

Témoignages fictionnels au féminin

Une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne



Névine El Nossery

Témoignages fictionnels au féminin

Chiasma 30

General Editor

Michael Bishop

Editorial Committee

Adelaide Russo, Michael Sheringham,
Steven Winspur, Sonya Stephens,
Michael Brophy, Anja Pearre

Témoignages fictionnels au féminin
Une réécriture des blancs de la guerre civile
algérienne

Névine El Nossery



Amsterdam - New York, NY 2012

Chiasma seeks to foster urgent critical assessments focussing upon joinings and crisscrossings, singular, triangular, multiple in the realm of French literature. Studies may be of an interdisciplinary nature, developing connections with art, philosophy, linguistics and beyond, or display intertextual or other plurivocal concerns of varying order.

Illustration couverture: Baya Mahieddine, *Femmes portant des coupes*, 1966.
© Musée de l'IMA (Institut du monde arabe).

Cover design: Inge Baeten

The paper on which this book is printed meets the requirements of 'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions de "ISO 9706:1994, Information et documentation - Papier pour documents - Prescriptions pour la permanence".

ISBN: 978-90-420-3592-8

E-Book ISBN: 978-94-012-0867-3

©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2012

Printed in The Netherlands

Preface

The civil war that gripped Algeria during the 1990s and that still kills innocent victims to this day has given rise to dozens of accounts published in France and Algeria. Varying in form from newspaper reports or personal recollections to fictionalized accounts of the atrocities committed, all these publications have broadcast the tragedies caused by a war that the Algerian government has refused to officially acknowledge. A disproportionate number of the victims killed or brutalized during the war are women and it is their experiences that are recounted in a new form of fictionalized testimonial that Névine El Nossery analyzes in this book. The first comparative study of novels and short stories that four Algerian women writers have devoted to the war, the book defines the chiasmic genre of fictionalized testimonial by contrasting it with two other ways of recording atrocities – via factual testimonies or fictionalized versions of factual testimonies. After explaining the origins of fundamentalist Islamic violence against women, and situating these origins in relation to Algeria's recent history, El Nossery shows the close connections between the narratives of Assia Djebar and those of other Algerian writers, Latifa Ben Mansour, Leïla Marouane and Malika Mokeddem. The similarities between these works from the standpoints of temporal structure, multiple narrative voices, and stylistic disruptions are examined in detail, as are the aspects of each author's work that mark its uniqueness. The different chapters demonstrate ways in which the recourse to tools of fiction allowed the writers in question to fill in the blanks that they found both in official accounts of Algerian history and in journalistic descriptions of the civil war. Other women's accounts of the war are discussed in each chapter and they allow Névine El Nossery to clarify the underlying paradox illustrated by the four main authors she examines: namely, that the facts of the Algerian civil war take on resonance and meaning when recounted not as facts but instead as competing elements within fictional stories where multiple layers of narrative interact and where univocal authority is challenged.

Steven Winspur
Madison, Wisconsin, May 2012

Remerciements

Ce livre n'aurait pas vu le jour sans le soutien généreux d'un grand nombre de personnes et d'organisations.

Je tiens tout d'abord à adresser mes remerciements les plus vifs à l'Université du Wisconsin-Madison pour l'environnement amical ainsi que l'échange intellectuel stimulant que j'y ai trouvé, surtout au sein du Département de français et d'italien où convivialité et professionnalisme ont toujours été présents. Je remercie l'Institut de recherches dans les humanités (IRH) qui m'a accordé une bourse de dégrèvement d'un semestre pour me consacrer entièrement à la rédaction du livre. C'est aussi grâce à une subvention attribuée par le bureau du *Provost* de l'université et la *Graduate School* que le travail de révision a pu être réalisé (fonds accordé par le *Wisconsin Alumni Research Foundation*, WARF). Mes remerciements vont également à l'Institut américain des études maghrébines (AIMS), qui m'a accordé un stage de recherche en Algérie durant l'été 2010.

J'aimerais exprimer ma profonde reconnaissance et mes remerciements les plus sincères aux professeurs Steven Winspur et Aliko Songolo, pour leur encadrement, leur disponibilité, les nombreux encouragements qu'ils m'ont prodigués, et surtout leur amitié profonde. Je leur serai toujours redevable de tous les efforts qu'ils ont fournis à mon égard.

Je tiens aussi à remercier tous les collègues et amis avec qui j'ai partagé de nombreuses discussions autour de ce livre et qui ont généreusement accepté de relire d'un œil critique certaines de ses parties, en me fournissant des conseils très judicieux : Amy, Jane et Alison. À mes amis Lisa, Tsela, Blandine, Anne, Ola, Jean-Marc, Judith, Preeti, Kristin et Richard, un grand merci pour leur soutien affectueux tout au long de ce travail.

Merci à mon cher mari, Samir, la passion de ma vie. C'est à ses côtés que j'ai compris ce que tendresse et dévouement voulaient dire. À mes enfants Zeyad et Hana, je réserve une place très particulière : ce sont eux qui ont été, et le seront toujours, la joie de ma vie. Ils ont

toujours cru en moi, m'ont aimée et soutenue sans condition.

Mes dernières et non les moindres grâces vont à ma mère Ragaa qui, toujours avec si peu de mots, m'a tout dit et à mon père, Mohamed qui m'a appris comment me battre dans la vie pour réaliser mes rêves.

Introduction

Comment écrire l'inimaginable ?

« Comment faire afin que tout ce qu'il y a à dire
puisse être encore entendu et ne soit pas absorbé
par cette immense nuée démoniaque qui plane
au-dessus du monde depuis tant d'années,
ne se dissolve pas dans l'enfer de banalité
dont l'horreur a su s'entourer et nous entourer ? »
Mohamed Dib, *Qui se souvient de la mer ?* 43

« Ferme bien ta porte. Et surtout, n'ouvre à personne, ma fille ! Si jamais tes écrits tombent entre leurs mains, ils te découperont en petits morceaux ! » (Hafsa Zinaï-Koudil 136). Tel semble être un des risques auquel beaucoup de femmes ont été confrontées pendant les événements tragiques qu'a connues l'Algérie et qui l'ont baignée, pendant plus d'une décennie, dans une guerre sanglante sans pareil, où les bourreaux et leurs victimes étaient tous des Algériens. Réalité semblant dépasser le réel même, la guerre civile algérienne remet en doute la capacité de l'écriture à rendre compte de la violence. Face à la disproportion entre l'expérience vécue et sa représentation, le témoignage de ces atrocités n'était possible que par le truchement de l'imagination, c'est-à-dire la fiction.

Ce livre a pour objectif d'étudier les rapports existant entre le factuel et le fictionnel, entre témoigner et raconter, dans une conjoncture où de telles frontières semblent floues. Jusqu'à quel point la littérature est-elle capable de transcender sa propre littéarité, à travers un mode d'expression figurative qui représenterait l'essence même du réel ? En d'autres termes, comment la volonté de dire la vérité peut-elle s'allier à l'envie de faire de la fiction ? Bref, comment s'effectue le glissement entre poéticité et témoignage, sans que la question éthique compromette l'intention esthétique, ou encore comment écrire une fiction du réel ?

Une des hypothèses principales qui sous-tendent cette étude est que le recours à l'écriture romanesque — aussi bien dans les récits de fiction que dans certains récits qu'on qualifie de « documents authentiques » tels les journaux, chroniques, récits de vie, etc. — fonctionnerait comme un détour. C'est d'ailleurs le seul moyen possible d'appréhender l'inimaginable, de représenter l'irreprésentable et surtout d'en rendre compte pour ceux qui ne savent pas, n'écoutent pas ou tout simplement refusent de le croire. Aussi il est nécessaire, voire impératif de parler pour ceux qui sont contraints au silence ou pour ceux « [...] qui n'ont pu parler parce qu'ils ont voulu jusqu'au bout sauvegarder sans la trahir la vraie parole » (Kofman 43).

En revanche, si l'imagination reste notre seule issue, comment alors représenter la violence sans tomber dans l'euphémisme, l'affabulation, le sensationnel ou le pathos ? Et comment écrire la violence hors des idéologies, des systèmes de représentation qui soutiennent les discours dominants sur la violence ? Si, comme le précise Robert Antelme, « seul l'artifice littéraire peut avoir raison de la nécessaire incrédule, cela ne porte-t-il pas injure au témoignage en introduisant avec la fiction, attrait et séduction, là où devrait parler la seule "vérité" ? » (cité dans Kofman 43). D'autant plus que notre mémoire s'avère peu fiable et « [...] qu'elle est notre seule et unique ressource pour signifier le caractère passé de ce dont nous déclarons nous souvenir. » (Ricœur *La Mémoire* 26).

Des questions de véracité et de fictionnalité seront ainsi soulevées à travers cette étude, afin de démontrer que si l'écriture peut être considérée d'une part comme un « témoignage fictionnel »¹, elle peut

¹ Notons d'emblée que ce genre d'écriture que nous qualifions de « témoignage fictionnel » présente quelques similitudes avec la littérature testimoniale, genre qui a émergé dans le contexte de l'Amérique latine à partir des années soixante et qui se réfère à un corpus littéraire qui partage certains aspects du néoréalisme. En revanche, nous pensons que ce qui distingue le témoignage fictionnel de la littérature testimoniale, c'est le fait que cette dernière est souvent conçue comme une production collaborative, dans un effort de produire une écriture contre-hégémonique du politique et de l'historique et s'affiche par là comme une littérature révolutionnaire. Le témoignage fictionnel, par contre, est un mode artistique qui, basé sur des faits ayant eu lieu, demeure une production fictionnelle et dont les traits esthétiques revêtent une place primordiale dans l'édifice romanesque. De surcroît, le témoignage littéraire n'est pas nécessairement lié à une manifestation collective, mais plutôt recèle une conscience personnelle et intime évidente, même si sa portée collective est indéniable. Pour plus de détails, voir à ce sujet Doris Sommer, « No Secrets : Rigoberta's Guarded Truth ». *Womens' Studies* 20 (1991) : 51-72, ou encore Chandra Talpade Mohand

d'autre part s'avérer une version authentique et fiable de ce qui s'est réellement passé. En parlant de la littérature portant sur le génocide du Rwanda, situation qui demeure similaire à ce qui s'est passé en Algérie dans les années 90, Patrice Nganang remarque que ce genre d'écriture est presque inévitable et qu'« [i]l n'est pas surprenant que de plus en plus de romans africains contemporains ne se présentent plus que comme ce que la réalité fantomatique ou hilarante du continent les oblige d'être : des chroniques. » (105). Selon Nganang, « l'écriture est d'abord une archive du temps » (*ibid.*).

Dans cette perspective, les travaux de Michael Riffaterre semblent pertinents à notre réflexion dans la mesure où, selon lui, la véracité du témoignage littéraire réside dans sa « recreation » d'un acte de témoignage crédible, ainsi que dans l'effet de réel que l'événement produit (*Témoignage littéraire* 217). Dans ce sens, le témoignage fictionnel résulte d'un contrat de vérité en vertu duquel « même l'in vraisemblable, 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 » (217). De son côté, Shoshana Felman qui décrit notre histoire contemporaine comme l'« ère du témoignage » (5), démontre que grâce aux avancées de la psychanalyse dans le domaine de l'inconscient personne n'est en mesure de posséder la vérité sinon qu'une représentation de celle-ci et que la seule manière de l'appréhender serait par le moyen d'une démarche introspective qui se penche sur les failles, les silences et les refoulés qui se dégagent de l'acte de témoigner. Comme le déclare Gérard Genette,

[C]ontrairement à la représentation dramatique, aucun texte ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée,

ty, qui résume avec exactitude les caractéristiques de la littérature testimoniale « Testimonials are strikingly non-heroic and impersonal. Their primary purpose is to (a) document and record the history of popular struggles, (b) foreground experiential and historical « truth » which has been erased or rewritten in hegemonic elite, or imperialist history, and (c) bear witness in order to change oppressive state rule. Thus, testimonials do not focus on a singular... consciousness (in the hegemonic tradition of European modernist autobiography), rather, their strategy is to speak with the express purpose of being about social and political change (revolution) », Mohanty « Introduction: Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism ». *Third World Women and the Politics of Feminism*. Eds. Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo and Lourdes Torres. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 37.

précise, « vivante », et donner par là plus au moins, l'illusion de mimésis, qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter (185).

À partir de ces constats préliminaires, j'avancerai que la réalité dont témoignent les textes qui constituent ce corpus autorise tout symbolisme libéré de ce réel même. L'envergure testimoniale impose, dans ce sens, une pensée critique sur les limites de la représentation de la fiction. À titre d'illustration, je démontrerai qu'un détail imprévisible peut créer davantage le vraisemblable ou que le contraste comique peut avoir plus d'effet de véracité qu'un fait authentique. Par ailleurs, je tenterai de mettre en valeur la qualité littéraire de ces textes qui, paradoxalement, assurent la pérennité du témoignage. Autrement dit, ces « témoignages fictionnels » se situent sans conteste entre les sphères éthique et esthétique et doivent donc être considérés aussi bien comme des productions esthétiques que comme des témoignages authentiques.

À travers les romans étudiés dans ce livre, je démontrerai que le témoignage fictionnel ou comme le nomme Riffaterre le « fictional truth » est réalisé lorsque le mode diégétique se transforme du narratif au poétique et que l'illusion référentielle « replaces in literature the reference of reality with a reference to language » (*Fictional Truth* 111). Tout se passe comme si le langage littéraire à l'intérieur de ce genre de témoignage était capable de se contenter de lui-même dans la représentation d'une réalité extratextuelle. De son côté, Dorrit Cohn met en évidence ces manipulations imaginatives qui « [...] montrent de quelle façon les références externes cessent d'être vraiment externes dès qu'elles sont introduites dans un univers fictif. Elles sont pour ainsi dire contaminées de l'intérieur, soumises à ce que Hamburger appelle un procédé de "fictionnalisation" [Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*. Seuil, 1986, p. 127] » (32). Dans ce sens, les stratégies rhétoriques utilisées créent une « re-présentation » du monde extérieur, sans qu'on ait besoin de vérifier la véracité des événements mentionnés dans les textes. Le paradoxe inhérent à ce genre d'écriture, à mi-chemin entre le factuel et le fictionnel, réside ainsi dans une redéfinition de la référentialité, tel que le souligne Riffaterre :

truth in fiction is not based on an actual experience of factuality, nor does the interpretation or aesthetic of fictional narrative require that it be verified against

reality. Rather, truth in fiction rests on verisimilitude, a system of representations that seems to reflect a reality external to the text, but only because it conforms to a grammar (*Fictional Truth* xiv).

Contourner la réalité par le biais du symbolique, de l'allégorique et souvent de l'onirique semble ainsi la seule alternative pour confronter cette réalité innommable.

Tels sont les enjeux principaux qui orientent mes réflexions et qui reflètent certaines difficultés qui s'avèrent épineuses quand, à force de vouloir être le plus fidèle à la réalité, l'écrivain risque de tomber dans le piège d'une représentation trop proche de l'événement. Comme le note Charles Bonn : « [c]es récits [...] font appel à une écriture beaucoup plus directement narrative et leur thème est parfois proche du reportage » (9). Le piège réside en outre dans le fait que cette « écriture de l'urgence » peut receler des connotations péjoratives surtout si la proximité avec la réalité reflète l'étréitesse de la perspective et impose par conséquent un système axiologique qui partage incontestablement le point de vue dominant, en l'occurrence celui de la victime.² D'autant plus que la plupart des œuvres qui portent sur la décennie noire ont été écrites et publiées au moment où la violence était à son comble et donc se hasardent à interpréter le présent à la lumière du présent. De ce fait, elles pourraient manquer de distance par rapport au passé, se privant ainsi d'une vue d'ensemble des agencements historiques possibles. Tout se passe comme si on assistait à un genre de témoignage de l'Histoire au temps présent.³

Pour mettre en évidence ces questions, j'expose dans un premier temps les origines historiques, théologiques et politiques de la recrudescence de cette violence contre toute la population algérienne et les femmes en particulier, afin de montrer les enjeux de cette conjoncture et mesurer ses répercussions sur l'écriture, notamment celle des femmes, raison pour laquelle je consacre quatre chapitres à quatre roman-

² Évoquant les transformations du paysage littéraire algérien, Jacques Noiray écrit : « On notera avec intérêt l'évolution du roman maghrébin, surtout en Algérie, qui semble depuis une décennie accorder moins d'importance à l'imaginaire et aux recherches formelles, et retrouver la veine plus réaliste de ses débuts » (49).

³ Il s'agit ici d'une jeune discipline dans le champ de l'historiographie créée par F. Bédarida en 1978, à l'institut d'Histoire du temps présent. Cf. Paul Ricœur « Ce ne sont pas seulement les faits du présent qui poussent à la réinterprétation, mais son écriture et son analyse qui incitent à la réécriture du passé », dans *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*, Institut d'Histoire du temps présent, Paris, CNRS, 1993, p. 13.

cières différentes : Assia Djebar, Malika Mokeddem, Leïla Marouane et Latifa Ben Mansour, même si je ferai allusion à d'autres romancières, comme Fériel Assima, Leïla Aslaoui, Dakia, Fatna Gourari, Naïla Imaksen, Wahiba Khiari, Malika Madi, Malika Ryane et Hafsa Zinaï-Koudil, et dont les textes oscillent entre plusieurs genres, telles les chroniques, journaux, récits de vie.⁴ Je démontrerai en outre que la violence qu'elles vivent ou dont elles témoignent est par ailleurs reflétée par une violence textuelle, que ce soit au niveau thématique, structural ou narratif.

Si Djebar fait appel à un métalangage historiographique pour mettre en évidence les enjeux de la reconstitution de l'Histoire, Mokeddem cherche plutôt à réécrire cet épisode de l'Histoire de l'Algérie en optant pour un style cru, direct et incisif et en dénudant le langage de tout lyrisme. C'est un style qu'on retrouve dans ses romans antérieurs à la décennie noire. De son côté, Marouane a recours à une écriture baroque où se mêle le tragique, le pathétique et le burlesque et où l'espace du délire et de la folie côtoie un réalisme qui demeure étouffant. Quant à Ben Mansour, il semble que réécrire et témoigner du présent n'est possible qu'en effectuant un retour aux origines d'une tradition principalement orale, transmise par le relais des voix narratives, notamment féminines. Tout se passe comme si le réel, d'une violence indicible, ne pouvait être représenté que si le factuel se trouvait constamment contaminé par le fictionnel, et inversement.

