterprétation du passé historique à travers les différents modes de références au passé qu'elles mobilisent dans leurs fictions qui se donnent, dans certaines de leurs assertions, à se lire comme *vraies.*

La ré-écriture de quelques bribes de passé algérien et les représentations de différentes périodes historiques dans *La Grotte Eclatée* de Yamina Méchakra, *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar et *Pierre Sang Papier ou Cendre* de Maïssa Bey ont donc été l'objet de notre recherche. Pour la mener à bien, nous avons divisé le travail en deux parties traitant respectivement les stratégies textuelles qui portent un discours dénonciateur sur l'Histoire dans les textes et l'étude des thèmes dominants générés par la fictionnalisation de l'Histoire dans le corpus étudié.

Dans un premier temps, nous avons expliqué les grandes lignes des études postcoloniales et les différents aspects textuels et fictionnels auxquels s'intéressent ses tenants dans les œuvres postcoloniales, ainsi que les différentes notions développées par ces ses théoriciens. Ensuite, nous sommes passés à l'étude des structures narratives et énonciatives des textes, qui nous a permis d'interpréter les stratégies textuelles usées par chacune des trois auteures pour dénoncer les discours hégémoniques sur l'Histoire algérienne, qu'ils soient coloniaux ou post-coloniaux. L'étude des modes énonciatifs et des structures narratives et spatio-temporelles des récits nous a emmené à reconnaître l'éthos de chacune des

[646] VULTUR, Ioanna, *Fictions contrefactuelles,* Résumé de l'exposé, dans *: Écritures de l'histoire, écritures de la fiction*, Colloque international organisé par le Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS-CNRS) en collaboration avec le Groupe de Recherche en Narratologie de l'Université de Hambourg (RFA), les 16, 17 et 18 mars 2006 à la Bibliothèque Nationale de France.

écrivaines à partir duquel elles énoncent leurs vision sur l'Histoire de leur pays. L'insertion de personnages vraisemblables dans des espaces référentiels et dans un temps historique a permis aux auteures du corpus d'assembler le fictif et l'historique afin de contribuer à la ré-écriture et la représentation de quelques moments historiques dans une visée de réinterprétation et de dénonciation d'un discours hégémonique qui a longtemps monopolisé la parole sur l'Histoire de l'Algérie.

Dans la seconde partie de la thèse, nous avons d'abord expliqué les liens d'interdépendance qui relient l'Histoire, la mémoire et la fiction, produit de l'imagination qui puise pourtant dans les données de l'Histoire humaine ainsi que dans celles de la mémoire, individuelle soit elle ou collective. Ces trois notions s'associent dans les littératures postcoloniales, notamment algérienne de langue française et en sont des constituantes permanentes. Nous avons ensuite entrepris une étude des thèmes obsessionnels que génèrent les représentations fictionnelles du passé historique chez les trois écrivaines. En effet, le témoignage littéraire, les représentations mémorielles et identitaires sont des constantes dans l'imaginaire des trois écrivaines étudiées, qui s'entrelacent pour présenter leur vision sur le passé et le présent de leurs pays. L'étude de chacun de ces thèmes s'est révélée fructueuse, dans la mesure où elle a pu nous dévoiler les mécanismes fonctionnels des imaginaires des trois auteures, la manière par laquelle elles représentent les évènements du passé et les objectifs de cette représentation fictionnelle de l'Histoire.

Avant d'étaler les aboutissements de notre recherche, nous tenons à préciser que l'objectif de nos analyses n'était pas de trouver une 'spécificité féminine' pour les textes étudiés mais de mettre en évidence une singularité et de questionner une représentation. C'est pourquoi, nous avons tenu à examiner les textes du corpus dans leur dynamique transculturelle, car s'il est admis que les productions littéraires des écrivaines algériennes s'articulent en lien avec un référent culturel et historique, nous nous sommes gardés d'en faire la marque de fabrique et de ne voir en elles que cet aspect. Nous n'avons pas perçu les textes comme un espace

restreint dans lequel nous retrouverions forcément ‘quelque chose’ de féminin ou dans lequel le lecteur occidental viendrait satisfaire une envie d’exotisme. Ceci dit, à travers notre réflexion, nous n’avions nullement l’intention d’enfermer les productions des écrivaines algériennes dans un canevas théorique prédéterminé, mais de dégager leurs singularités et de montrer que leur originalité réside dans le dialogue avec l’Autre.

Ceci dit, nous avons pu démontrer que dans *La Grotte Eclatée,* les représentations fictionnelles de l’Histoire algérienne coloniale révèlent l’existence d’un engagement féministe d’une écrivaine postcoloniale. En effet, ce roman porte un discours féministe superposé à un discours nationaliste qui semble refléter l’engagement de son auteure dans la cause nationale à travers une intrigue qui met en avant le parcours révolutionnaire d’un ensemble de combattants au sein de l’armée de libération nationale pendant l’époque coloniale. Bien que le choix du cadre spatio-temporel et des personnages mobilisés dans le récit principal suggère un engagement politique qui correspond à l’idéologie dominante de la période post-coloniale en Algérie, nous avons pourtant démontré que cet assemblage textuel ne vise pas uniquement à produire un discours anti-colonial mais également un discours féministe qui s’oppose aux diktats post-coloniaux imposés aux femmes.

En effet, Méchakra exploite une voix énonciative qui se nourrie d’une veine féminine qui remonte dans les temps lointains pour ressusciter les voix des aïeules. Recréer, ressusciter, réinventer sont alors les trois mots clés qui marquent la représentation historique dans ce roman subversif. Contre l’Histoire de l’Algérie fondée sur la marginalisation du point de vue féminin, l’écrivaine propose une nouvelle vision historique qui restitue celle occultée des femmes opprimées par une tradition trop misogyne et propose ainsi un contre-discours féminin qui subvertit l’Histoire monolithique et totalisante.