D'autre part, la juxtaposition du factuel et du fictionnel me permettra de voir en quoi, sur le plan de la forme et du contenu, le genre d'écriture qu'on pourrait décrire comme plutôt factuel et qui se rapproche tantôt du reportage journalistique (p. ex. *Chronique de l'impure, Coupables*), tantôt du récit autobiographique (p. ex. *Une Femme à Alger, Dakia*), se démarque du témoignage fictionnel que je tenterai de définir. Je m'intéresserai en particulier à mettre en évidence dans ces textes dits « factuels » les caractéristiques de ce que je nomme une « esthétique du témoignage », entre autres la mise en texte d'une his-

⁴ *Une Femme à Alger : chronique du désastre* de Fériel Assima (Paris : Arléa, 1995) ; *Coupables* de Leïla Aslaoui (Buchet-Chastel, 2006) ; *Dakia fille d'Alger* de Dakia (Paris : Flammarion, 1996) ; *Imzad* de Fatna Gourari (Alger : Marsa, 2001) ; *La Troisième fête d'Ismaël* de Naïla Imaksen (Paris : Fennec, 2001) ; *Nos Silences* de Wahiba Khiari (Tunis : Éditions ELYzad, 2009) ; *Les Silences de Médée* de Malika Madi (Bruxelles : Labor, 2006) ; *Chronique de l'impure* de Malika Ryane (Alger : Algérie/Littérature, 1997) ; *Sans Voix* de Hafsa Zinaï-Koudil (Paris : Plon, 1997).

toire authentique et avérée, l'abondance de faits et de dates historiques, l'inscription d'une subjectivité réelle avec des marques d'émotivité variables et une prise de position axiologique évidente du côté de la victime. D'autant plus que dans ce genre d'écriture, l'élaboration des procédés esthétiques, la construction d'un univers romanesque complexe, le recours aux figures de style ainsi qu'aux configurations symboliques se font plus rares ou sont même absents. Patricia Geesey précise à cet égard : « At times, for both men and women writers, their own political slant on the Algerian crisis is openly presented, and a work subtitled 'novel' is more often a journal of events and a meditation on the causes and on the nature of the conflict » (53). Rappporter le réel sans le truchement discursif, comme « une sorte de langage de l'immédiat sans médiation énonciative » (Elbaz, 1989 240), tel semble être le projet à la fois esthétique et éthique de ce deuxième genre d'écriture, mettant sur un même pied d'égalité discours journalistique et déploiement narratif. Tout se passe comme si le langage figuratif était incapable à lui seul de représenter le réel d'une atrocité sans nom et que le discours narratif basculait entre la représentation et l'échec de cette représentation, entre sens et non-sens.

Notons que les rapprochements possibles ainsi que les différences pouvant exister entre la fiction et le témoignage constitueront une base utile à la remise en question des frontières qui les séparent. Tous les récits qui seront analysés dans ce livre ont en commun de partager une même histoire, une même souffrance et surtout un même questionnement, même si sur un autre niveau d'analyse, des particularités inhérentes à chacun seront soulignées. De ce fait, le témoignage, qu'il soit littéraire ou discursif, peut constituer un document authentique ayant pour rôle de transmettre l'histoire. L'horreur est, en effet, non seulement persuasive dans sa réalité, mais aussi, et surtout dans la distorsion flagrante de cette réalité même. Néanmoins, puisque le centre d'intérêt primordial de ce livre reste l'étude des témoignages fictionnels, l'analyse des textes factuels interviendra de manière intermittente tout le long des chapitres consacrés aux quatre romancières principales. Cela m'aidera à élucider les enjeux qui émanent de l'entrecroisement du fictionnel et du factuel, les aspects esthétiques aussi bien que formels de ces genres, ainsi que les limites de ceux-ci. Ainsi je m'intéresse à deux formes. L'une conduit le témoignage aux limites de la fiction et donne une image déviante du vécu, où se recompose, derrière les représentations, une réalité occultée. La deuxième, indiffé-

rente au travail sur la langue, veut restituer des notes et réflexions prises sur le vif et reproduit spontanément, pourrait-on dire, le discours social.

D'autant plus que la confrontation de ces différents genres me permettra de reprendre et redéfinir la question de la valeur testimoniale dans son rapport à l'esthétique en tenant compte du paradigme du genre sexuel (*gender*), créant ainsi un témoignage fictionnel, qui repose essentiellement sur un lent travail d'« anamnèse ».⁵ Cette étude me permettra finalement de répondre à une seule question qui me hante, à savoir comment imaginer l'inimaginable, ou raconter l'inénarrable ?

De toute évidence, les frontières entre récits fictionnels et non fictionnels tendent à être floues, comme l'affirme Ricœur « le rapport entre fiction et histoire est assurément plus complexe qu'on ne le dira jamais » (*Temps* 56), alors que Dorrit Cohn après avoir consacré un ouvrage fort scrupuleux, proposant un ensemble de critères théoriques et d'analyses littéraires permettant de distinguer les récits historiques des récits fictionnels, constate que certaines œuvres semblent rendre ces critères problématiques, voire les subvertissent souvent.⁶

La raison pour laquelle j'ai opté pour le terme générique de « témoignage fictionnel » est que les récits étudiés sont, d'une part, fictionnels ayant recours à des personnages fictifs et des procédés littéraires, et d'autre part, fondés sur des événements historiques. Leur portée éthique est dans la plupart des cas indéniable, ce qui les rapproche par conséquent du genre testimonial du fait qu'ils ont été tous écrits à une période précise dans le but de dénoncer une réalité insoutenable. En vue d'illustrer mon hypothèse de départ, je propose un tableau permettant d'identifier les distinctions entre les genres. Toutefois, si cette catégorisation est opérante d'un point de vue théorique, elle ne l'est pas de manière aussi évidente sur le plan empirique. Comme je le souligne tout le long de ce livre, chacun des récits en question nous condamne à vaciller ou nous permet d'osciller, entre une lecture référentielle et une lecture fictionnelle. À titre illustratif, si les deux romans de Mokeddem *L'Interdite* et *Des Rêves et des assassins* se rapprochent du témoignage fictionnel (basé sur un discours factuel),

⁵ Du grec *νάμνησις*, c'est-à-dire « faire remonter les souvenirs », *aná-* : « de bas en haut » et *-mnésis* : « mémoire ».

⁶ Voir Cohn, p. 9, 11, *seq.*, qui insiste sur le malaise motivant sa tentative tout au long de son livre « de réaffirmer les frontières en voie d'effacement entre récits fictionnels et récits non fictionnels » (66).

relatant la vie de personnages fictionnels, on verra en revanche que ces mêmes personnages ont plusieurs points en commun avec l'auteure en question. Le roman de Leïla Aslaoui, *Coupables*, relate des histoires vraies de jeunes filles qui ont été violées durant la décennie noire, alors qu'elles ont des noms fictifs. C'est la raison pour laquelle j'ai dû placer, dans le schéma suivant, ce roman sous deux rubriques à la fois.⁷

Personnages discours	factuel	fictionnel
factuel	<u>témoignage factuel</u> <i>Dakia fille d'Alger ; Chronique de l'impure</i>	<u>témoignage fictionnel</u> (basé sur un discours factuel) <i>Oran, langue morte ; L'Interdite ; Des Rêves et des assassins ; Ravisseur ; Les Châtiments des hypocrites ; Prière de la peur ; Année de l'éclipse ; Coupables* ; Une Femme à Alger : chronique du désastre* ; Imzad* ; La Troisième fête d'Ismaël ; Les Silences de Médéa ; Sans Voix</i>
fictionnel	<u>témoignage factuel fictionnalisé</u> <i>Le Blanc de l'Algérie ; Coupables* ; Une Femme à Alger : chronique du désastre* ; Imzad* ; Nos Silences</i>	<u>fiction testimoniale</u>

⁷ Voir de même pour tous les récits qui sont suivis par un astérisque dans le schéma ci-dessus et qui sont placés dans deux catégories différentes. Il est à noter que certains titres portant la mention générique « chronique » peuvent prêter à confusion, comme dans le cas d'*Une Femme à Alger : chronique du désastre* de Fériel Assima qui est plutôt un roman, alors que *Chronique de l'impure* de Malika Ryane est plutôt une chronique factuelle qui relate sans artéfact romanesque et avec concision et simplicité les 24 heures que Malika a passées comme otage lors du détournement de l'Airbus d'Air France par un commando du GIA, le 25 décembre 1994. D'autre part et bien qu'aucune référence générique ne figure sur la page de couverture du texte d'Assima, sur la quatrième de couverture l'éditeur, même s'il précise qu'il s'agit bien de littérature, ajoute en revanche que « ce qui rend le livre bouleversant, c'est la force avec laquelle il évoque ce que le journalisme est impuissant à rendre, l'atmosphère crépusculaire de l'Algérie d'aujourd'hui, la dévastation des âmes et l'acuité inouïe de la violence quotidienne ».

Or il semble que la guerre civile qui a éclaté dans les années 90 lorsque des groupuscules islamiques intégristes ont commencé à perpétrer des actes de barbarie : massacres, enlèvements et viols contre la population algérienne, soit considérée comme un moment historique catalyseur dans sa dimension inédite puisqu'il a été le paroxysme de la violence humaine.

Face à un réel qui était devenu d'une violence inouïe et par défaut de consensus historique, les romancières algériennes, fatalement ébranlées par cette perpétuelle logique du mal, se sont armées de leur plume pour produire ce que l'on a convenu de décrire comme une « écriture de l'urgence ». Expression qui a été forgée sous la plume de plusieurs auteurs et critiques,⁸ répondant à cette nécessité pressante de témoigner et de dénoncer les intégristes et leur violence brutale et impitoyable, au risque de perdre leur liberté, voire la vie. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djebar précise, « Je ne me suis pourtant mue que par cette exigence-là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et l'urgence » (272). En parlant de la production littéraire après le génocide au Rwanda, Patrice Nganang décrit ce genre d'écriture comme : « négative plus que dialectique », car déclare-t-il, « la pensée postgénocide est dissidente [...], et fonde le vocabulaire d'une esthétique nouvelle, de l'impossible pays » (35).

Cet épisode sanglant de l'Histoire de l'Algérie va voir paraître un grand nombre de romans qui seront marqués par le retour obsédant de ce référent qu'on a qualifié souvent de circonstanciel.⁹ Comme le note avec justesse Najib Redouane, la violence réapparaît dans une « multiplicité [de] “textes” à la fois littéraires, poétiques, économiques, historiques, journalistiques [...] et des formes d'expression autres, telles la peinture, la musique, la BD, le cinéma, qui abordent sous des angles divers, des regards différents, des sensibilités autres, “la question algérienne” » (1989 12).

Quant aux femmes, longtemps éclipsées du champ littéraire et éditorial,¹⁰ elles constitueront la cible principale de cette guerre « virile »

⁸ Voir S. Benaïssa, L. Sebbar, J. E. Bencheikh, W. Larej et N. Saadi. Table ronde : « Débat : l'Algérie aujourd'hui ». *Algérie Littérature/Action* 10–11 (Avril-Mai 1997) : 221–25.

⁹ Voir à ce sujet Charles Bonn, *Paysages littéraires algériens des années 90*, *op. cit.*

¹⁰ Danièle Djamil Amrane remarque dans son ouvrage intitulé *Femmes au combat. La guerre d'Algérie (1954-1962)*, (Rouiba : Editions Rahma, 1993) que les écrits sur la guerre d'Algérie étaient de plus en plus nombreux – qu'il s'agisse d'œuvres de fiction, de témoignages ou de recherches universitaires. En revanche, tous ont en

(Derrida 19), du fait qu'elles sont constamment accusées par les « fous de Dieu » d'être à l'origine de la décadence morale et religieuse de la société à cause de leurs comportements « indécents » et de leurs mœurs « dissolues ». Elles multiplieront leurs écrits durant cette décennie, et ce, à travers plusieurs genres : romans, chroniques, journaux, récits de vie, témoignages, autobiographies. Benjamin Stora note que si 140 femmes ont publié 179 œuvres en français entre 1955 et 1997 (traitant souvent de la guerre d'indépendance), il y a eu un mouvement similaire avec la deuxième guerre algérienne, puisqu'à partir de 1992, trente-cinq femmes ont publié quarante œuvres sur cette guerre (80).

Cette écriture de l'urgence sera mise en évidence dans tous les textes portant sur la décennie noire. La narratrice dans le roman de Hafsa Zinaï-Koudil, *Sans Voix*, souligne l'importance de raconter les actes de violence dont elle a été témoin :

Oui, j'écris. Pour retrouver la mémoire et la garder. Pour le sel des mots. Pour briser le cercle de l'interdit où l'on voudrait me murer. Pour déchirer le silence qui m'enferme et laisser bruir mon désir de vivre. Oui, écrire me livre et me délivre. Naima, ils t'ont massacrée parce que tu écrivais. Mais la source qui t'abreuvait n'est pas tarie. Et je m'y plonge tout entière afin de cueillir les mots qu'ils ne tolèrent pas entendre. J'irai jusqu'au bout de la nuit, et toutes les nuits, même enfermée derrière les barreaux, car aucune prison ne peut empêcher les mots de sourdre, d'échapper (136).

Pour sa part, Assia Djebar précise en parlant de son récit *Le Blanc de l'Algérie* que « La vraie interrogation dans mon roman et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins ; c'est comment rendre compte du sang [...]. Comment rendre compte de la violence » (Cité dans Gauvin 79).

Pour pouvoir aborder ces questions complexes, voire paradoxales, un survol historique portant sur l'évolution de la pensée théologique de l'islam s'avère pertinent. Le chapitre suivant examinera l'interprétation du texte sacré et les exégèses l'entourant, afin de pouvoir analyser les origines de cette violence qui s'est déchaînée dans le pays pendant de si longues années.

commun d'ignorer le militantisme des femmes. Voir aussi à ce sujet Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism*, *op.cit.*

Chapitre 1

Quand le texte devient aussi dangereux qu'une arme

« Le roman c'est la forme idéale du sujet
qui se réveille dans un monde en miettes.

C'est l'expression d'une conscience
indépendante dans un pays encore enchaîné.
Le roman refait le monde. Il cherche sa parole
dans les débris de la vie à recommencer,
et fonde sa diction en vérité mensongère. »

Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, 19.

Le terrible carnage perpétré contre le peuple algérien a des origines profondes qui résident, selon nous, dans la logique atavique de l'histoire même du pays. Or cette histoire violente débute par trois siècles d'occupation ottomane, suivis de 132 années de colonisation française, laquelle prend fin en 1962 après huit ans de guerre et aboutit après l'indépendance à l'hégémonie d'un régime militaire intransigeant dirigé par un parti unique, le FLN (Front de libération nationale), pour finalement atteindre son apogée avec la montée du fondamentalisme islamiste dans les années 90. Prônant une doctrine théologique s'appuyant sur une pensée totalitaire qui voudrait imposer à la société une interprétation intransigeante — comme seule référence législative, exécutive et constitutionnelle — du Coran (considéré comme la parole divine irrévocable), de la *Chari'a* (préceptes et lois islamiques) et des *Hadiths* (paroles et actions du prophète Mohamed), cet intégrisme fanatique puise ses fondements autarciques dès la première discorde ou *fitna*¹ de l'islam. Depuis son apparition dans la

¹ Ce premier conflit a eu lieu en 656-657 (apr. J.-C.) entre Ali — un des successeurs du prophète Mohammed — et le premier calife omeyyade, Mu'awīya, sur le règne (califat), quelques années après la mort du prophète. Rappelons que cette discorde sera suivie l'année suivante par une contestation contre le califat d'Ali, menée principalement par Aïcha, veuve du prophète. Cette deuxième guerre civile est connue sous

presqu'île arabe au VII^e siècle apr. J.-C., la religion musulmane a connu deux tendances quant à l'interprétation de la parole divine, l'une conservatrice et rigide, l'autre tolérante et souple. La première, se fondant sur une pensée politique, impose à la société de gérer toutes ses affaires sociétales avec pour seul référent le Coran, la *Chari'a*, et finalement les *Hadiths*, soulignant ce que Latifa Ben Mansour définit comme intégriste : « toute personne ou tout groupe se fondant sur sa propre vision du ou des textes sacrés (en l'occurrence le Coran et la Sunna, la tradition du prophète), qui va s'attacher à l'intégralité, à la littérarité de ces textes ; pour finir par les interpréter et les appliquer à la lettre, ne laissant aucune place à l'équivoque » (*Frères* 57).

Le mot « intégriste » dérive du mot « intègre », c'est-à-dire « d'une probité absolue » (Le Petit Robert 1016), et un intégriste surtout cherche à soumettre l'État à l'institution religieuse et donc à suivre à la lettre la Révélation, comme parole divine et les préceptes religieux comme lois immuables, sans la moindre interprétation ni explication ou même modification. Le mot « intégrisme » remonte en fait au début du XX^e siècle et se réfère à un courant idéologique au sein de l'Église catholique en France. Il décrit un courant conservateur qui s'oppose à toute ouverture et prône la persistance des vérités catholiques traditionnelles comme vérités inaltérables en prétendant apporter ses propres réponses aux besoins de la société. Rappelons que ses tenants seront appelés « catholiques intégraux » ou « intégristes » par le courant progressiste. Il est aussi important de souligner que la pensée intégriste s'inspire du « populisme », terme d'origine russe, qui désigne en premier lieu le mouvement intellectuel dans sa « croisade vers le peuple » de 1874. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que la pensée intégriste constitue un dogme qui veut atteindre toutes les classes de la société, surtout les plus démunies intellectuellement et financièrement. Pour atteindre leurs objectifs, les intégristes auront recours au prêche, ce discours populiste qui, selon Ben Mansour :

sème la haine et la mort, somme les auditeurs d'utiliser la hache, de faire usage de la violence pour abattre les *taghout* (les tyrans), les *mushrikun* (les polythéistes) et les *kuffar* (mécraents). C'est ainsi que leur discours a souillé et empoisonné l'islam et la langue arabe comme toute autre langue utilisée par les intégristes (*Frères* 22-23).

le nom de la 'bataille de Siffin' entre Mu'awīya et Ali et sera la cause de la scission fondamentale au sein de l'Islam entre les chiites reconnaissant Ali comme successeur légitime du prophète, et les sunnites qui ne considèrent Ali que comme un des califes.

Cette doctrine totalitaire prône donc une forte alliance du théologique, du politique et du social. Or pour imposer ces dogmes intransigeants, le *jihad*, ou guerre sainte contre les mécréants, s'avère la seule voie possible et les intégristes lui donnent une définition unique malgré la polysémie du terme, expliquée par Ben Mansour :

Jihad signifie en premier lieu : travailler avec assiduité, s'appliquer à quelque chose, faire un effort sur soi, combattre ses instincts, par exemple, la gourmandise, la paresse, etc. [...] De cette racine on peut dériver aussi les mots suivants : éprouver, tenter, surcharger une bête, exténuer, priver des forces, avoir appétit, manger à tout instant, être pénible, dur, rempli de tourments. Les intégristes ont retenu du faisceau sémantique du jihad uniquement le dernier : tourmenter quelqu'un, lutter, appeler à la vraie religion, la prédication, la conversion et la guerre sainte contre les infidèles. Mais, même dans l'islam, faire la guerre n'est pas une action que n'importe qui peut décider. C'est lorsque la communauté est menacée, agressive que soit décidé le Jihad pour se défendre (*Frères* 74-75).

La guerre sainte au nom d'Allah sera donc le seul moyen justifié pour répandre la parole divine. Rappelons d'emblée l'arrivée de l'islam en 630 et les pratiques faites autour de la *Caâba*, temple païen sous lequel se côtoyaient le sacré et le profane : prière, danse, magie, sorcellerie, offrande. On accrochait à ses voiles les plus beaux poèmes venus des quatre coins du monde lors des pèlerinages et des marchés et qu'on nommait *Al-Moallakates* (les suspendues), poèmes qui traitent de plusieurs sujets comme l'amour, la spiritualité, le vin, la chasse, le plaisir, le désert. Après la conquête islamique de la Mecque, les poèmes suspendus furent arrachés de la *Caâba* et les poètes bannis du sanctuaire sacré. Imrou'l Qays, grand poète préislamique (mort entre 530 et 540) se vit attribuer la couronne de l'enfer par le prophète, du fait que sa poésie était considérée comme portant atteinte à la moralité de l'islam. De surcroît, une longue sourate consacrée aux poètes fut révélée au prophète, qui les condamne ainsi : « Quant aux poètes, ne les suivent que les fourvoyés. Ne vois-tu pas qu'ils brament dans toute Vallée ? Et qu'ils disent ce qu'ils ne font pas ? Exception faite de ceux qui croient, effectuent des œuvres salutaires, rappellent Dieu sans trêve ».² D'autres ont été condamnés à mort, tel Abdallah Ibn al-Muqaffa qui avait traduit en arabe les fables de Bidpay « *Kalila wa Dimnah* » et qui fut exécuté en 757 parmi une dizaine de poètes qui furent tués à l'époque du prophète. Ibn Rouchd (Averroès) philosophe et libre penseur fut persécuté et mourut en exil au Maroc

² Sourate « Les poètes » (*Ach-chouâra*), versets 224-227.

alors que ses œuvres étaient incinérées en 1195, parce que suspectées d'hérétisme. De nos jours, les libres penseurs n'échapperont pas à cet intégrisme religieux. Naguib Mahfouz, célèbre écrivain et intellectuel égyptien contemporain de langue arabe qui a reçu le prix Nobel de littérature en 1988, a échappé de justesse à un attentat islamiste en 1994, pour le punir d'avoir écrit *Les fils de la Médina*, roman condamné par les orthodoxes islamistes d'Al-Azhar lors de sa parution dans les années cinquante.

En revanche et malgré toutes les formes de répression et de condamnation, des voix courageuses se sont toujours élevées contre l'obscurantisme. Une tendance à l'interprétation, à la recherche et au questionnement constitue l'autre versant d'un islam tolérant, invitant une exégèse novatrice et constituant l'*ijtihad*, ou l'interprétation de la pensée religieuse. À titre d'illustration et à une époque où l'Europe était plongée dans l'obscurantisme religieux, l'époque d'Al Andalous (entre 711 et 1492) a été l'âge d'or de l'islam occidental et a connu de longues périodes de tolérance et de cohabitation entre ses trois communautés principales, chrétienne, musulmane et juive, comme le souligne Maria Rosa Menocal, spécialiste de la littérature hispanique.³ On peut mentionner au passage que l'Empire ottoman, s'il n'était certes pas un modèle de démocratie au sens moderne du terme, n'était pas en revanche imprégné par une pensée islamiste fanatique, mais faisant preuve d'une certaine tolérance envers les catholiques et les juifs.

De nos jours, la guerre civile qui a coûté la vie à près de 100 000 victimes innocentes durant toute la décennie 90 semble être le plus haut degré de l'intransigeance religieuse qu'ait connu l'Algérie, voire l'Afrique du Nord, puisqu'elle témoigne d'un consensus désormais indiscutable, à savoir : l'extermination de masse perpétrée par des Algériens contre des Algériens. Une autodestruction totale sans distinction a eu lieu, soulignant ce dont parle Patrice Nganang au sujet du génocide rwandais, mais qui ressemble à la situation algérienne « [...] la leçon du génocide est justement qu'elle ne distingue pas, mais démocratise la mort ; elle ne connaît pas le genre, mais plutôt universalise la destruction. Les tueries qui eurent lieu au Rwanda ne distinguèrent pas entre élites et peuple, entre femme et homme : dans la plus grande dimension, c'est l'absence générale de réflexion, de

³ « Tolerance was an inherent aspect of Andalusian society », Maria Rosa Menocal. *The Ornament of the World. How Muslims, Jews and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. New York : Back Bay Books, 2003, p. 78.

pensée, qui s'y était exprimée » (53). Bien que les débuts de cette guerre remontent à la fin de 1988, beaucoup d'historiens et de critiques ont jugé qu'elle était déjà annoncée dans la logique de l'histoire passée et qu'elle n'avait pas été planifiée longtemps à l'avance. Comme je l'ai mentionné précédemment, la longue expérience algérienne de la colonisation française, la guerre de libération de 1954 jusqu'à l'indépendance en 1962 et les trente années qui les ont suivis semblent avoir préparé le terrain à la montée du fondamentalisme des années 90. Après l'indépendance, et pendant trente ans, le pays a connu une période d'insécurité sociale et économique, sous la tutelle d'un gouvernement autarcique dirigé par le FLN, régime politique à parti unique supposé être d'envergure nationale, mais qui était en fait contrôlé par une nomenclature militaire sclérosée. C'est à ce moment que le gouvernement a lancé une campagne visant à réécrire l'Histoire de l'Algérie, ou comme le décrit avec justesse Hafid Gafaïti :

[...] Under the direction of the Writers Union, the literary puppets were among the first to obey: instructed to adhere to new literary norms, most of them did, faithfully producing a new corpus of semi-official literature, which was published by the State. These works were easily distinguished by their self-celebratory tone, their mechanical nationalism, and an in-comparable mediocrity from an aesthetic point of view (*Blood* 814).

Face aux problèmes sociaux et économiques dus à la corruption, à la gabegie et à la hausse du prix du pétrole qui entraîna une inflation des prix sans précédent, des manifestations éclatèrent en octobre 1988 dans toutes les villes du pays. L'armée, en tirant sur les manifestants, fit plus de 500 morts. Pour apaiser le mécontentement populaire, le président Chadli Bendjedid entreprit des réformes en 1989, proposant une nouvelle constitution qui supprimait le parti unique et la référence au socialisme, tout en promettant la liberté d'expression. La véritable guerre éclata en 1991 quand le gouvernement annula les élections après les résultats du premier tour, anticipant une victoire du FIS (Front islamique du salut)⁴ et craignant de perdre le pouvoir et de voir la mise en place d'une république islamique. Après l'interdiction du FIS et l'arrestation de milliers de ses membres, différentes guérillas islamistes émergèrent rapidement et commencèrent une lutte armée

⁴ Front islamique du salut : « salut », en arabe *Nqad*, vient du verbe sauver, c'est-à-dire délivrer d'un danger, et d'où on peut dériver par un jeu de voyelles ou de consonnes d'autres termes.

contre le gouvernement et ses partisans. Plusieurs groupes s'organisèrent, dont les principaux sont le mouvement islamique armé (MIA), basé dans les montagnes, et le groupe islamique armé (GIA), basé dans les villes. Les intégristes prirent d'abord pour cible l'armée et la police, mais certains groupes s'attaquèrent rapidement aux civils. L'état d'urgence fut déclaré et de nombreux droits constitutionnels suspendus. Pendant dix ans, le pays fut la proie des massacres et des assassinats les plus atroces, qui coûtèrent la vie à près de 100 000 civils. Le GIA s'opposant au gouvernement et au FIS est considéré comme le groupe le plus radical, visant surtout le massacre de civils qui refusaient de respecter ses règles. Il s'attaqua ensuite aux étrangers, à quiconque soutenait le pouvoir, y compris aux agents de l'État, comme les enseignants et les fonctionnaires. Les membres du groupe assassinèrent des journalistes, des intellectuels, des artistes (comme Tahar Djaout, Abdelkader Alloula ou Cheb Hasni) et des femmes non voilées, kidnappèrent des jeunes femmes pour en faire des esclaves sexuelles pendant plusieurs semaines avant de les égorger ou de les relâcher comme des animaux après leur avoir arraché toute trace d'humanité. Ils ajoutèrent plus tard une nouvelle pratique à leurs activités, menaçant les écoles — insuffisamment islamistes — d'incendie criminel. La fin de l'année 1994 fut marquée par une brutalité sans pareil. Le GIA s'attaqua aux civils en France, à commencer par le détournement du vol Air France 8969 le 24 décembre 1994, puis plusieurs attentats à la bombe en 1995. Au mois d'avril 1997, l'Algérie connut des massacres d'une ampleur inégalée, tel le massacre de Thalit, dans lequel 52 des 53 habitants du village furent égorgés par le GIA ou le massacre de Bentalha où furent égorgés entre 300 et 400 hommes, femmes et enfants pendant cinq heures. Le GIA revendiqua ces massacres en les qualifiant dans un communiqué de presse d'« offrandes à Dieu » et les victimes de défenseurs « impies » des tyrans. À partir de 1998, suite à de longues négociations avec le président Bouteflika et grâce aux interventions de la communauté internationale, plusieurs groupes acceptèrent de se dissoudre et une amnistie fut accordée par le gouvernement à un certain nombre d'islamistes prisonniers condamnés pour des actes mineurs et non coupables d'assassinats ou de viol. Cette loi a finalement été approuvée par référendum le 16 septembre 1999, provoquant la colère des victimes des islamistes. À partir de 2000, le GIA, déchiré par des dissensions internes et dénoncé de tous les côtés, fut peu à peu éliminé

par des opérations militaires au cours des années suivantes. Quelques groupes subsistèrent jusqu'à nos jours avec quelques centaines de combattants et continuent une campagne d'assassinats de policiers et de militaires, parvenant même à progresser dans le Sahara. Le bilan mensuel des violences en 2010 fait état de vingt à vingt-cinq tués et depuis l'amnistie de 2005, les services de sécurité ont arrêté à compter de septembre 2010, 1290 terroristes, tandis que 7540 autres, dont 81 émirs, se sont rendus et ont bénéficié de la cessation de l'action publique.⁵

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que dans cette guerre, la répartition des rôles entre les « bons » et les « méchants », entre les victimes et leurs bourreaux est assez complexe, voire ambiguë. « Le régime et les islamistes se déplacent sans cesse sur l'échiquier politique », déclare Stora, « modifiant leurs actions, changeant de programmes, de rôles, se plaçant toujours en position de victimes » (*Guerre invisible* 9). Durant ces dix ans de guerre civile, la propagande officielle persistait à camoufler les véritables acteurs dans chaque carnage ou en tout cas accusait un groupe ou un autre selon ses propres intérêts.⁶ Dans le massacre de Bentalha par exemple, Amnistie Internationale et les survivants de ce carnage assurent que l'armée avait des barricades à quelques centaines de mètres, mais n'étaient pas intervenus ; ceci et d'autres détails conduisent certains à voir des liens entre l'armée et quelques groupes islamistes, et en particulier remettent en lumière la théorie selon laquelle le GIA était infiltré par des agents des services secrets de l'armée algérienne (le DRS, département de renseignement et de la sécurité, nouveau nom depuis septembre 1990 de la Sécurité militaire, au cœur du pouvoir depuis l'indépendance en 62).⁷ Notons également que les groupes se dissolvaient souvent ou s'alliaient, et publiaient de temps en temps des communiqués condamnant les attentats aveugles d'autres groupes, comme ceux du GIA perpétré contre les femmes, les journalistes et d'autres civils ainsi que les incendies criminels des écoles.

⁵ Voir à ce sujet http://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_civile_algérienne.

⁶ Djallal Malti précise dans son livre *La nouvelle guerre d'Algérie. Dix clés pour comprendre* (Paris : Editions la découverte, 1999) qu' « [...] on compte que la guerre qui se poursuit est largement entretenue, sinon provoquée, par la violence de l'État » (p. 63 et aussi pp. 64-75).

⁷ Pour plus de détail, voir :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Aide:R%C3%A9f%C3%A9rence_n%C3%A9cessaire.

En outre, il est important de remarquer que cette guerre a été une « guerre invisible »,⁸ une « tragédie à huis clos » (Stora *La Guerre* 9) et qu'elle était aussi bien invisible de l'intérieur que de l'extérieur du pays. Durant ces dix années, l'Algérie a été totalement isolée du reste du monde : la plupart des agences de presse étrangère avaient quitté le pays à partir de 1994, alors que la frontière marocaine était fermée et que les liaisons aériennes avec l'étranger étaient interrompues. Le manque de couverture médiatique des événements a été encore aggravé par la mainmise du gouvernement qui interdisait à la presse algérienne de mentionner toute information en rapport avec le terrorisme non mentionnée dans les communiqués de presse officiels (cf. Stora *La Guerre*). Notons au passage que cette même logique de dissimulation et d'altération de la réalité a été pratiquée durant les trente années qui ont suivi l'indépendance, sous la tutelle d'un gouvernement intransigeant dirigé par le FLN et qui a persisté à maintenir une version unique de l'Histoire algérienne. C'est justement à ce genre d'effacement de la mémoire que les écrits de femmes étudiées dans ce livre feront référence.

Une des questions qui semblent épineuses pour notre étude serait de se demander si la littérature et l'histoire devraient être considérées comme deux branches d'un même arbre épistémologique. De prime abord, ces deux disciplines peuvent être envisagées comme des constructions linguistiques qui reposent sur des formes narratives ainsi que des configurations intertextuelles toujours sélectionnées parmi tant d'autres pour soutenir ou réfuter le point de vue adopté. Des théoriciens de l'Histoire aussi bien du côté français qu'anglo-saxon ou même des critiques littéraires⁹ ont démontré que l'écriture de l'Histoire « même la plus quantitative, même la plus structurale, appartient au genre du récit dont elle partage les catégories fondamentales » (de Certeau 15). Selon cet argument les récits fictionnels ou historiques

⁸ Titre de l'ouvrage de Benjamin Stora, *La Guerre invisible*, op. cit.

⁹ Voir à ce sujet Michel de Certeau. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975 ; Paul Ricœur. *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983 ; Russel Nye. *History : Meaning and Method*. East Lansing : Michigan State University Press, 1978 ; Hayden White. *The Fiction of Narrative : Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*. Ed. Robert Doran. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2010 ; Linda Hutcheon. « Historiographic Metafiction : Parody and the Intertextuality of History. » *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Eds. P. O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1989, pp. 3-32.

partagent un mode commun, quant à la construction temporelle, la conception de la causalité ainsi que la façon de faire agir les personnages.¹⁰

De son côté, Paul Veyne récuse les certitudes qui fondent la scientificité de l'Histoire quantitative et sérielle et avance qu'elle ne peut se déprendre des formes littéraires traditionnelles (34). Comme pour Michel de Certeau, toute écriture historique, quelle que soit sa forme, est un récit qui construit son discours selon des processus de « narrativisation » et qui réorganisent et réordonnent ses opérations de recherche. Par ailleurs, Hayden White affirme que les formalités discursives de l'Histoire sont « a verbal structure in the form of a narrative prose discourse » (xi). Alors que Dorrit Cohn précise que la fiction « [...] permet à l'écrivain de rendre les événements historiques sous la forme de l'expérience personnelle et immédiate d'êtres humains individuels » (227).

Aussi faut-il souligner que le fait de considérer l'Histoire comme une fiction qui partagerait avec la littérature certaines stratégies et pratiques, ne lui ôte guère sa valeur de connaissance, mais simplement confirme qu'elle n'a pas de régime de vérité exclusive et permanente. Dans le contexte algérien, le recours à la fictionnalisation de l'Histoire s'avère une stratégie de résistance contre la falsification de l'Histoire nationale du peuple algérien, concevant par conséquent la fiction « [...] as a legitimate means of reconstruction of the past » (Donaday 46). Notons au passage que j'utiliserai le terme « fictionnalisation » dans son sens étymologique, à savoir former, façonner ou modeler l'expérience pour la représenter et non à proprement parler pour l'inventer.

En revanche, dénier tout simplement la possibilité d'établir un savoir « scientifique » sur le passé pourrait ruiner toute prétention à la connaissance historique et aboutir à un dangereux relativisme en réduisant l'Histoire à un artefact littéraire. En d'autres termes, l'Histoire perdrait toute capacité à trier entre le vrai et le faux, à dire ce qui fut, à dénoncer les falsifications et les faussaires des autres discours moins scientifiques. Je pense en outre que certaines opérations propres à la discipline historique sont omises dans ce genre de réflexion. Par exemple, on ne trouve pas développés avec la même rigueur dans un texte littéraire, la construction et le traitement des données, la produc-

¹⁰ Cf. aussi Paul Ricœur. *Temps et récit*, op. cit.

tion d'hypothèses, la vérification analytique et comparative des résultats ou une construction d'interprétation cohérente et plausible, surtout concernant les phénomènes historiques à grande échelle, tels les génocides. Pour résumer, je pense qu'il existe des procédures et des traits propres à l'Histoire et d'autres à la littérature, quant à la représentation de la réalité. Grâce aux débats dont j'ai cité quelques extraits, l'historiographie a été libérée de certaines conventions rigides qui délimitaient ses champs d'investigation ainsi que ses outils de recherche, alors que la littérature a beaucoup profité des pratiques d'historicité comme la construction de l'objet de recherche, la collecte et l'accumulation des données ou leur traitement et leur interprétation.