L’Histoire est revisitée au sein d’une structure narrative hybride qui alterne la prose à la poésie et met en place une écriture qui se situe à mi-chemin entre écriture et oralité et reflète le malaise identitaire de l’écrivaine. Cela se remarque

à l'imbrication des récits et à l'introduction des sous genres oraux tels que les proverbes, les chants, les délires poétiques ….etc. Cette recréation langagière et narrative crée une esthétique de l'Histoire qui s'inscrit alors dans une logique de la subversion, de la dénonciation et de la réappropriation. S'érigeant en écrivaine postcoloniale féministe, Méchakra s'emploie à réinventer les normes scripturales pour s'affirmer dans le monde littéraire contemporain. En puisant dans les mémoires individuelle et collective, elle revendique une identité féminine longtemps déniée par les discours de l'altérité. Toutes les transgressions constatées sur la forme et les thèmes générés par la représentation de l'Histoire dans ce roman, des niveaux narratif et discursif, en passant par les représentations mémorielles et identitaires, participent à ce projet.

Cette démarche postcoloniale de la représentation historique dans *La Grotte Eclatée* semble permettre à Méchakra de revendiquer sa place au sein des écrivains contemporains, comme le soutient Odile Casanova cet effet : « pour accéder à la reconnaissance littéraire, les écrivains dominés doivent (…) se plier aux normes décrétées universelles par ceux-là mêmes qui ont le monopole de l'universel. Et surtout trouver la 'bonne distance' qui les rendra visibles ».[647]

Dans *Le Blanc de l'Algérie,* nous avons démontré que toutes les structures énonciatives et narratives mises en œuvre dans le récit servent la confirmation d'une identité algérienne pluriculturelle que Djebar s'acharne à défendre. L'écrivaine emprunte sa voix à un nombre d'intellectuels et de personnages historiques qui ont été privés de la parole à cause de leurs positions politiques et idéologiques. Ce chevauchement de plusieurs voix énonciatives dans le récit, crée une polyphonie qui offre un espace de deuil textuel. Djebar repose, différemment, dans ce texte, une question fondamentale qui traverse toute son Œuvre : comment ré-écrire une Histoire avec des acteurs qui ont été effacé de l'Histoire officielle ou comment écrire au présent les blancs de l'Histoire ?

[647] CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 218.

Nous avons démontré que c'est à travers un dur travail d'anamnèse, de dévoilement et de creusement mémoriel que Djebar a tenté de déterrer les oubliés de l'Histoire ainsi que les causes de l'oubli qui a longtemps régné dans son pays. A travers les voix des morts, l'Histoire de l'Algérie est de nouveau remise en surface pour être corrigée, réhabilitée, débarrassée des mensonges et des manigances des discours officiels qui se sont longtemps réservé le droit sur l'écriture historique.

Témoin de son temps, comme tous les intellectuels de son pays, Djebar semble vouloir contribuer à dessiner un autre visage de la réalité nationale. Dans son intention première à rendre hommage à ces hommes arrachés si brusquement à la vie et à travers le rappel du parcours de chacun d'eux, elle laisse inévitablement apparaître toute la complexité d'une identité algérienne dont ils sont à la fois le reflet et les porte-parole. Ils personnifient une Algérie construite grâce à l'interaction de plusieurs civilisations et héritages culturels, puisqu'ils sont l'expression vivante de divers métissages, d'une identité aux appartenances multiples, située au croisement de cultures, de langues et de traditions diverses.

Djebar semble avoir réussi à bousculer les limites convenues de la représentation. Sa persévérance à vouloir certifier son discours en usant de faits historiquement connus relève d'un positionnement singulier qu'elle semble avoir développé tout au long de son parcours littéraire. L'écrivaine a tenté dans ce récit, à travers une écriture pointue et crue, d'expliquer la logique de quelques circonstances historiques marquées par la violence qui a ravagé son pays depuis la période coloniale jusqu'au resurgissement d'une nouvelle forme de l'horreur. Ce faisant, elle a procédé à un bousculement des critères traditionnels du genre historique, non pas pour changer l'Histoire, mais pour dégager les non-dits des discours officiels sur cette même Histoire et pour déstabiliser les certitudes sur ce qui est posé comme vérité historique.

Combler les silences de la mémoire collective et remplir les blancs de l'Histoire officielle semblent donc participer au projet de revendication identitaire chez l'écrivaine malgré cette peine à s'exprimer, sentie à la lecture de son récit.

Pour s'en défaire, pour appréhender l'inimaginable et exprimer l'indicible, son écriture fictionnelle fonctionne comme un détour, car elle permet de contourner le traumatisme, à travers des dédoublements énonciatifs et les va-et-vient constants entre des temporalités multiples qui contribuent à démontrer la complexité de l'évènement historique.

A travers quelques techniques esthétiques de la ré-écriture et de la représentation historique, Djebar semble vouloir susciter la participation émotive du lecteur et de provoquer, à travers cette expérience littéraire, son adhésion à l'Histoire algérienne, voire sa transformation potentielle en un témoin indirect. En répondant à des exigences contextuelles, les représentations historiques déployées dans *Le Blanc de l'Algérie* situent le récit entre le factuel et le fictionnel, l'éthique et l'esthétique, anéantissant de la sorte toutes les frontières poreuses entre les genres, confirmant que la fiction s'avère, parfois, plus véridique qu'un manuel historique.

Enfin, dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*, Maïssa Bey revient sur la question de la colonisation française en Algérie. Que reste-t-il à dire sur ce sujet ? Tout, ou presque ! Vu les séquelles d'une occupation ayant duré plus d'un siècle et eut égard aux circonstances dans lesquelles le pays fut colonisé et gouverné, il va de soi que la profondeur des plaies mérite plus d'investigation, ne serait-ce que pour mettre en lumière cet épisode encore ambigu de l'Histoire de l'Algérie. Telle est, semble-t-il, l'intention de Maïssa Bey qui donne libre cours à son imagination pour remettre en cause les prétentions civilisationnelles de l'entreprise coloniale.

Pour revenir sur cette Histoire que l'on peine à raconter, l'écrivaine recourt à l'allégorie pour personnifier deux entités antonymes : Le colonialisme, processus impérial oppressif et horrifiant, représenté dans le texte par le personnage de Madame Lafrance, et à la fois, l'Algérie, sa mémoire et son peuple, représentés par la figure de l'Enfant, victime innocente, lucide et perspicace, qui rapporte les atrocités qu'elle a subies pendant toute la période de l'occupation française des terres de son pays.