Ceci dit, je voudrais aller un peu plus loin en avançant que non seulement la littérature et l'Histoire peuvent être au service l'une de l'autre, mais que l'art en général et la littérature en particulier, peuvent justement donner un visage, une voix, des nuances et donc une âme à l'Histoire. En d'autres termes, la littérature pourrait garantir à l'Histoire le potentiel de ne pas s'effacer, sous le ton objectif ou en tout cas impartial, derrière l'événement raconté ou les paroles des autres. Dorrit Cohn résume à merveille cette distinction :

L'histoire traite de l'humanité au pluriel plutôt qu'au singulier, et porte sur des événements et des changements affectant des sociétés entières plutôt que de l'existence des individus pris isolément. [...] Dans la fiction, en revanche, ce sont des intrigues centrées sur la vie d'individus isolés et plus ou moins singuliers qui structurent les modes génériques dominants [...] (35).

C'est précisément cette possibilité d'introduire des voix variées, et donc des perspectives multiples dans le tissu à la fois littéraire et historique que cette étude va révéler comme originale à travers cette fictionnalisation de l'Histoire algérienne. Je vais démontrer que dans certains textes, surtout ceux qui sont écrits par des voix longtemps considérées comme subalternes ou inférieures, en l'occurrence celles des femmes, un nouveau genre d'écriture peut être discerné à mi-chemin entre le factuel et le fictionnel, entre l'individuel et le collectif qui se meut entre le passé et le présent. Comme le souligne Hafid Gafaïti, « Le passage du mode individuel au mode collectif désigne l'objectif du texte d'atteindre une expression de l'universalité de la condition féminine. Cette opération est menée sur la base de l'enchevêtrement du romanesque, de l'autobiographie et du sociologique dans le sens large » (*Les Femmes* 208).

Face à ce moment historique catalyseur d'une innombrable violence et par défaut de mémoire et d'histoire véridique, il fallait justement trouver les moyens pour « remplir » les trous et combler les blancs qui ont été biffés par l'Histoire officielle qui « a fabriqué de l'oubli » (Stora *La Gangrène* 304). Réécrire une histoire qui se « rappelle », et non pas qui oublie, volontairement certains incidents historiques qui vont à l'encontre de la création d'une nation autarcique confirme ce que l'historien philologiste Ernest Renan avait avancé au XIXe siècle, à savoir que :

L'oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation, et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger. L'investigation historique en effet remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes les formations politiques... L'unité se fait toujours brutalement.¹¹

Or les romancières algériennes, fatalement concernées par cette violence impitoyable pratiqueront une écriture de l'urgence, comme le souligne Lionnet avec justesse : « Writers from a variety of colonial backgrounds are often moved by a sense of urgency and responsibility and by a need to take risks that help change the form of the genre as well as relations of power in society » (23). D'autant plus qu'il est surprenant que depuis 1992, on constate une hausse remarquable dans la production des femmes (qu'il s'agisse de littérature, journalisme, chronique, témoignage, etc.) en rapport direct avec la réalité algérienne accablante, qui appréhende cette guerre du point de vue des femmes victimes.¹²

¹¹ Ernest Renan. *Qu'est-ce qu'une nation?* Conférence donnée à la Sorbonne, le 11 mars 1882, <<http://www.bmlisieux.com/archives/nation01.htm>>

¹² La publication de témoignages augmente de manière drastique en 1995 : *Une Femme à Alger, Chronique du désastre* de Feriel Assima (Arléa) ; *Vivre traquée* de Malika Boussouf (Calmann Lévy) ; *Une Algérienne debout*, entretiens de Khali-da Messaoudi avec E. Schemla (Flammarion) ; *Piège ou le combat d'une Algérienne* de Tassadit Yacine (Publisud/Awal) ; *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar (Albin Michel). L'année 1996 n'est pas moins riche avec les essais ou les récits, de Rachida Titah *La Galerie des absentes* (Editions de l'aube), et aux mêmes Éditions *Chronique d'une femme dans la tourmente* de Fatiah ; *La Nuit tombe sur Alger la blanche. Chronique d'une Algérienne* de Nina Hayat (Tirésias) ; *La Fille de la Casbah* de Leïla Marouane (Julliard) ; *Un Oued pour la mémoire* de Fatima Bakhai (L'Harmattan) ; *Être journaliste en Algérie* de Ghania Mouffok et *Une Autre voix pour l'Algérie*, entretiens de Louisa Hanoune avec Ghania Mouffok (La Découverte), *Peurs et mensonges* d'Amine Touati (Marsa) et finalement le récit de Djilali Khellas

Remarquons d'emblée que Rachid Boudjedra et Rachid Mimouni sont les premiers écrivains à avoir réagi. Le premier a publié un pamphlet *FIS, De la Haine* (Grasset 1992), suivi d'un roman *Timimoun* (Grasset 1994). Rachid Mimouni publie un essai *De l'Intégrisme en particulier et de la barbarie en général* (Denoël 1994) ainsi qu'un roman *La Malédiction* (Le Pré aux clercs 1992). *Le Dernier été de la raison* (Stock 1993) est une fable politique qui a paru à titre posthume, six ans après l'assassinat de son auteur, Tahar Djaout. Boualem Sansal de son côté publie *Le Serment des barbares* (Gallimard 2001) qui constitue une enquête policière où est évoquée sans artifice la dégradation du pays à tous les niveaux. Aïssa Khelladi sort un roman intitulé *Rose d'abîme* (Seuil 1998), qui porte directement sur la décennie noire, à travers le personnage de Warda qui est enlevée par un groupe islamiste.

Pour mettre en relief les enjeux de cette problématique, j'ai choisi de travailler sur des récits de femmes qui partagent cette incrédulité vis-à-vis du grand métarécit qu'est l'Histoire officielle et de sa légitimation comme discours uniforme, véridique et totalisant. Elles réfutent toute historicité cohérente et linéaire où une seule voix domine. Contrairement au discours officiel qui place tous les témoignages de femmes dans la zone de silence imposé, les textes qui m'intéressent se caractérisent plutôt par l'émergence d'autres visions, voire d'autres versions de la réalité, proposant leur propre interprétation de l'Histoire, « [...] acte qui marquera la Prise de la Parole par la femme, donc son entrée fracassante dans l'Histoire qui s'est toujours constituée sur son refoulement » (Cixous 43). L'entrée de la femme dans l'Histoire se fait ainsi « [...] par un processus de lecture en vue d'une réécriture de cette histoire de son propre point de vue » (Gafaïti *Les Femmes* 217).

Mon hypothèse de départ, qui s'abreuve des théories féministes, notamment concernant le rapport des femmes à l'écriture, est que dans la mesure où les femmes, surtout au Maghreb, ont un vécu, un statut social et religieux et donc une expérience distincte de celle des hommes, elles ont nécessairement un rapport différent à l'Histoire et surtout dans la manière de la raconter. Elles raconteront, comme le précise Khatibi, « [a]utre chose et autrement » (14).

Une Mer sans mouette est publié en feuilleton dans le quotidien algérien de langue arabe, *Al Khabar*.

En étudiant justement des textes de femmes qui appartiennent à des genres différents, je me suis aperçue qu'ils partageaient un souci commun, une lutte collective et qu'on pouvait y retracer des stratégies et des procédés récurrents qui sont largement dissemblables de ceux des hommes qui ont écrit sur la même période.

En résumant à l'extrême les conditions dans lesquelles ces femmes écrivent et leur statut en Algérie, il est à noter que les préceptes sociaux, religieux et traditionnels et surtout le fameux code de la famille promulgué en 1984, qui stipulait que les femmes étaient des mineures légales sous la tutelle de leurs pères et maris, ont contribué à l'asservissement et la soumission des femmes algériennes. Selon cette loi, le seul rôle assigné aux femmes est de procréer afin de protéger le nom du mari ou du père. D'autant plus que durant la décennie noire, il est certain que les femmes ont été rendues encore plus vulnérables et écrasées par un obscurantisme régressif à leur rencontre. Elles ont été la cible principale de l'intégrisme islamiste, qui les harcelait physiquement et verbalement allant jusqu'à égorger les femmes non voilées dans la sphère publique, à s'introduire par effraction chez celles vivant seules et à enlever et violer sauvagement des jeunes filles dont on retrouvait ensuite le corps décapité et mutilé. Victimes de cette guerre acharnée, les femmes ont même été tenues responsables par certains exégètes religieux rétrogrades de la décadence des mœurs, du chômage des hommes, voire des calamités naturelles.¹³

Dans ce contexte d'humiliation et de subordination absolue, il faut comprendre que l'acte d'écrire pour une femme algérienne constitue un risque indéniable pour sa vie. Premièrement, parce qu'elle est femme et qu'elle porte en elle le fardeau du péché originel, que son corps est synonyme de séduction et qu'il doit donc rester invisible, que son honneur doit rester intact et indemne toute sa vie et qu'il demeure propriété commune du diktat patriarcal. Deuxièmement, parce que le fait « qu'une femme s'exprime ouvertement est considéré non seulement comme une transgression, mais comme une *fitna* [discordie ou séduction], une menace à l'édifice des valeurs et des croyances religieuses qui sous-tendent la société algérienne traditionnelle » (Segarra *Leur Pesant* 18). Comme le précise Gafaïti : « As in the myth of

¹³ Après un séisme en 2003, de nombreux imams ont blâmé les tenues vestimentaires indécentes des femmes responsables, selon eux, de ce fléau naturel, expression de la colère divine. C'est justement ce genre d'incidents qui a poussé les femmes algériennes à dénoncer avec véhémence cette violence à leur rencontre.

Prometheus, to write, for the woman, is to steal words, to tear them from social rule, from the masculine grasp » (*Blood* 813). Une bonne musulmane doit être « *mastura* », mot qui veut dire « chaste » et qui comporte des connotations de « cachée » et de « muette » (Segarra 19). Dans ces conditions, rompre le silence et parler ou écrire peut mener à l'anéantissement littéral de cette voix. D'autant plus que ces femmes bravent la version officielle et unique de l'Histoire, entreprise encore plus périlleuse. Troisièmement, le fait d'écrire en français est condamné comme une trahison de la souveraineté nationale après les 132 années de colonisation, empêchant par là le mouvement d'arabisation du pays.

Mon corpus est ainsi constitué d'un nombre de textes de femmes qui écrivent en français, par choix ou par contrainte, mais aussi de femmes qui ont décidé de rester dans le pays et de subir les affres de la violence et de l'injustice et qui se sont engagées activement dans leur société. Par ailleurs, j'ai choisi d'autres femmes qui ont dû quitter le pays et s'exiler à l'étranger à cause des menaces réelles ou psychologiques qu'elles avaient subies et par défaut d'« agentivité » (ou de pouvoir d'agir), et ce à tous les niveaux (comme dans le cas de Assia Djebar, Malika Mokeddem ou Leïla Marouane).

Si le discours historiographique donne souvent des réponses, des vérités, et donc des accomplissements, la réécriture de l'Histoire selon un point de vue féminin dévoilera l'absence de réponses et mettra en évidence les silences et les blancs qui ont été biffés par l'Histoire. Si l'écriture des hommes a besoin, pour échapper à la confusion ou à l'envahissement massif du factuel, de cerner son objet pour mieux l'analyser et le comprendre, l'écriture des femmes tend davantage vers le questionnement qui met en valeur plutôt le doute que la certitude. Seront ainsi accentués la quête et le trajet à parcourir plus que l'aboutissement ou l'issue, telles des nomades qui « [...] marchent droit devant elles avec une résolution farouche vers des espaces à conquérir et des interdits à défier » (Helm « Ils m'ont scindée » 176).

Dans les romans écrits par des hommes et traitants de la décennie noire, la représentation de la violence est le plus souvent prise en charge par une voix narrative omniprésente et non identifiée ou par un personnage masculin qui, dans les deux cas, s'empare du récit en menant la narration de manière linéaire et cohérente sans faire beaucoup de place au questionnement. Dans son roman intitulé *Timimoun* publié en 1994, Rachid Boudjedra bâtit un édifice romanesque d'un certain

positivisme évident, qui dépasse le présent que suscitent les événements algériens. On y trouve des réflexions d'ordre philosophique et des tournures qui se rapprochent de l'adage et qui ont un caractère informatif, voire éducatif, tel ce passage : « La justesse d'une cause n'a pas l'immanente vertu de nous préserver de l'injustice. Bien au contraire, la conviction de notre bon droit a souvent tendance à nous rendre moins vigilants. Ainsi commencent les dérives » (87). D'autant plus que certains événements historiques réels (tels l'attentat de l'aéroport d'Alger ou l'assassinat de Tahar Djaout) y sont ajoutés sous forme de paragraphes en caractère gras qui sont tirés de journaux algériens et viennent suspendre le récit et risquent par-là de rompre la continuité de la narration. Notons en outre qu'à plusieurs reprises, l'auteur utilise la voix du narrateur pour porter des jugements et proposer des interprétations, en montrant du doigt les pratiques intransigeantes du pouvoir. De plus, la progression narrative du roman ne fait qu'étayer la thèse centrale du récit, selon laquelle la violence de la révolution islamiste et les formes monstrueuses qu'elle prend ont une origine interne à la société.

En revanche, dans le témoignage littéraire d'Assia Djebar intitulé *Le Blanc de l'Algérie*, publié en 1995 et qu'elle a écrit après la mort de trois de ses proches, on peut toujours dégager certains détails assez précis de l'Histoire du pays, mais ils sont discrètement mêlés à la trame narrative. Même si Djebar s'intéresse à la réécriture de l'Histoire de par sa formation comme historienne, son appréhension de cette discipline se distingue par le fait que son souci est plutôt de reconstituer, grâce à l'imagination, les moments qui ont précédé la mort de ses trois amis. En revanche la fictionnalisation de ces instants ne doit pas être considérée comme une pure invention imagée ; elle n'a été rendue possible que grâce à une longue enquête qu'elle a entreprise auprès de leurs proches, familles, amis et même en consultant des ouvrages critiques qu'elle énumère à la fin du livre. Autrement dit, la réécriture de l'Histoire au féminin se fait justement entre les « plateaux » qui ne sont pas nécessairement dévoilés par le discours historique officiel. Or ces « blancs » de l'Histoire qui symbolisent une absence en quelque sorte, comme des espaces blancs de silence entre les mots noirs, se révèlent souvent plus véridiques que les dates ou les incidents bien attestés. En invoquant ses amis, Djebar s'exclame : « Oh, mes amis, pas le blanc de l'oubli, je vous en prie, préservez-moi ! Seulement la "fragrante douceur" de votre voix, de vos mur-

mures d'avant l'aube, je voyagerai au bout du monde seulement pour vous emporter avec moi et vous entendre ainsi, avant l'approche de chaque aurore ! » (*Le Blanc* 61). D'autre part, il faut remarquer que le texte est parsemé de questions qui demeurent sans réponses jusqu'à la fin où elle réitère : « Ma question première demeure suspendue : comment, dans Alger, ville noire, s'est opérée la passation entre bourreaux d'hier et ceux d'aujourd'hui ? » (221) ou encore « Comment dès lors porter le deuil de nos amis, de nos confrères, sans auparavant avoir cherché à comprendre le pourquoi des funérailles d'hier, celles de l'utopie algérienne ? » (275). Autrement dit et face à l'entreprise habituelle de l'écriture de l'Histoire, Djébar précise que « [d]'autres écrivent "sur" l'Algérie, sur son malheur fertile, sur ses monstres réapparus » (260), alors qu'elle fait autre chose : « Moi, je me suis simplement retrouvée, dans ces pages, avec quelques amis. Moi, j'ai désiré me rapprocher d'eux... » (260). C'est ainsi que selon Djébar, l'écriture de l'Histoire ne serait véridique que si ces blancs, tels les voix, les regards, les rires, et les murmures qui ont été constamment effacés s'insèrent dans les pores de l'Histoire à réécrire.

Par ailleurs, si l'Histoire collective du peuple algérien est omniprésente dans ces écrits de femmes, il n'en demeure pas moins que d'autres histoires sont intercalées. Ce sont plutôt des histoires qui reposent sur le personnel, le quotidien et même le banal. En ayant recours à la mémoire personnelle ou collective, à la parole et aux tréfonds de l'inconscient, ces écrits racontent leurs propres histoires, soulignant aussi leur nature souvent autobiographique. De la masse de souvenirs communs, ce ne sont pas les mêmes qui apparaîtront avec intensité à chacune, dans la mesure où « chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change suivant la place que j'y occupe et que cette place elle-même change suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux » (Halbwachs 33). Tout se passe comme s'il y avait donc deux mémoires : une individuelle et l'autre collective. Le témoin adopterait, en conséquence, deux attitudes : d'une part et dans le cadre de sa personnalité, explorer sa vie personnelle et d'autre part il serait capable à certains moments de se comporter simplement comme le membre d'un groupe qui contribue à évoquer et entretenir des souvenirs impersonnels et qui sont liés à l'intérêt du groupe.

Or si la critique féministe de l'autobiographie a connu une véritable évolution ces vingt-cinq dernières années, au point où elle cons-

titue en elle-même tout un domaine de recherche (par exemple, Smith et Watson, Gilmore, Benstock, Lionnet, Newman, Friedman), cette conscience à la fois personnelle et collective liée à l'Histoire demeure un sujet peu exploré. La réécriture de l'Histoire au féminin telle que je la conçois rattache de plusieurs manières l'Histoire du pays dans son passé absolu et son passé plus récent à l'Histoire personnelle dans son contexte présent.

Alors que certains textes de mon corpus sont chargés d'un flux autobiographique, j'avance qu'il ne faut pas les lire comme reflétant une écriture intimiste ou narcissique qui serait centrée sur le « je » et son aventure personnelle, mais plutôt comme représentant la voix d'une subjectivité qui peut renvoyer à toutes les autres femmes dans une même communauté et constituer l'histoire de chacune. Tout se passe comme si la première personne se dissolvait dans la collectivité ou la collectivité se résumait en une expérience à la fois unique et commune à toutes les femmes. Ainsi les témoignages, qu'ils soient réels ou imaginés, ne se suffiraient pas à eux-mêmes, mais plutôt convoqueraient d'autres témoignages. De là ils tiennent à l'opposé de l'autobiographie dans ce sens que le témoin assume l'autoreprésentation, en témoignant d'une altération de l'écriture de soi, de son expulsion hors du champ de l'intimité des événements individuels.

Une autre dimension narrative qui est à souligner dans ces textes est leur rapport à l'oralité. Cette fascination pour tout ce qui relève de la tradition orale, qui pousse les femmes à créer des situations de partage et d'interdépendance non seulement entre les autres femmes, mais aussi avec leur communauté, constitue un caractère intrinsèque de l'écriture au féminin. En d'autres termes, le retour du mémoriel n'est possible que grâce à la mémorisation de l'Histoire et de sa transmission orale entre les femmes. Cet « héritage des oreilles » ou cette « mémoire de la bouche » qui a été légué par l'archétype de la conteuse des *Mille et une nuits*, Schéhérazade, a pu créer une solidarité éternelle entre les femmes. Rappelons que Schéhérazade a été sauvée de la mort grâce non seulement à ses histoires, mais aussi, et surtout parce que sa sœur Dinarzade s'était cachée sous son lit nuptial afin de l'aider à poursuivre ses histoires. Or dans tous les romans du corpus, nous retrouverons non seulement la transmission orale de l'Histoire, mais également la complémentarité, voire la sororité qui peut exister entre les femmes.

À titre d'illustration, dans le roman de Hafsa Zinaï-Koudil, *Sans Voix*, la métaphore dominante est celle des voix des femmes qui parèment le roman et qui racontent oralement leur histoire ou même écrivent leur journal à travers lequel elles espèrent partager leur expérience et ainsi la préserver pour la postérité. Le journal de Baya, la narratrice principale du roman, est entrelacé avec d'autres histoires qui font sans aucun doute allusion à des histoires réelles de femmes qui ont subi les sévices les plus atroces durant la décennie noire. D'autant plus que Baya évoque à plusieurs reprises sa communication spirituelle avec Aïcha, une femme dans la quarantaine qui vit avec un groupe de femmes qui ne savent plus où aller à cause de la guerre civile. Les scènes les plus frappantes sont celles où ces femmes, vivant sous la protection d'Aïcha, lui transmettront leur histoire d'enlèvement et de viol par les groupuscules islamistes et le rejet dont elles font l'objet par leurs familles qui se trouvaient déshonorées. Aïcha devient ainsi témoin ou historienne de ces femmes puisqu'elle écrira leurs histoires non seulement durant la guerre d'indépendance, mais aussi pendant la guerre civile des années 90, pour que leurs voix ne soient pas condamnées au blanc de l'oubli et au silence.

Dans un autre roman de Wahiba Khiari, intitulé *Nos Silences* (2009), deux sœurs se parlent en écho (la voix de l'une est transcrite en caractère normal, alors que l'autre est en italique). Encadrée par des récits à la première personne, c'est surtout l'histoire d'une de ces sœurs qui a subi le crime le plus atroce de cette guerre, à savoir l'enlèvement et le viol, qui sera mise en évidence. Dans une scène d'une intensité remarquable, l'expérience de la narratrice se dissout avec celle d'une autre fille qui a traversé la même épreuve,¹⁴ démontrant une fois de plus que la fiction peut souvent être plus véridique que la réalité même :

Il est minuit passé, je suis loin, à l'abri d'eux, de leurs visages poilus ressurgis du passé. À l'abri de leurs mains sales, de leurs regards frustrés. Je suis loin, mais pas elle. Ils l'ont eue, j'en suis douloureusement convaincue. Des années qu'elle m'habite comme une deuxième possibilité de moi-même. Toutes les nuits, je la retrouve, dans le noir derrière mes paupières. Elle le point blanc qui a annulé la

¹⁴ Cet épisode romanesque renvoie à l'histoire réelle d'une jeune fille, parmi tant d'autres, qui a été enlevée et violée par un groupe islamiste, et qui n'a reçu aucune attention médiatique. Ce sont plutôt des groupes féministes qui ont entrepris des enquêtes sur son histoire et bien d'autres. Pour plus de détail, voir <<http://www.rete-lilith.it/ee/host/maghreb/htm/magh10.htm>>

cécité de mes nuits. Elle, le « je » dissimulé derrière mes peurs. Je lui échange les siennes contre un peu de vie. Mon écriture contre son drame, mes jours contre ses nuits. Je lui cède les mots pour libérer sa vie. Je lui donne la parole pour rompre mes silences (28).

L'expérience romanesque atteint ici un haut niveau d'authenticité. D'autant plus que le roman fait allusion aux femmes bosniaques violées par les miliciens serbes au début des années 1990 et rappelle qu'aussi bien les Bosniaques que les Algériennes n'ont pas droit à l'avortement en cas de viol, pour la seule raison que les violeurs, dans le cas de l'Algérie, étaient des musulmans et que l'islam interdit de tuer un embryon musulman.

Une autre illustration se trouve dans *Ravisseur* de Leïla Marouane (1998), dont le titre annonce d'emblée la violence. C'est une même histoire entrecoupée par d'autres histoires de femmes, racontées à leur tour par d'autres femmes et qui se glissent dans une grande histoire. Leurs voix diverses tentent de préserver celle-ci surtout parce qu'on n'en parle pas nécessairement en public. Dans un style ludique et ironique, une des narratrices raconte une scène d'un réalisme absurde :

Il y avait des bras, des jambes partout, partout, poursuivit-elle, les joues tantôt rouges, tantôt blêmes. J'ai même vu des doigts collés à un morceau de mur tombé de la façade. Je les ai ramassées et données au directeur qui cherchait les siens comme un fou. Il a attrapé les doigts, les a comptés, il en manquait un, le pouce, je crois, mais il a dit que ça ne faisait rien. Il les caressait en chialant. Il attendait l'ambulance en tremblant, puis, comme ça, du bout des lèvres, il les a embrassés (108).

Puisque l'Histoire à réécrire est extrêmement complexe et connaît des bifurcations multiples, sa narration s'avère ainsi laborieuse et emprunte des chantiers ardu, au niveau de la narration et de la construction romanesque.

Dans *Oran, langue morte*, Assia Djebar poursuit son questionnement autour de la violence perpétrée contre l'Algérie en général et la femme en particulier. Or ce livre « en morceaux » résiste à toute affiliation générique, dans la mesure où se chevauchent cinq nouvelles, un conte, un récit et une postface, qui mettent tous en lumière une mémoire figée de l'Histoire algérienne qui reste trouée par l'oubli. L'auteure utilise par ailleurs deux typographies, romaine et italique, en y mêlant des temporalités multiples, qu'il s'agisse du présent, du passé récent ou lointain, des temps des premiers califats islamiques ou même des temps légendaires des *Milles et une nuits*.

Notons au passage que dans la plupart des romans de mon corpus, cet éclatement aussi bien typographique, qu'énonciatif et temporel peut être nettement relevé. Un des récits du livre de Djébar intitulé « La femme en morceaux », à mi-chemin entre le conte et la nouvelle, retrace l'Histoire de la violence dirigée contre les femmes, en alternant deux histoires : la première tirée des *Mille et une nuits*, où une femme est injustement décapitée et coupée en morceaux, à cause de la jalousie de son mari, puis enveloppée et jetée dans le Tigre. La deuxième histoire, écrite en italique cette fois-ci, est celle d'Atyka, une enseignante de français, qui dans les années 94 récupère ce même conte des *Mille et une nuits* et en amorce une lecture politique et féministe avec ses élèves de seconde. Un jour avant la fin du cours consacré au conte, Atyka est assassinée par les « fous de Dieu » qui la décapitent et posent sa tête sur le bureau, après l'avoir accusée de raconter des histoires « obscènes ».

L'entrelacement du conte oriental et du témoignage littéraire avec ce laps temporel immense entre les deux, démontre que le fantastique aussi bien que le réel peuvent être des sources valables de l'écriture et symbolise une fois de plus la logique absurde de la violence souvent anonyme et sans raison perpétrée contre toutes celles qui tentent de prendre la parole pour réinterpréter l'Histoire. Il s'agit toujours de la violence contre les femmes qui n'ont qu'un seul tort : celui d'être nées filles.

Djébar explique qu'elle écrit des récits pour que le « sang [des victimes] ne sèche pas dans la langue, quelle que soit cette langue, ou le rythme, ou les mots finalement choisis. » (*Le Blanc de l'Algérie* 373). À mon tour, je me propose à travers cette étude de lancer un défi en démontrant que les drames et les tragédies — et l'Histoire — peuvent être entièrement représentés par la fiction. En adoptant la voix de la narratrice dans le roman de Wahiba Khiari *Nos Silences*, je dirai avec elle :

Je croyais être capable de rejoindre les siennes [les douleurs de la protagoniste] en les écrivant, à vrai dire, je ne ressens rien d'autre qu'un profond malaise. Je suis très en deçà de la réalité, je ne fais qu'esquisser des histoires que j'ai connues, mais de loin, de trop loin pour réussir à rendre le rouge du sang ou le noir de la nuit. Tout ce que j'ai vécu de réel, c'est la peur et l'attente quotidiennes de la mort. J'ai vécu aussi la solitude d'un peuple, son désarroi, sa désillusion, et tous ses pourquoi sans réponses (120).

Ainsi ces femmes sont à la fois romancières, témoins et historiennes. Paradoxe flagrant de cette écriture cherchant d'une part à créer un monde imagé, des personnages fictifs, de pures inventions de l'écrivain, et ce à travers l'écriture romanesque, et d'autre part à témoigner, c'est-à-dire certifier ou attester de la véracité des événements dont elles ont été témoins. Face à la violence inouïe des années 90, les romancières tenteront de réécrire une histoire complexe et ambiguë d'un point de vue « autre » afin d'offrir une lecture radicalement nouvelle, voire démystifiante de sa version officielle. Comme le note Cixous, « En tant que sujet à l'histoire, la femme se passe toujours simultanément en plusieurs lieux. Elle dépense l'histoire unifiante, ordonnatrice qui homogénéise et canalise les forces et ramène les contradictions dans la pratique d'un seul champ de bataille » (45).

Pour mettre en relief tous ces enjeux, le premier chapitre se concentre sur la mise en élucidation de la conception djebarienne de l'Histoire. Or il semble que sa conception particulière de cette science démystifie son pouvoir autoritaire et forge une approche innovatrice de celle-ci en y introduisant la dimension autobiographique. C'est à partir d'une vision particulière du discours historiographique qu'elle entreprend son projet de réécrire l'Histoire de son pays qui ne peut se réaliser que par l'entrelacement du collectif et du personnel, d'où la notion d'autobiographie plurielle (*Gafaïti Djebbar* 122) ou collective qui n'est à proprement parler, ni un genre factuel, ni un genre fictif.

Dans ce premier chapitre, j'analyse le parcours romanesque de Djebbar, pour d'une part cerner une certaine continuité aussi bien formelle, thématique qu'éthique et d'autre part mettre en évidence cette innovation quant au traitement de la matière historique à travers la fiction. Face aux consensus socioculturels bien établis, Djebbar défie les démarcations génériques bien fondées entre le factuel et le fictionnel. Par ailleurs, il est important de souligner que Djebbar a anticipé, dès ses premières œuvres, l'intensification de la violence surtout envers la femme dans une société qui n'avait pas encore fait son deuil de la colonisation française et où les rapports hiérarchiques entre sexes persistaient.

Ce faisant, cette forme particulière de l'écriture de l'Histoire se tissant à travers l'imbrication du particulier et du collectif me mènera au deuxième volet traité dans ce chapitre, à savoir l'écriture de la violence à un moment particulier de l'Histoire algérienne qui marque un tournant décisif pour Djebbar. Même si la violence qui a ravagé le pays

depuis plusieurs décennies reste un thème récurrent que Djebar explore depuis *Les Enfants du nouveau monde*, j'étudierai en outre un autre aspect de son écriture, en l'occurrence la violence textuelle qui s'avère plus patente dans les œuvres qui traitent de la décennie noire, tout en soulignant leurs particularités quant au traitement de la matière factuelle au sein de l'espace fictionnel.

Le deuxième chapitre sur Malika Mokeddem est consacré à l'étude des œuvres les plus représentatives de Mokeddem, surtout celles qui illustrent les trois cycles que je retrace dans son parcours romanesque afin d'y déceler le développement des paradigmes thématique, structural et idéologique de l'écriture de la violence qui atteint son apogée dans les romans portant sur la décennie noire. Je tente de saisir les spécificités de cette écriture mémorielle de l'urgence ne pouvant se situer qu'entre fiction et témoignage. Un premier cycle, commençant avec *Les Hommes qui marchent* et *Le Siècle des sauterelles* explore les thèmes de la mémoire, de l'oralité et de la quête identitaire des figures nomades, renforçant ainsi les talents de conteuse de Mokeddem. Elle entreprend ensuite une écriture plus virulente dans le deuxième cycle que je nomme « l'écriture du désastre » ; une écriture qui se veut cathartique et qui constitue plutôt un cri contre la violence qui a ravagé l'Algérie durant les années 90. Avec ses derniers romans, Mokeddem retourne au lyrisme en ayant recours à des tournures métaphoriques subtiles et récupérant la thématique de la quête de l'amour et de l'apaisement grâce, encore une fois, au contact direct avec le désert ou la mer. En étudiant plusieurs romans illustrant chaque cycle, je voudrai examiner en outre sa conception particulière de l'errance qui se trouve en constante évolution. Si l'errance dans les premiers romans recèle certaines connotations liées à la passivité, l'inertie et la déambulation sans destination ni but précis, elle va être transformée dans le deuxième cycle en une énergie et une force encore plus prodigieuse qui va marquer les narratrices par une volonté plus féroce dans leur condamnation des abus érigés contre les démunis, notamment les femmes. La confrontation de ces différents cycles permettra de déceler certaines caractéristiques inhérentes à son écriture du désastre. À titre d'illustration, les structures métaphoriques et symboliques décelables dans les romans du premier et troisième cycle se font plus rares dans les romans du deuxième cycle, alors que les critiques abondent et s'attaquent, et ce de manière crue à tous les fondements sociaux que ce soit en matière politique, religieuse, idéologique ou sexuelle. Plaisir

de conter, mais aussi et surtout obligation de contester, tel semble être le dessein primordial qui guide Malika Mokeddem dans son écriture romanesque, à mi-chemin entre la fiction et le témoignage.

D'autres récits qui relèvent du factuel seront mis en parallèle avec les romans de Mokeddem, entre autres le récit de Fériel Assima intitulé *Une Femme à Alger : chronique du désastre*. Même si ce récit est une chronique authentique, il n'en demeure pas moins qu'il se situe entre fiction et témoignage réel, dans la mesure où la narratrice, qui demeure sans nom tout le long du récit, entreprend une sous-conversation tout en témoignant des assassinats multiples et décrivant les effets psychologiques de la violence ainsi que les troubles politiques qui ont dévasté Alger.

Le viol est un des crimes les plus odieux commis contre les femmes en Algérie durant la décennie noire ; il montre que les femmes ont été la cible principale des extrémistes. Or s'il demeure incontestablement une terrible monstruosité, causant des dommages physiques et psychologiques irréversibles, le viol constitue surtout un fait complexe dans la mesure où il passe souvent inaperçu et est refoulé par la victime. Dans cette perspective, le troisième chapitre sur l'œuvre de Leïla Marouane étudie en profondeur certains romans qui peuvent être considérés comme des témoignages exceptionnels de ce crime, dans la mesure où non seulement le viol constitue le thème central de ses romans, mais surtout que son traitement romanesque, bien que bâti sur des faits réels, emprunte des stratégies figuratives d'une subtilité, voire d'une complexité indéniable. En prenant le parti-pris de la victime et soulignant sa position axiologique, Marouane explore, à travers les voies de l'allégorie, de la métaphore, du fantastique et de l'allusion symbolique et implicite, les aspects troublants de la guerre civile en Algérie. À titre d'illustration, dans son roman intitulé *Ravisseur*, la montée de l'intégrisme et les actes de barbarie et les assassinats commis par les groupes islamistes ne sont jamais mentionnés de manière directe ou explicite, mais plutôt par la voie métaphorique en rapprochant ces atrocités à des tremblements de terre, des séismes et des secousses et auxquels le texte fait constamment référence. En outre, j'étudie dans le chapitre réservé à cette romancière l'écriture de la folie conquérante et consommée qui hante ses romans où des visions pathologiques se mêlent et s'entremêlent, voire se heurtent à des incidents réels. Autrement dit, ce sont ces tonalités multiples qui déjà plongées dans la réalité tragique seront analysées, mais avec un certain

humour. L'écriture de Marouane est ainsi complexe et déroutante ; elle nous retient par l'inscription dissimulée de la violence dans toutes ses pages. La violence y est présente et son déroulement inexorable et chaotique est rendu évident par son développement.

Par ailleurs, j'analyserai en parallèle avec les œuvres de Marouane, d'autres récits factuels qui ont comme sujet principal le viol. Le récit de Leïla Asslaoui intitulé *Coupables* pourrait se situer entre le factuel et le fictionnel dans la mesure où il comporte douze récits fictionnels fondés sur des faits réels qui tentent de peindre l'histoire de douze jeunes filles ayant réellement enduré l'atrocité du viol durant la guerre civile dans les années 90.

Poussée par la colère et l'indignation, Latifa Ben Mansour semble livrer dans toute son œuvre un témoignage exhaustif et fidèle de cette réalité, en offrant une lecture psycholinguistique du discours islamique fondamentaliste ainsi qu'une remise en question des origines de la religion musulmane. Aussi bien dans ses romans, que dans ses essais, elle tente de confronter les deux paradigmes qui semblent à l'origine de tous ces maux, à savoir tradition et modernité. Dans le quatrième chapitre j'étudie plusieurs textes de Ben Mansour dans son intégralité, car ils semblent tous s'éclairer les uns les autres, un agencement intertextuel très manifeste les rapprochant. Tout se passe comme s'il existait une continuité entre ses œuvres fictives et ses essais critiques, à tel point qu'il s'avère difficile de les lire séparément. Dans ses romans, faits historiques, analyses politiques, introspections psychanalytiques, exposés pamphlétaires et reportages journalistiques s'entremêlent à des constructions purement fictionnelles.

Je postule dans ce chapitre que l'œuvre de Ben Mansour constitue le paradigme par excellence du concept de témoignage fictionnel que je tente d'élucider à travers ce livre. Son œuvre par ailleurs peut être considérée comme une « scriptothérapie » pour la romancière en question, c'est-à-dire une thérapie qu'elle se prescrit pour remédier aux dommages émotionnels qu'elle-même a endurés tout au long de sa vie à cause des événements de la décennie noire.