Chez Maïssa Bey, la narration du passé historique se délaisse de son aspect rigoureux pour prendre des apparences plus poétiques, sans pour autant, perdre de sa crédibilité ou de sa véracité. Sur le plan discursif, l'écrivaine use d'une énonciation ironique qui se déploie au sein d'un projet de distanciation mais aussi de dénonciation par rapport aux évènements majeurs de l'Histoire algérienne marquée par la violence et par l'oppression de l'Autre. C'est dans ce sens que l'on peut considérer cette écriture ironique comme un engagement stratégique de la part de l'écrivaine, visant à déstabiliser le système de pensée dominant. Cette stratégie énonciative semble également viser l'implication du lecteur sans lequel le discours ironique n'aurait aucun sens, puisque c'est uniquement à travers la lucidité et le savoir du lecteur que les passages ironiques octroient leur sens et réalisent leurs objectifs. A travers l'ironie, Bey interpelle donc son lecteur pour une nouvelle interprétation de l'Histoire algérienne. Ce recours au discours ironique semble mettre en relief l'altérité de l'écrivaine dans un monde dominé par le discours colonial.

Nous avons démontré que ce discours se déploie à travers une structure spatio-temporelle qui elle aussi oppose deux univers antithétiques : celui du colonisé et celui du colonisateur. Paradoxalement, Bey semble recourir aux techniques des binarités ici/ailleurs critiquées par les tenants du postcolonialisme, non pas pour les confirmer mais pour s'y opposer, les déstabiliser et enfin, les déconstruire, pour en faire sortir un espace imaginaire où peuvent cohabiter les deux antagonistes.

Si les enjeux identitaires et mémoriels ne sont pas absents chez Maïssa Bey, qui, comme Méchakra ou Bey, revendique une identité algérienne construite à partir d'un héritage ancestral et une authenticité incontestable ; dans *Pierre Sang Papier ou Cendre,* l'écrivaine tente aussi d'influencer moralement mais surtout, de dénoncer, de chercher la vérité, de proposer une représentation digne de la réalité, de signer « la correspondance entre l'œuvre littéraire et la réalité qu'elle

imite »[648] afin d'approcher la conscience humaine en célébrant des valeurs humanistes.

Pour ce faire, elle recrée une Algérie où il aurait été possible de côtoyer l'Autre en dépassant la peur et l'oppression. Elle rappelle que l'ignorance de l'Autre suscite la peur qui mène à la violence. Elle se sert du discours colonial pour démontrer son incapacité dans la connaissance de Soi et de l'Autre et appelle à un contact interculturel qui s'élabore dans la tolérance et l'ouverture vers d'autres univers qui étaient jusque-là inconnus. En dénonçant la violence coloniale qu'elle considère comme résultant de l'intolérance envers la différence de l'Autre, l'écrivaine appelle à une réconciliation avec le passé, dans un esprit de remise en cause des vraies causes de l'oppression et d'une reconnaissance des erreurs du passé, qu'elle voudrait dépasser pour créer un monde meilleur.

En soutenant l'opinion de Ricœur qui souligne que « toute œuvre est non seulement une réponse offerte à une question antérieure, mais à son tour, une source de questions nouvelles »[649], les trois romancières étudiées semblent donc s'inspirer des faits historiques passés pour comprendre finalement leur présent. Tout au long du présent travail, nous avons tenté de souligner cette nécessité chez elles de vouloir expliquer le présent par le biais des données historiques, qu'elles réinterrogent et réinventent incessamment. Nous avons également démontré le traitement particulièrement idéologique des données historiques par les romancières dans le sens où elles s'en servent pour justifier leurs positionnements sociaux, politiques et culturels. Dans leurs univers imaginaires, la fiction, l'évènement historique et la mémoire, se tiennent par la main, coexistent, s'interpénètrent, se prolongent et coopèrent pour multiplier les possibilités d'interprétation chez le lecteur.

La ré-écriture et la représentation littéraires de l'Histoire chez les trois écrivaines semble se présenter à elles comme une tentative de correction à toutes

[648] BARTHES, Roland Barthes, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael, WATT, *Littérature et réalité*, Seuil, Collection «Essais», Paris, 1982, p. 14.
[649] RICOEUR, Paul, *Temps et récit 3*, op.cit, p. 314.

les faussetés créées par l'Occident et par tous les discours hégémoniques. Elles usent de leur mémoire et de celle de leur peuple pour réinventer une Algérie qui donne la parole à ses propres enfants. Elles témoignent de leur temps et créent des œuvres que l'on peut considérer comme des sources considérables de vérité historique. Par conséquent, il serait intéressant d'élargir ce champ de recherche pour vérifier l'impact de l'Histoire algérienne sur les productions des femmes algériennes à l'aune du 21ème siècle, notamment, suite aux mouvements révolutionnaires dans les pays arabes, qui ont fini par toucher l'Algérie grâce au mouvement national populaire connu sous le nom du « Hirak ».

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS :

- **BEY, Maïssa*, Pierre Sang Papier et Cendre,* Aube, Paris, 2008.**
- **DJEBAR, Assia*, Le Blanc de l'Algérie,* Albin Michel, Paris, 1995.**
- **MECHAKRA, Yamina, *La Grotte Eclatée,* ENAG, Réédition, Alger, 2000.**

II. AUTRES ŒUVRES LITTERAIRES CONSULTEES *:*

- BEY, Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes*, Aube, Paris, 2002.
- BEY, Maïssa, *Puisque mon cœur est mort,* La Tour d'Aigues, Aube, Paris, 2010.
- DJEBAR, Assia, *L'Amour, La Fantasia*, ENAL, Alger, 1985.
- DJEBAR, Assia, Ces voix qui m'assiègent, Albin Michel, Paris, 1999.
- DJEBAR, Assia, *Oran langue morte*, Arles, Actes Sud, Coll. Un endroit où aller, 1997.
- KATEB, Yacine, *Le cercle des représailles*, Seuil, Paris, 1959.
- M'RABET, Fadila, *Le Muezzin aux yeux bleus,* Rive Neuve, 2008.