De toute évidence, cette étude s'inscrit dans une exploration aussi bien thématique, que structurale et idéologique des textes en question afin de démontrer que la littérature peut fonctionner comme un témoignage surtout dans les temps de violence inouïe. Inventer des récits pour faire partie de l'Histoire, tel est le projet de création de ces femmes. La reconnaissance collective, surtout quand elle concerne des

catastrophes ayant gravement porté atteinte à la condition humaine ne peut être envisagée qu'à partir d'une création subversive de l'écriture qui fait de l'invention fictionnelle un espace subversif de survie. Face à la violence inimaginable, l'écriture fictionnelle semble finalement la seule possible.

Chapitre 2

Assia Djebar ou l'écriture de la mort inachevée

« J'écris et je sèche quelques larmes. Je ne crois pas en leur mort : en cela, pour moi, elle est inachevée. D'autres parlent de l'Algérie qu'ils aiment, qu'ils connaissent, qu'ils fréquentent. Moi, grâce à quelques-uns de mes amis couchés là dans ce texte, opiniâtre, je les ressuscite, ou je m'imagine le faire. »
Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, 261.

Née en 1936 à Cherchell, ville côtière à cinquante kilomètres d'Alger, Fatima-Zohra Imalayen commence ses études à Alger et les termine au lycée Fénelon à Paris en 1954 ; elle sera ensuite la première Algérienne admise à l'École normale supérieure de Sèvres en 1955. En 1962, elle obtient une licence en Histoire en Tunisie et devient professeure en Algérie pendant quelques années avant de se consacrer entièrement à l'écriture. Avec la publication en 1957 de son premier roman *La Soif*, elle se donne un nom de plume et devient Assia Djebar. Ce pseudonyme lui servira à dissimuler son identité dans un contexte social et politique non propice à ce genre de dévoilement qui exhibe la vie intime de la personne ainsi que celle de son entourage.

Durant plus de cinq décennies, elle semble placer les femmes au centre de son écriture, surtout celles qui n'arrivent pas à s'exprimer que ce soit dans leur langue maternelle ou dans celle de l'ex-colonisateur. D'autres préoccupations traversent son œuvre qui concernent les possibilités et les limitations du discours historique à représenter la réalité, surtout celui dicté par un système dominant et autarcique qui impose une version unique et souvent falsifiée de cette réalité. Tout le long de son cheminement créatif, elle tentera de définir et de mettre à l'épreuve une manière différente non seulement de concevoir l'Histoire, mais surtout de la réécrire, en y mêlant avec intelligence le fictionnel et le personnel. Plus particulièrement, elle tentera à partir des

années 90, grâce à un style d'écriture plus mordant incorporant davantage un métalangage, de comprendre la logique ainsi que les causes de certaines conjonctures historiques qui ont été marquées par un excès de violence sans pareil et qui ont ravagé le pays depuis la colonisation française jusqu'à la résurgence de l'horreur, sous un nouveau visage, avec la montée de l'intégrisme islamiste à partir des années 90. Sa persistance à intégrer la dimension historiographique à son écriture relève d'un positionnement singulier qu'elle semble avoir développé tout le long de son parcours créatif. Selon elle, et ceci constitue une perspective novatrice dans l'appréhension de l'Histoire, toute représentation aussi bien esthétique qu'historique de la réalité doit être nécessairement concomitante avec le surgissement de l'individuel, voire du personnel et de l'intime, et la réécriture de toute histoire selon un point de vue se distanciant de la version officielle, unique et totalitaire du système politique dominant, n'est envisageable que par le chevauchement des histoires individuelles et collectives qui se complètent sans pour autant se confondre. Position partagée avec, entre autres, Hélène Cixous qui souligne qu'« [e]n la femme se recoupe l'histoire de toutes les femmes, son histoire personnelle, l'Histoire nationale et internationale » (45). Ce qui revient à dire qu'en faisant appel aux histoires personnelles et en donnant voix aux femmes anonymes qui ont incontestablement participé à la marche de l'Histoire, Djébar a eu le courage de faire entendre sa voix, discrètement au début de sa production romanesque et de manière plus claire dans ses œuvres ultérieures, sa propre voix, sa propre histoire avec celles de ces femmes. En effet, son histoire peut aussi et surtout représenter, voire s'identifier à celles de milliers d'autres femmes qui sont restées dans l'ombre.¹ C'est dans ce geste de solidarité entre femmes que Djébar trouve l'élan de son écriture, d'où sa déclaration que « notre peur à toutes aujourd'hui se dissipe, puisque la sultane est double » (*Ombre* 104). Cela confirme le fait, noté avec justesse par

¹ Dorénavant, nous ferons une distinction entre 'Histoire' et 'histoire' : 'Histoire' se réfère soit aux événements historiques ayant eu lieu soit au discours à rigueur scientifique qui les traite, alors que 'histoire' concernera plutôt le récit – qu'il soit réel ou fictif – et qui met l'accent sur sa narration plutôt que sur son contexte référentiel fidèle à la réalité. C'est aussi notre propre appréhension du terme qui constitue plutôt une réécriture – qu'elle soit encore une fois réelle ou fictive – de ce qui s'est passé. Nous verrons par la suite que les lignes de démarcation entre les deux termes tendent souvent à s'estomper, et c'est justement à ce type d'entrecroisement que nous nous intéressons.

Cixous, que « C'est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole c'est-à-dire le silence » (43). Pour sa part, Gayatri Spivak insiste sur l'importance du partage et de la réciprocité dans ce genre de parole : « However unfeasible and inefficient it may sound, I see no way to avoid insisting that there is a simultaneous other focus : not merely who I am? But who is the other woman? How am I naming her? How does she name me? » (*French Feminism* 179).

Précisons au passage que si la matière historique a été traitée dès ses premières œuvres (par exemple *Les Enfants du nouveau monde*, *Les Alouettes naïves*, *Loin de Médine*), il n'en demeure pas moins qu'elle a connu un développement fort intéressant tout le long de sa production artistique. Djébar a intégré un métalangage, qui demeure attentif aux causes et aux effets de certains événements qui ont marqué l'Histoire de l'Algérie et en entremêlant plus subtilement le fictionnel et le factuel, dans les œuvres portant sur la décennie noire (p. ex. *Le Blanc de l'Algérie*, *Oran, langue morte*).

Dans ses premiers romans, tels que *La Soif* (1957) et *Les Impatients* (1958), Djébar s'intéresse plutôt à l'exploration de la psychologie des personnages et de leur quête identitaire. Très vite, elle introduit avec *Les Enfants du nouveau monde* paru en 1962 les thèmes qui lui seront désormais chers et qui seront liés à la lutte de ses compatriotes au début de la guerre de libération algérienne ainsi qu'à la participation des femmes dans cette guerre. *Les Alouettes naïves* sort en 1967 et marque une évolution significative dans sa maturité en tant que romancière. Non seulement, ce roman introduit le motif de la guerre qui sera récurrent dans toute son œuvre, mais surtout il analyse en profondeur la thématique de la prise de conscience collective des femmes, de leur rôle durant la guerre de libération ainsi que la période postcoloniale. C'est surtout avec ce roman qu'elle démontre que toute écriture du passé est impossible sans faire référence aux histoires personnelles : « C'est dans *Les Alouettes naïves* que j'ai senti qu'on ne peut pas continuer à écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque ».² Sur le plan stylistique, *Les Alouettes naïves* introduit quelques stratégies plus élaborées et qu'on retrouvera dans ses œuvres ultérieures, en particulier la multiplicité des histoires

² Michael Heller (Propos recueillis par). « Assia Djébar. Une conversation avec Michael Heller » *Cahiers d'Études Maghrébines* 1 (1989) : 56.

qui se chevauchent, la profusion des voix énonciatives qui se relaient constamment dans la narration, la focalisation sur le particulier qui reflète dans un certain sens le collectif. Elle y cerne encore plus son questionnement esthétique et idéologique qui ne cessera de la hanter à travers toute son œuvre, à savoir comment réécrire simultanément son passé personnel et celui de son pays : « Comment justifier que j'écrivis deux années ma double autobiographie, celle de ma personne et celle de l'Algérie envahie par les soldats français, puis par les colons, puis par la langue [...] ? » (Djebar *Postcolonialisme* 93). Notons que le fait d'avoir touché au cœur de sa propre vie a néanmoins produit un désarroi intérieur ainsi qu'une gêne devant l'acte de se dévoiler en public. « Avec *Les Alouettes naïves*, pour la première fois, j'ai eu à la fois la sensation réelle de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme » déclare-t-elle « Quand j'ai senti que le cœur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu'à *Femmes d'Alger dans leur appartement*. »³ Rappelons que même si l'écriture autobiographique constitue une manière de se connaître, comme pour la narratrice dans *L'Amour, la fantasia* « Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Écrire, n'est-ce pas "me" dire ? » (71-72), il n'en demeure pas moins que le fait de révéler des détails intimes de sa propre vie constitue, surtout pour la femme algérienne, un dévoilement ou pire un dénudement et peut s'avérer dangereux, voire mortel. Par ailleurs, notons que la prise de parole du « je » constitue une transgression de l'anonymat traditionnel qui entoure tout discours confessionnel. « J'essaie de comprendre pourquoi je résiste à cette poussée de l'autobiographie, » avoue Djebar. « Je résiste peut-être parce que mon éducation de femme arabe est de ne jamais parler de moi, en même temps aussi parce que je parlais en langue française. » (Mortimer, Entretien 203)

Dans toute son œuvre, nous pouvons constater une corrélation assez complexe et souvent paradoxale entre un désir de l'autobiographique et une résistance à celui-ci, entre un besoin de se dévoiler et une appréhension de cette nudité et finalement entre une exigence de quête individuelle et une revendication d'histoire collective. Comme le précise la narratrice dans *L'Amour, la fantasia*, « Croyant "me parcourir", je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas,

³ Samia Barrada-Smaoui (Propos recueillis par). « Comment travaillent les écrivains » *Jeune Afrique* 255 (1964) : 69.

parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules » (243).

Dix ans s'écouleront avant que Djebar ne reprenne l'écriture d'un nouveau cycle de maturité sur le plan stylistique et thématique, après une période de tourmente entre les voix et les langues multiples qui l'assiégeaient : la langue berbère, la langue arabe classique, le français et une quatrième langue non verbale qu'elle discerne chez les femmes, celle du corps, des danses, des murmures et des youyous. En revanche, si Djebar ne publie aucun roman pendant ces dix années, elle s'investit ailleurs, en voyageant à l'intérieur de sa terre natale, en recueillant et en enregistrant les paroles des femmes de sa région de Cherchell ainsi que leurs chants. Grâce à ce long périple, elle réalisera deux longs-métrages *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) et *La Zerba ou les chants de l'oubli* (1982). Et à partir de ces films, elle ne fera qu'écouter les voix des femmes, leurs murmures et leurs histoires, et ce dans toutes ses œuvres ultérieures :

Puis dans mon trajet d'écrivain, il y a un tangage, une interrogation profonde qui m'a fait me taire longtemps : dix années de non-publication, mais pendant lesquelles j'ai pu arpenter mon pays, pour des reportages, pour des enquêtes et enfin des repérages de cinéma, envahie que j'étais par un besoin de dialoguer avec des paysannes, des villageoises de régions aux traditions diverses, besoin aussi de revenir à ma tribu maternelle, cela douze ans après l'indépendance.⁴

L'Amour, la fantasia — premier volet d'un quartet qu'elle intitule « Quartet d'Algérie »⁵ — est considéré comme une œuvre de maturité que ce soit au niveau de l'écriture, du style ou du discours idéologique véhiculé. C'est à partir de ce roman que Djebar commence à envisager la littérature comme un terrain où se rencontrent de manière encore plus explicite le factuel et le fictionnel, l'individuel et le collectif, le passé et le présent. Selon elle, la réécriture de l'Histoire n'est possible qu'en entremêlant l'Histoire de la conquête française de 1830, les histoires des femmes anonymes — « ses sœurs disparues » — qui ont participé à la guerre de libération, mais dont la voix a été tant réprimée

⁴ Assia Djebar. « Discours de Francfort » *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*. Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Ed.) (2000) : 35.

⁵ *L'Amour, la fantasia* est publié en 1985, *Ombre Sultane* en 1987, *Vaste est la prison* en 1995 alors qu'elle remet le projet du quatrième volet à cause de la montée de l'intégrisme au début des années 90. Elle décide d'écrire d'abord *Le Blanc de l'Algérie* publié en 1996 en réaction à la mort imprévue et brutale de proches et un an après elle publie *Oran, langue morte*.

par le discours patriarcal et surtout son histoire personnelle. Cette fresque historique va lui permettre d'approfondir sa réflexion sur l'Histoire. L'alternance de plusieurs histoires passées, la sienne et celles des femmes algériennes sera désormais comme un écho sans fin dans son œuvre : « écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine » (*L'Amour* 229).

C'est ainsi et à partir d'une conception particulière du discours historiographique qu'elle entreprend son projet de réécrire l'Histoire de son pays à travers l'entrelacement du collectif et de l'individuel, qu'elle explore à partir de son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* et qu'elle approfondit encore dans *L'Amour, la fantasia*. Or la notion d'autobiographie plurielle (cf. Gafaïti, *Nouvelles approches*) ou collective, qui n'est à proprement parler ni un genre factuel, ni un genre fictif dans la mesure où « (l)es œuvres qu'elle nomme autobiographiques, indépendamment du genre derrière lequel elles s'abritent, revendiquent le droit à l'imaginaire tout en plaçant la subjectivité dans l'Histoire » (Fisher 43), va m'aider à mieux cerner ce genre d'écriture que je qualifie de témoignage fictionnel. D'autant plus que la remise en question de l'objectivité et de la rigueur du discours historique va être encore plus élaborée dans le cycle consacré à l'écriture testimoniale de l'horreur dont le pays a été la proie dans les années 90 et que j'analyserai ultérieurement. Autrement dit, sa conception particulière de l'historiographie témoigne d'une certaine incrédulité vis-à-vis de ce grand « métarécit » qu'est l'Histoire et de sa légitimation comme version unique de ce qui s'est passé, envisageant ainsi la littérature comme « un instrument de résistance capable de rivaliser avec les discours officiels, en l'occurrence, ceux qui des côtés français et algériens, [...] laissent encore l'Histoire de l'Algérie dans le blanc » (Fisher 68).

Si le discours historiographique officiel donne toujours une seule version de ce qui s'est passé, la réécriture de l'Histoire, selon des points de vue variés et des subjectivités différentes tentera donc de dire les non-dits et les « blancs », c'est-à-dire les histoires qui ont été occultées par l'Histoire officielle, parce qu'elles dérangent et remettent en cause le statu quo. D'autre part, si l'historiographie classique met en scène de grands hommes ou des héros presque légendaires ayant marqué l'Histoire ou bien des personnages incarnant de grandes forces, la fiction historiographique djebarienne donne sa voix au peuple, aux sujets anonymes, aux subalternes et aux femmes qui ont

existé dans les zones d'ombre et de silence et qui ont subi l'Histoire plutôt que d'en être les acteurs.⁶ Djebar cherchera ainsi à mettre en scène ces figures omises par le discours historiographique qui ne sont pas toujours présentes dans les manuels d'Histoire, mais qui ont, néanmoins, fait l'Histoire.

Un autre aspect de l'écriture djebarienne qui semble plus patent dans les œuvres traitant de la décennie noire est le mélange du factuel et du fictionnel, étant donné que la fiction est souvent le seul détour possible pour affronter les atrocités inouïes et indicibles. Aussi la fiction s'avère-t-elle indispensable pour combler les lacunes et les blancs que l'Histoire officielle ne peut ou ne veut pas dévoiler. Son originalité consiste donc à rapprocher souvent des genres et des disciplines sous l'étiquette du roman, où se côtoient discours littéraire, historique, cinématographique, testimonial ou ethnographique. Ces genres constamment mis en dialogue dans l'œuvre de Djebar contribuent, comme je vais l'analyser plus en détail dans les pages qui suivent, à un effacement habile et souvent imperceptible des frontières entre le factuel et le fictif.

La littérature et l'histoire deviennent ainsi deux branches d'un même arbre et l'histoire se définit comme art plutôt que comme science. En faisant souvent recours aux documents historiques, Djebar en tant que romancière se proclame aussi historienne. Dans ce sens, le rôle de l'écrivain se rapproche, d'après elle, de celui de l'historien, dans la mesure où l'un et l'autre utilisent un même outil, la langue, pour décrire des événements qui relèvent du passé, dans le but d'expliquer leurs causes et de comprendre leurs effets. Ce qui revient à dire que le roman et l'Histoire sont similaires, sont l'un comme l'autre des formes de narration, c'est-à-dire une *diegesis* plutôt qu'une *mimesis*. L'histoire, comme le roman, est un genre subjectif puisque l'historien doit nécessairement sélectionner certains événements plutôt que d'autres, décider où commencer et où arrêter sa narration ainsi que combler les trous entre les événements pour plus de cohérence (d'où le recours à l'imagination, à doses limitées évidemment). Et

⁶ Najib Redouane souligne cette entreprise en avançant que l'auteure « prend en charge l'effacement des voix oubliées de l'histoire, œuvrant à les réhabiliter, à les faire entendre, à les faire sortir de leur asphyxie et surtout à restituer leur parole vraie et authentique pour autant qu'elles parviennent à prendre cette parole qu'elles s'acharnent par ailleurs à réclamer et à revendiquer » (*Djebar* 39).

finalement l'acte même d'interprétation qui s'ensuit dépend nécessairement du point de vue adopté, comme l'affirme Veyne :

Il est donc littéralement vrai d'affirmer, [...] que toute historiographie est subjective : le choix d'un sujet d'histoire est libre et tous les sujets se valent en droit ; il n'existe pas d'Histoire et pas davantage de "sens de l'histoire" ; le cours des événements (tiré par quelque locomotive de l'Histoire vraiment scientifique) ne s'avance pas sur une voie tracée. (38).

C'est la raison pour laquelle l'analyse de plusieurs romans de Djébar est indispensable pour étudier l'évolution de sa réflexion historique, surtout dans les œuvres qui traitent de la violence perpétrée contre le peuple algérien et les femmes en particulier. Rappelons que cette violence a persisté durant la colonisation française, la guerre de libération se situant entre 1954 et 1962, et la période suivant l'indépendance où le pays a connu une période d'insécurité sociale et économique, de domination intransigeante par le FLN.

Dans un premier temps, nous étudierons deux œuvres de Djébar qui mettent en évidence le traitement aussi bien thématique que narratif de la matière historique, favorisant la rencontre de plusieurs subjectivités et retraçant l'Histoire, qu'elle soit personnelle ou collective, tant occultée. Dans ces deux œuvres en particulier, son long métrage intitulé *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* paru en 1978 et *L'Amour, la fantasia* publié en 1987, tout se passe comme si la complexité de la réalité, surtout en temps de guerre, ne pouvait être représentée que grâce à une promiscuité énonciative, entre l'individuel et le collectif. Cela souligne le fait que la réécriture de l'Histoire et surtout celle des femmes n'est possible que par l'alternance du personnel et du collectif et que souvent, et de manière paradoxale, l'individuel tend à s'effacer au profit du collectif et inversement.

Or cette conception de l'écriture de l'Histoire à travers l'imbrication de l'individuel et de l'autobiographique, d'une part et du collectif d'autre part, nous mènera au deuxième volet de notre étude, c'est-à-dire l'écriture de la violence durant la décennie noire. En effet, un tournant dans sa conceptualisation de l'Histoire ainsi que son écriture y est décelable, dans la mesure où il ne s'agira plus d'écrire l'Histoire du passé, mais plutôt l'Histoire au présent et du présent. *Le Blanc de l'Algérie* et *Oran, langue morte* ont été rédigés et publiés au moment où la violence était à son comble et portent sur un épisode historique

qui n'était pas encore achevé ; ils se hasardent donc à interpréter une Histoire qui n'est pas encore « du passé ».

Par conséquent, la réécriture de l'Histoire dans ces récits est un virement indéniable des critères traditionnels du genre historique. Aucun recul, ni vue d'ensemble, ni même réflexion à posteriori n'est possible, et donc de nouvelles stratégies seront mises en pratique afin de combler ces lacunes a priori. Même si, et comme nous l'avons mentionné précédemment, la guerre et la violence qui ont ravagé son pays depuis plusieurs décennies restent un motif récurrent dans la majorité de ses œuvres, il n'en demeure pas moins que son écriture de la violence dans ce nouveau cycle est plus virulente, son ton plus emporté et son style plus saccadé et discontinu. D'autant plus que dans ce second cycle, l'écriture semble nourrie par une urgence éthique et favorise en outre un métalangage et un questionnement sur l'écriture de l'Histoire. Ce sont des éléments qui n'ont pas été explorés auparavant par Djébar sous cet angle et avec cette intensité. Si dans les deux premières œuvres que nous allons analyser la quête identitaire passe inévitablement par un dévoilement individuel, elle s'inspire néanmoins de l'Histoire collective, dans les deux œuvres ultérieures portant sur la décennie noire et aboutit davantage à un questionnement du présent qui est en train de se passer. Telle semble être l'originalité de sa démarche historique. Ce qui revient à dire que la violence, qui ravage son pays depuis le XIXe siècle, qu'elle provienne de la colonisation, d'un système étatique intransigeant ou bien des groupes extrémistes, qu'elle vise tout le peuple algérien ou les femmes en particulier, cette violence l'a poussée à s'interroger sur sa résurgence, ainsi qu'au rôle de l'écriture et de l'écrivain devant cette menace de mort qui impose silence et répression. Dans ce sens, les assassinats des années 90 rappellent ceux de la colonisation française et surtout ceux de la guerre de libération, soulignant que l'oppression patriarcale est semblable à la brutalité intégriste de la décennie noire, bien que certaines distinctions dans les degrés de répression doivent être opérées. Notons au passage qu'elle avait déjà prédit dans *L'Amour, la fantasia* que la violence continuerait même après l'indépendance, rappelant que les blessures de l'Histoire ne seraient jamais guéries et que le corps algérien continuera à souffrir de cette violence, tant que l'Histoire n'aura pas été entièrement révélée.

Dans toutes les œuvres étudiées dans ce livre, il semble que la violence soit un thème constant qui alimente l'écriture. Une vue d'ensem-

ble de l'œuvre de Leïla Marouane montre une attention particulière au thème de la violence faite aux femmes en général et du viol en particulier. *Ravisseur* (1998) analyse les effets poignants et traumatisants du viol de Samira par un groupe d'extrémistes islamistes, en ayant recours à un style coriace et une imagerie qui dépeint de manière crue cette agression. Son troisième roman *Le Châtiment des hypocrites* est le plus virulent et le plus cruel. Il met en scène de manière bouleversante le désordre post-traumatique menant la protagoniste à la folie. Quant à Malika Mokeddem, nous pouvons constater, surtout dans les deux romans traités dans ce livre, un tournant radical dans son style d'écriture qui devient plus sec et informatif en quelque sorte, surtout dans le deuxième cycle de son parcours créatif que nous avons identifié dans *L'Interdite* et *Des Rêves et des assassins*. De son côté, Lati-fa Ben Mansour, fatalement concernée par les atrocités que le peuple algérien a vécues, n'écrira, aussi bien dans ses œuvres de fiction que dans ses essais critiques, que sur cette violence inimaginable perpétrée contre la femme algérienne.

***La Nouba des femmes du Mont Chenoua* ou la quête des voix anonymes**

C'est grâce à ce premier long métrage réalisé en 1977 que Djébar décide de retourner à l'écriture après une période de silence qui a duré une dizaine d'années durant lesquelles elle a sillonné sa région de Cherchell et ses environs afin de recueillir et d'enregistrer les histoires et les chants des femmes. Aux frontières du documentaire et du film fictionnel, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* peut être considérée comme la première production artistique de Djébar où la dimension historique est mise en évidence. Ce film bouleverse l'ancienne dichotomie qui sépare le factuel et le fictionnel, en proposant la possibilité de faire recours — et ceci de manière simultanée — à la littérature et à l'Histoire pour réécrire le passé. D'ailleurs Djébar avait constaté dès les années 80 son rapport à l'Histoire en tant que professeure d'histoire : « Du coup, en réintégrant cette dimension historique (je pense que c'est grâce à mes films, car les deux films ont un rapport avec l'histoire), je me suis rendu compte que je gagnais un regard plus ample sur l'avenir, avec des interrogations plus sur le présent. » (Mortimer, Entretien 200-201).

D'autant plus que ce film pose un regard lucide et neuf sur la possibilité de reconstruire le passé grâce à l'entrelacement de sa propre voix avec celles des femmes, geste symbolique du rapport de sororité entre elles. Or la superposition de ces voix, mais aussi des langues différentes qu'on peut entendre dans le film, démontre en outre cette complémentarité nécessaire entre les femmes ; car, comme le souligne Donadey (109), le courage de prendre la parole est renforcé par le soutien du groupe, même si chaque voix conserve sa singularité.

Victimes de la violence perpétrée par la colonisation et la société patriarcale, ces femmes ont été laissées de côté par l'Histoire officielle ; leur rôle durant la guerre de libération de l'Algérie a été passé sous silence. À plusieurs reprises, Djébar a souligné l'urgence de cette reconnaissance⁷ et qu'en ayant fait appel à ce médium, elle voulait non seulement donner voix à celles qui n'en avaient pas, mais surtout être la leur.⁸ En donnant corps et voix aux femmes qui ont été contraintes au confinement et au mutisme, Djébar tente ainsi de combler les lacunes et les blancs de l'Histoire officielle, confirmant ce que Shari Benstock remarque à propos de ce genre d'écriture « The whole thrust of such works is to seal up and cover over gaps in memory, dislocations in time and space, insecurities, hesitations, and blind spots » (20).

Dédié au musicien hongrois Béla Bartok, venu en Algérie vers 1913 pour étudier la musique populaire algérienne, et à Yamina Oudai, alias Zouleikha, combattante de la région de Cherchell, ce semi-documentaire relate l'histoire de Lila, jeune Algérienne, architecte, mariée et mère d'une fille (pouvant être la fille de Zouleikha, comme le souligne le film), qui revient dans sa région natale Cherchell pour enquêter sur la disparition de son frère. Ce retour la plonge inévitablement dans le passé proche et lointain, qu'il soit celui de son pays ou son propre passé. En recueillant les récits des aïeules, seules gardiennes de la mémoire orale et en parcourant ces lieux mémoriels, Lila (mais également la caméra de Djébar, son troisième œil) pose un regard toujours voyeur sur les femmes et leurs espaces clos, en effectuant un « patient arpentage des lieux féminins (au sens géographique

⁷ Cf. Interviews d'Assia Djébar : *France-Pays arabes* 67, avril 1977 ; *Des femmes en mouvements* 3 mars 1978.

⁸ Le trope du troisième œil qu'est la caméra ainsi que le leitmotiv de la voyeuse sont des motifs récurrents dans les romans qui suivront ce film, comme dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *Le quartet algérien* et *Loin de Médine*, entre autres.

et rhétorique) : la maison, le four, la chambre à coucher, la fenêtre... » (Bensmaïa 65), à travers les vastes étendues qui donnent sur le Mont Chenoua, telles la mer, la forêt et les grottes maritimes et terrestres.

Notons que dans le film, les regards ainsi que les paroles de Lila se rencontrent constamment avec ceux des autres femmes et finissent par se fondre sous les différents agencements musicaux qui teintent le film d'un lyrisme émouvant. Or ce rapprochement des voix féminines souligne par ailleurs le besoin de partage et d'union entre elles, d'autant plus que Lila n'a guère de conversations avec son mari, qui restera muet, voire aphasique tout le long du film. D'autre part, sa parole et ses pensées ne nous parviendront qu'à travers une voix hors champ, symbolisant ainsi l'anonymat qui couvre sa voix ainsi que la dissolution de celle-ci dans celle de la collectivité. C'est, en d'autres termes, une voix qui dévoile tout en dissimulant ; une voix qui ne s'ancre pas dans un corps d'où « son aura, son mystère, son omniscience, et bien entendu, son pouvoir » (Hadj Moussa 198). La parole devient ainsi interrogation, un rappel des souvenirs, comme le note Bensmaïa (165). D'ailleurs Lila ne cherche, à travers ce voyage initiatique, que les voix de ses aïeules, en précisant dès le début du film :

Je ne cherchais plus rien ; mais j'écoute.
J'écoute la mémoire déchirée
Comme je voudrais écouter !

Dans une autre scène hautement symbolique, nous voyons une file de grand-mères assises devant plusieurs enfants, leur racontant des bribes de l'Histoire algérienne — notamment l'épisode de l'insurrection avortée de 1871 —, mais aussi des contes traditionnels. Tout se passe comme si la reconstitution de l'Histoire algérienne n'était possible que grâce au chevauchement du factuel et du fictionnel. Notons au passage que de ces histoires racontées, il ne nous parvient que des chuchotements presque inaudibles, qui restent vagues et imprécis. Par ailleurs, Lila relate avec abondance des incidents de son passé qu'elle mêle constamment avec l'Histoire du pays, créant ainsi une sorte de « contre-histoire » au féminin et que Lila souligne en rappelant qu'à quinze ans, la colonisation durait déjà depuis presque cent ans : « j'avais quinze ans, j'avais cent ans de douleur ». Et l'histoire orale, en parallèle avec l'Histoire officielle devient « [...] une résistance à la domination à la fois coloniale et masculine » (Agar 76), une

histoire qui se libère de ses propres souvenirs, qu'elle soit ouvertement dévoilée et non pas « dissimulée derrière le seuil » (Djébar, *L'Amour* 201).

D'autre part, nous pouvons entendre toute une harmonie de sons résonnant ici et là dans le film, comme des voix confuses, des rires, des rumeurs, des hululements (*tzarl'rit*), des chants collectifs et folkloriques, soulignant une fois de plus que la reconstitution de l'Histoire n'est possible qu'en prêtant l'oreille à ces bruits et à ces sons, parce qu'étouffés par le récit officiel qui demeure autoritaire, privilégiant une version unique de l'Histoire.

Par ailleurs la superposition de séquences filmiques authentiques en noir et blanc, tirées des archives officielles et portant sur la guerre de libération nationale, et de scènes oniriques élargit la dimension mémorielle du film, qui repose, encore une fois, sur le mélange du factuel et de l'imaginaire. Par ailleurs, les rêves de Lila, liant le passé et le présent, permettent d'unir plusieurs époques et luttes, qui font ainsi allusion à la chaîne de transmission féminine qui unie les aïeules et les petites filles.

Ainsi la quête identitaire de Lila ressemble à celle de Djébar, les deux femmes renouant avec leurs racines et leur enfance à travers les dialogues entretenus avec les femmes traditionnelles de leur région, mais aussi à travers la reconstitution de l'Histoire algérienne par le recours aux contes traditionnels et aux archives officielles. Et puisque la mémoire se révèle trouée et fragmentée, Lila (alias Djébar) tentera de récupérer les bribes de cette histoire éparpillée afin de les rassembler, entre les fissures du temps, d'où les va-et-vient constants entre plusieurs espaces, plusieurs temporalités et plusieurs voix dans une tentative de renouer avec le passé. Tout en étant à l'écoute des voix étouffées par un système sociétal intransigeant, qu'il soit patriarcal ou politique, les histoires ensevelies dans la mémoire blanchie par l'oubli collectif, qu'il soit imposé ou involontaire, pourraient être retrouvées. La réécriture de l'Histoire n'est ainsi possible que grâce à la superposition de l'individuel et du collectif, du mélange des faits historiques avérés, des contes et légendes transmises par les femmes ainsi que des séquences oniriques, ébranlant les frontières entre le factuel et le fictionnel.

***L'Amour, la fantasia* ou le savoir historique au féminin**

Cette oscillation entre la mémoire individuelle et collective va se poursuivre avec son roman polyphonique *L'Amour, la fantasia*, entre l'Histoire officielle de l'Algérie au moment de la prise d'Alger par l'armée française en 1830, l'histoire personnelle de la narratrice 150 ans après et les histoires disséminées de femmes anonymes et auxquelles la narratrice donne voix. En écrivant ce roman, Djébar avoue qu'il s'agissait d'une « [...] autobiographie pratiquée dans la langue adverse [qui] se tisse comme fiction » (*L'Amour* 243). Tout le long de cette présente analyse, je tenterai de voir comment les rapports entre le discours historiographique et la fiction sont étroitement imbriqués dans le tissu romanesque, brouillant les frontières entre ces deux genres. De prime abord, il est clair que le roman regorge de citations et de témoignages tirés de documents historiques officiels, décrivant notamment les grands moments de l'Histoire du peuple algérien face à l'invasion coloniale ainsi qu'à la guerre de libération. Notons que la reconstitution du passé semble le motif sous-tendant l'écriture de ce roman, ainsi que celle du film que nous avons précédemment analysé. Alors que dans les deux œuvres portant sur la décennie noire, et tel que nous le démontrerons, il s'agira plutôt de la réécriture d'une Histoire qui est en train de se dérouler et donc la conceptualisation de celle-ci se trouve altérée ainsi que son écriture.

Dans *L'Amour, la fantasia*, nombreux sont les exemples qui renforcent la rigueur de la démarche historique, brassant un matériau d'une grande richesse et élaborant une synthèse puissante des événements racontés. Pour réaliser cette fresque historique, Djébar a suivi les exigences de l'historiographie, puisque les sources sont toujours authentifiées, les noms propres, les dates ainsi que les points d'ancrage spatio-temporels clairement précisés, soulignant ainsi leur véracité incontestable. L'inscription historique de « l'aube du 13 juin 1839 » (14) fonctionnant comme incipit au roman, couvre les moments principaux de la colonisation française qui occupe les deux premières parties du roman et accentue la référentialité du récit. Alors que la troisième partie du roman est consacrée à un autre genre de référence, un savoir exclusivement féminin sur l'Histoire et où la narratrice fait appel à des témoignages réels, hypothétiques ou même imaginaires, c'est-à-dire ceux des femmes et de leurs témoignages oubliés. Ce savoir constitue selon Djébar une autre manière de reconstituer le passé,

en cédant la parole aux femmes anonymes, aux voix qui ont forcément existé dans des zones d'ombre et de silence, qui ont été omises par le discours historiographique et qui ne figurent pas nécessairement dans les manuels officiels d'Histoire. Subissant l'Histoire plutôt que d'en être les actrices, ces femmes — tour à tour historiennes — s'emparent systématiquement du récit et retraceront leur propre histoire personnelle, ébranlant ainsi la notion d'authenticité et d'uniformité historique.

Ce qui constitue l'originalité de ce roman, et qui souligne un développement remarquable dans la conception djebarienne de l'Histoire, est la mise en parallèle constante, ou l'entrecroisement très subtilement mené non seulement des voix de ces femmes avec celles des officiers et des soldats français et dont les témoignages sont officiellement reconnus, mais surtout avec sa propre voix qui se fait entendre de plus en plus clairement tout au long du roman. Ces techniques mettent en évidence une écriture qui ébranle l'autorité du « je » et qui demeure l'illusion fondamentale de tout projet autobiographique.

Ces différentes voix énonciatives retracent l'Histoire collective du pays en ayant recours aux procédés autoréflexifs qui reflètent une mouvance textuelle indéniable. Cette multiplication des références historiques accentue le va-et-vient continu entre les différentes versions de l'Histoire et insiste sur le fait que le passé ne peut être réécrit que par cet enchevêtrement. Autrement dit, l'écriture djebarienne rattache, de multiples façons, l'Histoire du pays dans son passé absolu et son passé plus récent à l'histoire des femmes que l'auteure complète avec les intervalles consacrés à son histoire personnelle. Le roman oscille ainsi entre plusieurs genres, comme le roman historique et le roman autobiographique, et inaugure par là une perspective véritablement nouvelle de l'écriture mémorielle, tout en s'inscrivant toujours dans l'Histoire. Notons au passage que cette hybridité au niveau énonciatif contraint le lecteur à passer fréquemment et sans transition, du présent au passé, d'une histoire à l'autre, d'une voix narrative à une autre et de la première à la seconde intrigue.