III. OUVRAGES SUR LA LITTERATURE FRANCOPHONE :

- ACHOUR, Christiane, *Noûn : Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998.
- AMRANE, Djamila, *Les femmes algériennes dans la guerre*, Plon, 1991.
- BELKAID, Naget, KHADDA, *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française*, TDE, Roger FAYOLLE, Paris,1987.
- BOLFEK-RADOVANI, J, *Le blanc et le noir de l'écriture : éléments pour une analyse de la poétique de perte chez Assia Djebar, Hélène Cixous et Maïssa Bey, Westminster University Kelly,* Londres, 2005.

- BONN, Charles. *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie* in *Etudes littéraires maghrébines* numéro 14, L'Harmattan, Paris, 1999.
- CHIKHI, Beida, *Les romans d'Assia Djebar*, O.P.U, Alger, 1990.
- CALLE-GRUBER, Mireille*, Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards sur un écrivain d'Algérie.* Maisonneuve et Larose, Paris, 2001.
- CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- CHIKHI, Beida, *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine de langue française*, Naaman, Ottawa.1973.
- DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Presses universitaires de France, Que sais-je?, Paris, 1992.
- FISHER, Dominique, *Écrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*, L'Harmattan, 2007.
- GAFAÎTI, Hafid, *La femme dans le roman Algérien*, L'Haramattan, Paris.
- HHHGHE, Laurence, *Ecrits sous le voile. Romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Publisud, Paris, 2001.
- JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980 : essai*, l'Hexagone, Montréal, 1998.
- *KHELLADI Khadidja, Ancrages et dérivations de thèmes entre l'écrit et l'oral chez Kateb Yacine,* in *Échange et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, dirigé par Charles Bonn, L'Harmattan, Paris, 2004.
- KHODJA, Souad. *Nous les Algériennes, La grande solitude*, Casbah, Alger, 2002.
- MOKHTARI, Rachid, *Yamina Mechakra, Entretiens et lecture*, Edition Chiheb, Alger, 2015.
- RINGROSE, Priscilla, *Assia Djebar, Dialogue with Feminisms*, Amsterdam, Rodopi, New York, 2006.

IV. OUVRAGES THEORIQUES ET CRITIQUES :

- ACHOUR, Christiane, REZOUG, Simonie, *Convergences critiques*, OPU, Alger, 1990.
- AGAR-Mendousse, Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmatan, aPris, 2006.
- AMOSSY, Ruth et al, *Images de soi dans le discours*, Delachaux et Niestlet, Lausanne, 1999.
- AREND, Elisabeth, *Histoire, littérature et l'écriture de l'Histoire*, In : AREND, Elisabeth, REICHARDT, Dagmar, *Histoires inventées, la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophone*. Ed : Peter Lang GmBH, Frankfurt, 2008.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. de Michel Magnien, Livre de poche, 1990.
- ARMENGAUD, Françoise, *La Pragmatique*, P.U.F., Coll. « Que sais-je ?», Paris, 1990.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth, TIFFIN, Helen, *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures postcoloniales,* traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- AUGE, Marc, *Le sens des autres*, Fayard, Paris, 1994
- *BACHELARD, Gaston. La poétique de l'espace [1957],* Presses universitaires de France. Paris, 2004.
- BARDOLPH. Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature,* Honoré Champion, Paris, 2002.
- BARTHES, Roland Barthes, BERSANI, Leo, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael, WATT, *Littérature et réalité,* Seuil, Collection «Essais», Paris, 1982.
- BAYART, Jean-François, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, Karthala, coll. « Disputatio », Paris, 2010
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1989.

- BERNARD, Claudie, *Si l'Histoire m'était contée*, p p. 29-44, cité dans : DERUELLE, Aude & TASSEL, Alain, *Problèmes du roman historique*. L'Harmattan, Paris, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Minuit, Paris, 1980.
- BOUTLER, Jonathan, *Melancholy and the Archive, Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel.* London: Continuum International Publishing House, 1988.
- CAMUS, Albert, *Permanence de la Grèce*, 1948, in *Rivages des origines*, Archives des *Cahiers du Sud*, Archives de la Ville de Marseille, 1981.
- CHARAUDEAU. P & MAINGUENEAU.D, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- COQUIO, Catherine, *La littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015.
- COQUIO, Catherine, dir, *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*, L'Atalante, Nantes, 2008.
- DERUELLE, Aude & TASSEL, Alain, *Problèmes du roman historique*. L'Harmattan, Paris, 2008.
- DUCHET, Claude, *Eléments de titrologie romanesque*, Broché, Paris, 2001.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.
- DUGAS, Guy. *Dire la guerre en la vivant in* Algérie. *Les romans de la guerre.* Omnibus, Paris, 2000.
- DULONG, Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1998.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Réédition La Découverte, Poche, Paris, 2004.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Presses universitaires de France, 2010.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Armand Colin, Paris, 2010.

- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du* récit. Coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1978.
- GOLDENSTEIN. Jean Paul, *Entrées en littérature*, édition Hachette, Paris, 1990.
- GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.
- HALEN, Pierre, *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*, Centre de recherche Ecritures, Metz, 2007.
- HANEHL-MESNARD, Carola et al, *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Editions Ecole Polytechnique, 2008.
- HÉRODOTE de Thourioi, *Histoires, Livre premier*, Clio, Les Belles Lettres, Collection : Classiques en poche, Paris, 1997.
- HOEK, Léo*, Les marques du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Ed Mouton, 1981.
- HUTCHEON, Linda, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*, Oxford University Press, Toronto, 1991.
- K.BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Traduction de Françoise BOUILLOT, Payot, Paris, 2007.
- KERBAT-ORECCHIONI, Catherine, *Problèmes de l'ironie, Linguistique et sémiologie*, vol. II. Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, Paris, 1987.
- KI-ZEBO Joseph, BEAU-GAMBIER Marie-Josée, *Anthologie des grands textes de l'humanité sur les rapports entre l'homme et la nature*, Éditions Charles Léopold Mayer, Paris, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.

- LAZARUS, Neil, *Cambridge Companion to Postcolonial Studie*, Cambridge University Press, 2004.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil. Paris, 1945.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod. Paris, 1986.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire ; Enonciation, écrivain, Société,* Dunod, Paris, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Scène d'énonciation*, in CHARAUDEAU. P & MAINGUENEAA, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- MIRAGLIA, Anne Marie, *Des voix contre le silence*, Durham: Durham Modern Languages Series, 2005.
- MOKHTARI, Rachid, *La Graphie de l'horreur*, *Essai sur la littérature algérienne (1990-2000),* Chihab Editions, 2002.
- MONCELET, Charles, *Essais sur le titre en littérature*, *et dans les arts*, Aubière, Bof, 1976.
- MOURA. Jean Marc, *L'Europe Littéraire et L'ailleurs,* PUF, Coll. Littératures européennes, Paris, 1998.
- MOURA, Jean Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Paris, 1999.
- MOURA. Jean Marc, *Exotisme et lettres francophones*, PUF, Coll Ecriture, Paris, 2003.
- RIFFATERRE, Michael, *Fictionnal truth*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press. 1990.

- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude, *L'identité,* Editions Sciences Humaines, Auxerre, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, Paris, 1989.
- SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain, Eléments de poétique transculturelle*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- SHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001.
- SMART, Patricia, *Ecrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Editions Québec/ Amérique, Montréal, 1988.
- SMOUTS, Marie-Claude, in Nicolas Bancel et alii. (dir.), *Ruptures postcoloniales,* La Découverte, 2010.
- STORA, Benjamin. *Algérie, Formation d'une nation*. Biarritz : Atlantica, 1998.
- STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, La Découverte, Paris, 1998.
- STORA, Benjamin, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Editions Chihab, 2001.
- STORA, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962).* Editions La Découverte, Paris, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1995.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981
- W.SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud, Seuil, Paris, 1980.
- W.SAÏD, Edouard, *Culture et impérialisme*, traduit de l'Anglais par Paul Chemla, Fayard/ Le monde diplomatique, Paris, 2000.
- WATTS, Richard, *Packaging Post/Coloniality. The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*, Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford, 2005. Lexington books.
- YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes*, Payot, Paris, 1978.

- YOUNG, Robert J.C, *Postcolonialism an Historical Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers Inc., 2001.

V. OUVRAGES SUR L'HISTOIRE :

- ALLEG, Henri, *La Question*, Minuit, Paris, 1958.
- BOUDA. Etemad, *La Possession du monde. Poids et mesures de la colonisation,* Complexes, Bruxelles, 2000.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins UP, Print, 1996.
- DE CERTEAU, Michel*, L'absent de l'histoire,* Mame « Repères », Paris 1973.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l 'Histoire*, Coll. Bibliothèque des Histoires. Gallimard, Paris, 1975.
- DERUELLE, Aude & TASSEL, Alain, *Problèmes du roman historique*. L'Harmattan, Paris, 2008 ;
- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, 1994.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective,* Albin Michel, 1997.
- HARBI, Mohammed, STORA, Benjamin, *La guerre d'Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie,* Robert Laffont, Paris, 2004.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps,* Seuil, Paris, 2003.
- LACHERAF, Mostefa, *Des noms et des lieux, mémoire d'une Algérie oubliée,* Casbah Edition, Alger, 1998.
- LAMARENE-DJERBAL, *La violence islamiste contre les femmes*, Revue *Naqd*, n° 22/23, Centre National du Livre, Alger, 2006.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé,* L'Étincelle, Montréal, 1972.
- MIMOUNI, Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* Alger, Rahma, 1993.

- NORA, Pierre, *Entre mémoire et histoire, Les lieux de la mémoire*, Tome I. *La république*, Gallimard, Paris, 1984.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Seuil, Paris, 1996.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, eds Seuil, Paris, 2000.
- RICOEUR, Paul, Temps et récit, 2, *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil, Paris 1984.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, 3 : *Le temps raconté*, Seuil, Paris 1985.
- ROBETI, Baduel, Pierre, *La recherche sur le Maghreb contemporain au défi d'une mémoire juste et de récits fiables*, Chantiers et défis de la recherche sur le Maghreb contemporai,. Éditions Karthala et IRMC, Paris 2009.
- ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Stock, coll. « un ordre des idées », Paris, 2003.
- ROUSSO, Henri, *Le Syndrome de Vichy*, Seuil, coll. « Points Histoire », Paris, 1987.
- STORA, Benjamin. *Algérie, Formation d'une nation*. Biarritz : Atlantica, 1998.
- STORA, Benjamin, *Le livre, mémoire de l'histoire*, Ed Le Préau des collines, 2005.
- STORA, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962).* Editions La Découverte, Paris, 2002.
- STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, La Découverte, Paris, 1998.
- STORA, Benjamin, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Editions Chihab, 2001.
- TRAVERSO, Enzo, *Le Passé, Mode D'emploi - Histoire, Mémoire, Politique*, La Fabrique, Paris, 2005.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1996.
- WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Plon, Paris, 1998.

VI. ARTICLES :

- ACHOUR, Christiane, *Femmes-écrivains d'Algérie. Corps, gestes, mémoires*, Le Banquet Maghrébin, ss. la dir. de G.Toso-Rodinis, Rome, Mario Bulzoni, 1991. pp.37-57.
- AREND, Elisabeth, REICHARDT, Dagmar, *Histoires inventées, la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophone*. Ed : Peter Lang GmBH, Frankfurt 2008.
- BEEVOR, Antony, *La fiction et les faits, Périls de la « faction », Le Débat*, 2011/3 n° 165, p. 26-40. DOI : 10.3917/deba.165.0026.
- BERGE-JOONEKINDT, Aline, *Théories postcoloniales et études littéraires,* Cours 4, Envoyé en ligne pour mon master 1 FLE à distance, FLE à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013/2014.
- BONN, Charles, *Poétiques croisées du Maghreb, in : Itinéraires et contacts de cultures (poétiques croisées du Maghreb)* vol 14, 2° semestre, Université d'Alger/ Université de Paris-Nord, L'Harmattan, 1991.
- BOUNFOUR Abdallah, *Oralité et écriture : un rapport complexe*, La Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, n°44 - 2ème trimestre 1987.
- BRAHIMI, Denise, *L'amour, La Fantasia, une grammatologie maghrébine*, in Littératures maghrébines, colloque Jacqueline Arnaud les 2 ,3 et 4 décembre 1987.
- BRODZIAK, Sylvie, *Ecrire le quotidien pour apaiser les brûlures de la mémoire*, dans : *Les littératures francophones aujourd'hui : de l'universel et du quotidien*, numéro 14 de la revue Romanica Silesiana (dir. Ewelina Berek et Joanna Warmuzinska-Rogoz) Katowice/ Pologne, 2018, pp.37-49.
- BURTSCHER-BECHT, Beate, *Faire sienne sa propre histoire*. Zur Aufname und aktualizierung des Mythos der Kahina in *La Grotte éclatée* von Yamina Mechakra. (*La réception et l'actualisation du mythe de la Kahina dans La Grotte éclatée*, dans : Sprache und Mythos Mythos der

Sprache Beiträge zum 13 Nachwuchskolloquium der Romanistik, Ed Romanistischer Verlag, Bonn 1998.

- CAMUS, Albert, *Permanence de la Grèce*, 1948, in Rivages des origines, Archives des Cahiers du Sud, Archives de la Ville de Marseille, 1981.
- CHAULET ACHOUR, Christiane, *Ecrits d'Algériennes et guerre d'indépendance Témoignages et créations*, *Confluences Méditerranée* 2012/2 (N°81), p. 189-203.
- DELVAUX, Martine*, L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure*, The French Review, vol. 68, no 4, Mars 1995. 681-693.
- DJERBAL, Lamarene, *La violence islamiste contre les femmes*, Revue *Naqd*, n° 22/23, Centre National du Livre, Alger, 2006.
- FOREST, Philippe, *L'art de la préface*, Nantes, 2006, Université de Nantes et Éditions Cécile Defaut, Collections "Horizons comparatistes", p. 187-199.
- GENETTE, Gérard, *La structure et les fonctions du titre dans la littérature,* in : Critique. n°14, 1988.
- HALEN, Pierre, *Le système littéraire francophone : quelques réflexions complémentaires*, in : D'HULST Lieven et MOURA, Jean-Marc (dir), *Les études littéraires francophones, Etat des lieux*, Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle - Lille 3, Lille, 2003.
- HAVERCROFT, Barbara, *Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe*. In : Journal pour mémoire de France Théoret. Dalhousie French Studies, vol. 47. 1999.
- HELM, Y. (1999), *Malika Mokeddem* : *oralité, nomadisme, écriture et transgression,* in Présence Francophone, nº 53, pp. 59-73.
- JONES, Christa. *La Caverne algérienne Chez Yamina Méchakra Et Georges Buis* : *Lieu De Résistance, De Maternité Ou De Combat.Nouvelles,* Etudes Francophones 26.1 (2011) : 135---49. Print.
- LEWIS Alexandra, *Postcolonial Literature and the Ongoing Process of "Writing Back*, Journal of African Literature and Culture, pp. 93-116.

- LOPEZ, Sophie, *De l'intérêt du roman historique en quatrième, ou comment l'Histoire aide à la compréhension de l'histoire*, Mémoire professionnel sous la direction de M. Chatard, IUFM de Limoges, 2004-2005.
- MEHTA, Brinda, *Fractures historiques, trauma et résistance dans l'écriture féministe algérienne : Maïssa Bey, Assia Djebar et Leïla Sebbar*. FMSH-WP-2014-82. 2014. <halshs 01081445>.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures et postcolonialismes*, in Mouvements, 2011|HS, n°1. Page 07.
- MOURA, Jean Marc, *Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace* : *quelques problèmes et perspectives*, In BESSIERE, Jean et MOURA, Jean Marc (s.l.d.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*. Afrique, Caraibe, Canada, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999, p. 173-189.
- NKUNZIMANA, Obed, *Le débat postcolonial et le Québec*, Québec Studies, vol. 35, page 66, printemps/été 2003.
- NORA, Pierre, Entretien dans Le monde 2 en février 2006 : *Pierre Nora et le métier d'historien*, propos recueillis par J. Buob et A. Frachon.
- O.Hind, *Pas de haine, ni de pardon*, Entretien avec Maïssa Bey le 22/05/2008. Journal L'Expression.
- RIFFATERRE, Michael, *Le témoignage littéraire*, Revue romantique, vol. 93, 2002 : 217-235.
- SMAÏL-SALHI, Zahia, *Between the Languages of Silence and the Woman's Word,* International Journal of the Sociology of Language. 2008.
- *SMATI, Thoria, "Création et liberté : Entretien avec Assia Djebar "in Algérie Actualités n° 1276*, semaine du 29 mars au 4 avril 1990, pages 183-187.
- STORA, Benjamin (1994) : *La guerre d'Algérie quarante ans après : Connaissances et reconnaissance*, Modern & Contemporary France, 2:2, 131-139. Page 132.

- STORA, Benjamin, *Algeria 1830-2000: A Short History*. Trans Jane Marie Todd (Ithaca: Cornell University Press) 2001.
- THENAULT, Sylvie, BRNCHE, Raphaele, *Le secret sur la torture pendant la guerre d'Algérie. In : Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2000, N. 58. pp. 57-63.
- VALAT Colette, *La romancière algérienne Maïssa bey*, in : Horizons Maghrébins- le droit à la mémoire, no 60, Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 2009, pp.12-32.
- VAUTIER, Marie, *Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec*. Un point de vue de la "marge», Études littéraires, Montréal, vol. 27, n O1, été 1994, p. 43-57.
- VIROLLE, Mari, *Entretien avec Assia Djebar*, In *Algérie, littérature/action*, mai 1996, pp. 183-187.
- YOUNG, James, *Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs*, dans New Literary History, vol. XVIII, n°2 (hiver 1987), pp. 416-417.

V- SITOGRAPHIE :

- AFFIN O. Laditan, *De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas, Semen*. [En ligne], [Consulté le 20/03/2018]. Disponible sur : http://semen.revues.org/1226.
- AIT BENALI, Boubakeur. *La femme algérienne : Histoire d'un combat interminable*. [Consulté le 28/07/2016/]. Disponible sur : http://www.algeriawatch.org/fr/article/femmes/combat_interminable.htm.
- ALLOUCHE-BENAYOUN, Joëlle, *Gisèle HALIMI, La Kahina*, Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], [consulté le 01/09/ 2018]. Disponible sur : http://clio.revues.org/9502.
- BEN ARROUS, Michel, *La Géographie par le bas : introduction à une aventure collective*, p. 11. [En ligne]. [Consulté le 04/05/2015]. Disponible

sur :https://www.academia.edu/25532573/La_g%C3%A9ographie_par_le_bas_Introduction_%C3%A0_une_aventure_collective

- BERNARD, Valérie, *Le roman algérien de langue française, à propos de l'ironie*, [En ligne], [Consulté le 25/01/2019], Disponible sur : http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Benard.htm.
- BESSIERE Jean, *Penser les littératures émergentes : émergence et institution symbolique*, *Littérature d'émergence et mondialisation*. [En linge] [Consulté le 11/08/2016]. Disponible sur : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:94ARFRmSNtAJ:media.virbcdn.com/files/1c/ea7f2f44f0432d8fJBESSIERE_Penser_les_litteratures_emergentes.pdf+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=dz.
- BOIDARD BOISSON, Cristina, *Pierre Sang Papier ou Cendre* de Bey, Maïssa, Francofonía, núm. 19, 2010, Universidad de Cádiz España. [En ligne]. [Consulté le 15/09/2013]. Disponible sur : http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29523515004.
- BONN, Charles, *Le champ littéraire maghrébin francophone du « postcolonial » au « post-moderne » : Quelle « scénographie interne » ?* [En ligne]. [Consulté le 24/11/2018]. Disponible sur : http://www.limag.refer.org/Cours/C2Francoph/PostColPostMod2ScenInterne.htm.
- BONN, Charles, *Le roman algérien.* Extrait de *Littérature francophon*e. Tome I. Le Roman. Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier, Paris, Hatier, 1997, pp. 185-210. . [En ligne]. [Consulté le 01/10/2016]. Disponible sur : http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/RomAlg.htm
- BOUGUERRA, Mohamed Ridha (dir), *Le temps dans le roman du XXème siècle*, Presse universitaire de Rennes, Rennes, 2010, p. 12. [En ligne]. [Consulté le 21/06/2019]. Disponible sur : https://books.google.fr/books?id=VZUeDQAAQBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=temporalit%C3%A9+roman+francophone&source=bl&ots=JsBA_MtmoJ&sig=ACfU3U0QTaUIclsIKRrcjEUZk_E9UsPSMQ&hl=fr&sa=

X&ved=2ahUKEwiavunS2friAhUG3uAKHZcQALc4FBDoATAJegQICRAB#v=onepage&q=temporalit%C3%A9%20roman%20francophone&f=false

- BOUZEGHRANE, Nadjiba, *Fadéla M'rabet, Algérienne et féministe de première heure*, Elwatan, 19/05/2015. [En ligne]. [Consulté le 01/08/2016/]. Disponible sur : http://www.mediterraneas.org/article.php3?id_article=351.
- DELEUSE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Edition de Minuit 1980. Page 124. Cité In : Thèse de Myriam Louviot, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales.* 2010. [En ligne]. Disponible sur : http://scd-theses.u-strasbg.fr/2083/01/LOUVIOT_Myriam_2010.pdf.
- DJEBAR, Assia, 2005. [En ligne]. [Consulté le 01/08/2016/]. Disponible sur : *Google Search*.Web. http://fr.wikipedia.org/wiki/Assia_Djebar .
- Dictionnaire Larousse, [En ligne] Disponible sur : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/blanc_blanche/9729 .
- GASTON- LAGORE, Brigitte, *Le roman historique*, 25 octobre 2002. CDDP du Gers, [En linge] [Consulté le 05/03/2019]. Disponible sur : http://www.crdptoulouse.fr/cddp32/html/formation/enligne/Roman_historique.htm
- HAATOU, Rachid, Yamina Mechakra (1949-2013), *Hommages-témoignages*. In : www.socialgerie.net. [En ligne]. [Consulté le 15/08/2018]. Disponible sur : www.socialgerie.net/IMG/pdf/Yamina_Mechakra.pdf.
- IBRAHIM- OUALI, Lila, « Préface » dans : *La guerre d'Algérie. The Algerian War of Liberation*, L'Esprit Créateur, Vol. XLI, No. 4 (Winter 2001). [En linge] [Consulté le 11/06/2021]. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/26288413?refreqid=excelsior%3A83646dc84f3602338e03196f42fb932a
- JEANNELLE, Jean-Louis. *Pour une histoire du genre testimonial*. In : Littérature, n°135, 2004. Fractures, ligatures. pp. 87-117 ; doi :

10.3406/litt.2004.1863. [En ligne]. [Consulté le 15/08/2017]. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_135_3_1863.

- Le ROBERT [En ligne]. [Consulté le 01/08/2015]. Disponible sur : www.ledictionnaire.com.
- LONGOU, Schahrazède, *Violence et rébellion chez trois romancières de l'Algérie contemporaine (Maissa Bey, Malika Mokeddem et Leila Marouane)*, PhD diss., University of Iowa, 2009. [en ligne]. [Consulté le 25/09/2013]. Disponible sur : http://ir.uiowa.edu/etd/401.
- MOURA. Jean Marc, Postcolonialisme et comparatisme, Bibliothèque comparatiste, Vox-Poética, 20.05.2006, [en ligne]. [Consulté le 07/07/2015]. disponible sur : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html.
- K. Sara, *Interviw avec Maîssa Bey*, Algérie News, 19 Mai 2008, In : Blog de Zaweche. www.zaweche.unblog.fr [en ligne]. [Consulté le 02/10/2013]. Disponible sur : http://zaweche.unblog.fr/2008/05/21/maissa-bey-un-auteur-a-lire-absolument-et-le-plus-vite-possible/
- KADRI, Aïssa. *Histoire du système d'enseignement colonial en Algérie* In : *La France et l'Algérie : leçons d'histoire : De l'école en situation coloniale à l'enseignement du fait colonial* Lyon : ENS Éditions, 2007 (généré le 23 juillet 2016). [en ligne]. [Consulté le 04/05/2015]. Disponible sur : http://books.openedition.org/enseditions/1268. ISBN : 9782847884487.
- MOHAMDI-TABTI, Bouba, *Regard sur la littérature féminine algérienne* [en ligne]. [Consulté le 11/08/2016]. Disponible sur : www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_69_11.pdf.
- MOHANRAM, Radhika, *Black Body: Women, Colonialism and Space*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 76. Cité in : ZIETHEN, Antje, Géo/Graphies : *La Poétique de l'Espace (Post) Colonial dans le Roman Sénégalais et Mauricien au Féminin*, Université de Toronto, 2010. [En ligne]. [Consulté le 04/05/2015]. Disponible sur: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/.../Ziethen_Antje_201011_PhD_thess.pdf

- MOURA, Jean-Marc, *Relecture des œuvres et des critiques postcoloniales. Pour une autre histoire littéraire en français*. Acte du colloque : Ahmadou Kourouma & Cie. Retour sur les discours postcoloniaux fondateurs : Relectures ressourcements et palabres, Liberts, Porto, novembre 2014. [En ligne]. [Consulté le 22/11/2018]. Disponible sur : http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Libretos/Files/5486e92ca8903.pdf.
- M'RABET, Fadila, *Toute langue est mixte, comme tout mariage*, Actes des colloques : *Le Genre à l'œuvre. « Le Verbe au Féminin »* 2007-2008. [En ligne]. [Consulté le 22/11/2018]. Disponible sur : https://docs.euromedwomen.foundation/files/ermwfdocuments/5379_actes descolloques2007-2008.pdf
- NSANZUBUHORO, NDUSHABANDI, Eric, *La gestion politique de la mémoire du génocide au Rwanda : Mémoire officielle face aux représentations sociales*, février 2011, [En ligne] [Consulté le 11/06/2021]. Disponible sur : https://popups.uliege.be/1784-6390/index.php?id=568&referrer=Baker&lang=nl
- ROUSSEAU, Christine, *Maïssa Bey, je suis le produit de mon temps*. [En ligne] [Consulté le 01/03/2017]. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/03/maissa-bey-je-suis-le-produit-de-cette-histoire_1030437_3260.html.
- SCHYNS, Désirée, *Une écharde dans la gorge. L'évolution de la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie (1954-1962) dans la fiction algérienne francophone*. [En ligne]. [Consulté le 27/16/2016]. Disponible sur : https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4925468.pdf;
- THIBAULT, Jean Pierre, *L'assemblée nationale glorifie la colonisation en douce*, Loi du 23 Février 2005, Samedi 26 Mars 2005, [en ligne]. [Consulté le 15/09/2013]. Disponible sur : http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article559.
- VAILLANOURT, Luc, *La rhétorique des titres chez Montaigne*, In Revue d'Histoire littéraire de La France, 1997/1, Numéro 97, pp. 03-17. [en ligne].

[Consulté le 11/08/2018]. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-1997-1AN-p-3.htm

VI. Dictionnaires :

- Dictionnaire étymologique de la langue française sous la direction d'Oscar Bloch et de Walther Von Wartburg, Presses universitaires de France, Paris, 1949.

TABLE DES MATIERES

INTORDUCTION
……..……01

PREMIERE PARTIE : Stratégies textuelles de la dénonciation historique...14

Chapitre I : Apport des études postcoloniales ……....16

1. Le postcolonialisme…….…….....18
2. Essai de définition……..……...18
3. Origines des études postcoloniales……...22
4. La démarche postcoloniale appliquée aux textes littéraires……..27

Chapitre II : L'Histoire au seuil des textes……..... 34

1. Les premières de couvertures…….....37
2. Les titres …….....48
3. Les préfaces…….……..59

Chapitre III : Les voix de la dénonciation….……..……76

1. La scène d'énonciation dans le contexte postcolonial……78
2. Ressuscitation des voix ensevelies dans *La Grotte Eclatée*……88
3. Prolifération des voix et interaction des discours dans *Le Blanc de l'Algérie*..…….98
4. L'énonciation ironique comme procédé de dénonciation dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*……..…….....110

Chapitre IV : Subversion des structures narratives et spatio-temporelle……..120

1. Narrations postcoloniales……..…….....121
2. Eclatement des codes discursifs, temporels et spatiaux dans *La Grotte* Eclatée…….....130
3. La réinvention de l'Algérie *Le Blanc de l'Algérie*…….....138

4. Reconfiguration de l'espace postcolonial dans *Pierre Sang Papier ou Cendre*..……..150

SECONDE PARTIE : La fictionnalisation de l'Histoire……....161

Chapitre I : La littérature et l'Histoire……...……...164

1. L'Histoire et la fiction…….……....165
2. Le discours historique et le discours littéraire dans le texte fictionnel…….169
3. Histoire et fiction : Le contexte algérien ……..……..176

    3.1. La production littéraire de la période coloniale……..…177

    3.2. La littérature algérienne post-coloniale…….……180

Chapitre II : Formes et enjeux de la mémoire dans la représentation du passé historique ……….186

1. Les enjeux de la mémoire dans la représentation du passé historique….188
2. Déconstruction de la mémoire coloniale dans *La Grotte Eclatée*.....198
3. Reconstruction de la mémoire mutilée dans *Le Blanc de l'Algérie* …….206
4. *Pierre Sang Papier ou Cendre*, le devoir de mémoire…..……216

Chapitre III : Témoigner d'un passé violent : Traumatisme et engagement225

1. Le témoignage littéraire entre historicité et esthétique ……...226
2. Les maux à court de mots dans *La Grotte Eclatée* ……..…....235
3. Raconter la mort : Entre la nécessité de dire et l'horreur de l'indicible dans *Le Blanc de l'Algérie*……....245
4. *Pierre Sans Papier ou Cendre*, témoigner au nom de l'humanité……254

Chapitre IV : L'Histoire algérienne à l'épreuve des enjeux identitaire : De la perception de l'Autre à la représentation de Soi ……264

1. Identité/altérité dans la littérature algérienne postcoloniale au féminin...266
2. La quête de l'identité féminine entre la tradition et la modernité dans *La Grotte* Eclatée…….271
3. La revendication d'une identité pluriculturelle dans *Le Blanc de l'Algérie*……..281

4. Les représentations identitaires à l'épreuve de l'altérité dans *Pierre Sang Papier Ou Cendre*…… ……..... 289
CONCLUSION ……..……..398
BIBLIOGRAPHIE……..……309
TABLE DES MATIERES……....328