Considérons, à titre d'exemple, une des parties à dominance autobiographique, où la narratrice assume entièrement la parole, même si le projet de se dévoiler en public reste difficile, sinon impossible. Dès l'incipit, la narratrice se distancie d'elle-même et se présente comme une autre, quelconque et inconnue :

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. (11)

Quelques lignes après, elle s'empare de la parole et devient personnage intradiégétique : « À dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre » (12) et reprend son statut impersonnel quelques paragraphes plus tard : « l'adolescente, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école ; à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle » (12). Cette destitution du « je » par le « elle » a pour conséquence de décentrer le « moi » autobiographique face au déferlement de toute une multitude de narrateurs et de narratrices qui abondent dans le roman, symbolisant la dissolution de la voix individuelle et intime dans celle collective, et par extension anonyme. Notons en outre que si la voix de la narratrice a du mal à s'inscrire dans le discours de ces différents témoignages, elle est par ailleurs incapable de dire sa passion dans sa langue maternelle, l'arabe, langue du Coran et donc du sacré. Or toute profanation de cette langue sacrée peut être sévèrement punie. D'autant plus que l'utilisation de la langue française, langue de l'ex-colonisateur, est encore plus dangereuse, comme le note la narratrice : « Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier... » (241), d'où sa réticence face au projet autobiographique. Cette difficulté à assumer la parole reflète l'impossibilité de prendre en charge le récit toute seule, ce qui pousse la narratrice à solliciter l'aide d'autres personnes qui écriront l'Histoire avec elle. De ce fait, elle utilise leurs écrits afin de bâtir le roman comme une sorte d'assemblage et de collage de différentes paroles. Dans un premier temps, elle fait appel à des témoignages qui sont considérés par le discours historiographique officiel comme des pièces authentiques et dont la véracité est indiscutable. À titre d'illustration, elle transcrit certains documents qu'elle a trouvés dans les archives françaises : trente-deux récits des campagnes militaires de 1830, des rapports officiels ainsi que des correspondances d'officiers et de soldats envoyés à leur famille. Ayant étudié ces documents historiques, elle les utilise pour déterrer le passé et devient par là « spéléologue de la mort » (86). Elle intercale en outre les récits des hommes ayant vécu les événements et les horreurs de la conquête

d'Algérie, qui décrivent minutieusement les étapes de la prise d'Alger en 1830. Parmi ces récits, on retrouve ceux des soldats, des peintres, des savants ou des chefs d'opération qui décrivent leur émoi face à un monde nouvellement colonisé, comme dans ce passage :

À Sidi-Ferruch où il stationne depuis le débarquement, J. T. Merle note : « Le 4, à dix heures du matin, nous entendîmes une épouvantable explosion, à la suite d'une canonnade qui durait depuis le point du jour. Au même instant, l'horizon fut couvert d'une fumée noire et épaisse, qui s'élevait à une hauteur prodigieuse ; le vent qui venait de la région de l'est, nous apporta une odeur de poudre, de poussière et de laine brûlée... » (40).

Notons que les marques typographiques, comme les guillemets, les tirets ainsi que les déictiques spatio-temporels qui introduisent les citations que la narratrice rapporte, rendent ces extraits encore plus véridiques et authentiques. D'autant plus que la narratrice réagit souvent à ces témoignages historiques, soit en faisant des commentaires critiques, soit en donnant plus de détails ou corrigeant les faits :

À mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande comme se le demande l'état-major de la flotte, si le bey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main. [...] Juge-t-il cette menace dérisoire ? Depuis l'empereur Charles V, roi d'Espagne, tant et tant d'assaillants s'en sont retournés après des bombardements symboliques !... (16)

Ainsi, la perspective historique se mêle avec la perspective individuelle afin de marquer une fois de plus la complexité de l'Histoire et sa réécriture, en dotant le roman d'une épaisseur symbolique.

Dans la troisième partie du roman et comme nous l'avons mentionné précédemment, une autre Histoire se dévoile, celle que les femmes racontent et qui est composée d'histoires véridiques, mais qui n'ont pas été rendues officielles, parce qu'elles n'ont jamais été « écrites » dans les livres d'Histoire, comme le précise la narratrice : « Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... » (214). Qu'elles soient de pures inventions romanesques de Djebar ou qu'elles soient les vraies paroles des femmes qu'elle a sans doute recueillies lors de son périple durant lequel elle a enregistré les paroles et les chants des femmes de sa région natale Cherchell, ces histoires vont être surtout associées — et dans un geste symbolique — aux cris des femmes de son pays pour former un chœur déchirant le silence et les libérant de leur mutisme incurable, renouant par là avec leurs traditions et leurs racines et se substituant

en quelque sorte à la plume de la narratrice. D'où la dissémination des voix féminines, anonymes et analphabètes dans cette troisième partie du roman, que la narratrice retranscrit en français, afin de faire entendre leur silence assourdissant :

La révolution a commencé chez moi, elle a fini chez moi, comme peuvent en témoigner les douars de ces montagnes ! Au début, les maquisards mangeaient de mon bien. Jusqu'à une petite pension que je recevais et que je leur apportais. [...] Ma ferme, après avoir été brûlée plusieurs fois, est restée sans toit, les murs sont encore là... (166)

Un peu plus loin, la voix d'une autre femme s'élève : « J'ai eu quatre hommes morts dans cette guerre. Mon mari et mes trois fils. Ils avaient pris les armes presque ensemble. Il restait à l'un de mes petits six mois pour la fin des combats ; il est mort. [...] Mon frère fut le cinquième... » (222). Cette réappropriation des voix féminines par la voix intime de Djébar a ainsi pour objectif de bousculer les frontières qui les séparent, mettant en évidence les difficultés de même que les tensions auxquelles elle fait face, au risque de perdre sa vie.

Notons que ces voix qui parsèment le roman sont principalement des voix subjectives, des « je » qui prennent la parole et actualisent le processus même de l'écriture. Autrement dit, des sujets narrants qui sont toujours en procès et qui se construisent en construisant leurs récits. Ainsi ces voix se transforment en « écriture-cri » répétant la mémoire collective des femmes d'autrefois, cloîtrées dans le harem où le silence leur était imposé à jamais. D'ailleurs la troisième partie du roman intitulée « Les voix ensevelies » est divisée en cinq mouvements qui ont tous comme sous-titre « Voix », alternant avec d'autres titres : « Clameur », « Murmures », « Chuchotements », « Conciliabules » et « Soliloque ». Tout se passe comme si la parole de la narratrice devait s'éteindre progressivement pour donner voix aux cris, hululements, youyous ou *Tzarl'rit* (cris de joie créés en se frappant les lèvres avec les mains), qui transmettront cette autre histoire aux générations futures : « chuchotements des aïeules aux enfants dans le noir, aux enfants des enfants accroupis sur la natte, aux filles qui deviendront aïeules, le temps d'enfanter s'écoulant pour elles en parenthèses dérisoires » (199). Notons en outre que ces pratiques énonciatives possèdent un caractère hybride, dans la mesure où par moments la voix de la narratrice se confond avec celle des autres femmes et se manifeste à

certaines reprises par une écriture en italique, une écriture « de l'intime » qui se déchaîne collectivement contre le diktat patriarcal :

Circulant depuis mon adolescence hors du harem, je ne parcours qu'un désert des lieux. Les cafés, à Paris ou ailleurs, bourdonnent, des inconnus m'entourent : je m'oublie des heures à percevoir des voix sans visages, des bribes de dialogues, des brisures de récits, tout un balbutiement, un buissonnement de bruits détachés du magma des faces, délivrés de l'inquisition des regards. (244).

Les instances énonciatives procèdent donc graduellement à l'effacement du « je » de l'auteure, pour finalement privilégier la dimension collective du « je » anonyme des femmes qui ont participé à l'Histoire de l'Algérie, mais qui ont été toujours occultées par le discours historiographique officiel et reléguées à une position de subalternes, et donc de colonisées.⁹ L'insertion des voix féminines à l'intérieur de ces espaces de combat, réservés principalement aux hommes, comme dans les deux premières parties du roman, souligne la subjectivité plurielle du roman ainsi que l'intervention de l'autobiographie comme une arme dans la lutte pour une conscience collective partagée entre les Algériennes. L'intérêt orienté vers la structure tant narrative que discursive fait en sorte que le discours historiographique est intégré dans la trame romanesque.

Ainsi, le rapprochement entre l'Histoire et la fiction, tel qu'élaboré par Djebar bouscule les frontières qui les séparent. Toutes deux sont envisagées comme des constructions langagières, reposant sur des formes narratives ainsi que des configurations souvent extérieures au texte ou imagées, qui ont été sélectionnées parmi tant d'autres pour soutenir ou réfuter le point de vue adopté. Sans lui ôter sa valeur épistémologique, Djebar tente de démontrer que l'Histoire n'a pas de régime de vérité exclusive, unique et permanente. Dans ce sens, Djebar ne nie pas la possibilité d'établir un savoir « scientifique » sur le passé ni la capacité de l'Histoire à trier entre le vrai et le faux, à dire ce qui fut, à dénoncer les falsifications des autres discours moins rigoureux ou moins objectifs, comme les mythes nationalistes. Elle veut simplement rappeler qu'il existe d'autres manières de raconter le passé,

⁹ À plusieurs reprises dans le roman, nous remarquons l'alternance du 'je' des six femmes qui prennent respectivement la parole ainsi que celui de la narratrice, de la troisième personne, le 'elle' surtout quand la narratrice évoque les témoignages de femmes, et du 'tu' lorsque la narratrice entre en dialogue direct avec ces femmes, cf. pp. 245, 276 et 298, entre autres.

soit en utilisant sa propre histoire soit en forgeant celle des femmes anonymes comme matière historique. D'autant que la fiction peut se révéler un moyen efficace pour combler les lacunes et les blancs de l'Histoire officielle.

Ainsi Djébar a pu intégrer certaines procédures propres à tout discours historiographique, quant à la représentation de la réalité. Grâce à ces éléments historiques, le roman a profité de la rigueur historiographique : construction de l'objet d'investigation, collecte et interprétation des données. Comme nous l'avons souligné précédemment, les parties fictionnelles, dans *L'Amour, la fantasia*, complètent non seulement les données historiques, mais surtout les dépassent souvent jusqu'à devenir des « contre-pouvoirs » et réciproquement (Dehon 140).

Si par ailleurs la dimension historique est très apparente dans ce roman, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une fiction même s'il s'appuie sur des données historiques. On pourrait par conséquent parler de l'ébauche d'une forme de témoignage fictionnel ou, à la suite de Paul Veyne, d'un « roman réel » (10). Si l'Histoire officielle « rejette [...] l'individu à la vie privée » (Veyne 156), ce genre de roman, entre le factuel et le fictionnel, cède la parole, comme nous l'avons démontré, aux sujets anonymes ainsi qu'aux individus appartenant à des couches sociales démunies et négligées, qui témoignent de leurs histoires.

La rencontre de l'individuel et du collectif constitue donc une caractéristique intrinsèque du roman, remettant ainsi en question l'ancienne dichotomie entre le particulier et le général. Les voix féminines dans ce roman jouant tour à tour le rôle d'historiennes, s'emparent systématiquement du récit et retracent leur propre histoire personnelle, ébranlant ainsi la notion d'authenticité et d'uniformité historique. Rappelons finalement que la réécriture du passé dans ce roman offre une remise en question d'un discours officiel au présent qui se trouve nettement impliqué, dans la mesure où le retour en arrière dans la fiction ou dans l'Histoire signifie une ouverture vers le présent, afin d'éviter que le passé soit conclusif et théologique (Hutcheon 110). Dans ce sens, ce roman constitue donc le lieu privilégié pour parler du présent.

La fiction pratiquée par Djébar se pose ainsi comme une rupture avec une conception traditionnelle du romanesque. Une vision plus critique de l'Histoire est illustrée grâce aux voix marginales que ce

roman met en évidence, articulant un retournement des critères traditionnels du genre historique, moins pour changer l'Histoire que pour transformer notre perception de ce grand métarécit. Une véritable poétique de l'Histoire se dessine ainsi grâce au romanesque qui vient combler les silences de la mémoire collective et les lacunes de l'Histoire officielle.

L'impossibilité autobiographique ou les multiplicités simultanées de la subjectivité

À travers ces deux œuvres, j'ai tenté de démontrer que l'écriture djébarienne est fort complexe, du fait que les frontières entre le collectif et le particulier, entre la réalité et la fiction tendent souvent à s'estomper, comme le souligne la narratrice, dans *L'Amour, la fantasia* : « Arrivée à ce point du récit, une violence me saisit de mélanger ma vie à celle d'une autre » (85). Cela explique la tension constamment maintenue entre l'individuel et le collectif. Par ailleurs les interventions de la romancière dans le cours du récit ainsi que les ressemblances et les différences entre les personnages fictifs et l'auteure constituent une contribution indéniable quant à l'écriture de l'autobiographique, soulignant que le « moi » résulte d'un processus d'écriture qui ne peut exprimer ce « moi » réel qu'à travers une perpétuelle mise en dialogue avec autrui.

La Nouba des femmes du Mont Chenoua et *L'Amour, la fantasia* sont des œuvres polyphoniques qui combinent mémoire personnelle et collective : les fragments autobiographiques et l'Histoire algérienne s'enchevêtrent. Si Djébar démontre à travers ce cycle, l'impossibilité d'écrire le « moi » intime sans faire intervenir l'Histoire et les autres voix, soulignant ce que certains critiques ont déclaré être l'échec de son projet autobiographique¹⁰, nous verrons par la suite que dans les œuvres portant directement sur la décennie noire, non seulement la démarche autobiographique est moins hésitante, mais un métalangage

¹⁰ Cf. Ratiba Hadj Moussa, « Le difficile surgissement de la mémoire. » *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*. Ed. Sada Niang. Paris : L'Harmattan, 1996 : 198-208 ; Mildred Mortimer, "Assia Djébar's Algerian Quartet : A Study in Fragmented Autobiography." *Research in African Literatures*. 28. 2 (1997) : 102-117 ; Anjali Prabhu, "Sisterhood and Rivalry in-between the Shadow and the Sultana : A Problematic of Representation in *Ombre Sultane*." *Research in African Literatures*. 33.3 (2002) : 69-96.

fort élaboré est mis en évidence, surtout dans *Le Blanc de l'Algérie*, où la voix narrative de la romancière domine. D'autant qu'il ne s'agira pas de l'écriture d'une Histoire passée, mais plutôt d'une histoire qui est en train de se dérouler au moment où la romancière l'écrit, d'où le manque de distance et de recul par rapport aux événements narrés, ce qui entraîne nécessairement d'autres stratégies pour représenter la réalité. Nous sommes ainsi en mesure de qualifier cette phase de sa production artistique comme une écriture des « multiplicités simultanées », étant donné que chaque subjectivité n'implique pas nécessairement l'effacement de l'autre, puisqu'elles sont toutes présentes au moment de la narration. Le décentrement du moi fait que « lives are so thoroughly entangled that each of them has its centre everywhere and its circumference nowhere » (Friedman 38) et il estompe les frontières entre l'individuel et le collectif, le centre et la marge. Source de force et de transformation perpétuelle, ces multiplicités simultanées ébranlent les assises de l'écriture autobiographique canonique, à travers laquelle toute subjectivité reflète la collectivité et inversement.

Le « blanc » de l'Algérie effacé à l'encre noire

Les siècles anciens ne disparaissent pas totalement
et toutes les blessures, même les plus anciennes,
continuent à verser du sang.
Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, 85.

L'écriture et son urgence.
L'écriture pour dire l'Algérie qui vacille
et pour laquelle d'aucuns préparent déjà le blanc linceul
Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, 272.

En 1993, alors que Djebar commence à rédiger *Les Nuits de Strasbourg*, la montée de l'intégrisme ainsi que l'assassinat de plusieurs de ses amis l'obligent à interrompre ce roman et entamer l'écriture du *Blanc de l'Algérie*. Une seule question semble être le prétexte à ce récit : « Pourquoi, sur la terre Algérie et en cette année 95 précisément, suis-je à ce point obsédée par l'accouplement de la mort — cette monture noire et de race — avec l'écriture ? » (*Le Blanc* 261). Telle pourrait être une des réponses possibles qui se lit en filigrane tout le long de son œuvre : « Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. » (*L'Amour* 229).

Le Blanc de l'Algérie entretient une parole au-delà de la mort avec les disparus non seulement de la dernière guerre des années 90, mais aussi de la guerre d'indépendance. Ayant dédié ce livre à trois de ses amis assassinés par les intégristes : Mahfoud Boucebcî, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula¹¹, Djébar s'est sentie poussée par « [...] cette exigence-là, d'une parole devant l'immanence du désastre » (*Le Blanc* 272). Or dans ce récit, où la mort côtoie la vie de près, les morts sont conviés à une rencontre et un dialogue liturgique avec Djébar et son lecteur. Grâce à l'enquête qu'elle entreprend et aux témoignages de proches qu'elle recueille, ces morts seront ressuscités : « Oh, mes amis, pas le blanc de l'oubli, je vous en prie, préservez-moi ! Seulement la "fragrante douceur" de votre voix, de vos murmures d'avant l'aube, je voyagerai au bout du monde seulement pour vous emporter avec moi et vous entendre ainsi, avant l'approche de chaque aurore ! » (61).

Ce qui constitue l'originalité de ce récit, c'est surtout le recours à un métalangage qui tente d'analyser les causes et par la suite les effets de ce qui se passe dans la réalité, c'est-à-dire, à l'extérieur du texte, renforçant ce que Michael Riffaterre nomme la « verisimilitude » et qu'il définit comme étant « a system of representation that seems to reflect a reality external to the text, but only because it conforms to a grammar. Narrative truth is an idea of truth created in accordance with the rules of that grammar » (*Fictional Truth* xiii-xiv). Dans ce sens, *Le Blanc de l'Algérie* se distingue des autres œuvres de Djébar dans la mesure où il s'agit plutôt de la substitution de l'expérience réelle ou hypothétique par une structure rhétorique imagée, qui néanmoins semble véridique et que le lecteur tend à accepter non pas parce qu'elle correspondrait à une image extérieure de la réalité, « but because it is consistent with the linguistic usages current in a given social context, at a given moment in time » (viii). La « versimilitude » que Riffaterre définit est un artefact littéraire puisqu'il s'agit d'une

¹¹ Mahfoud Boucebcî fut l'un des pionniers de la psychiatrie algérienne et membre fondateur en 1985 de la première ligue des droits de l'homme en Algérie. Militant pour une démocratie laïque, Boucebcî avait pris position pour le droit des femmes, des adolescents et des exclus de la société algérienne. Il fut mortellement poignardé le 15 juin 1993 devant l'hôpital qu'il dirigeait dans une banlieue d'Alger. M'Hamed Boukhobza, sociologue éminent et directeur de l'Institut National des Études Stratégiques Globales (INESG), fut assassiné le 22 juin 1993. Abdelkader Alloula, le plus grand dramaturge et metteur en scène algérien fut assassiné le 10 mars 1994 à Oran à la sortie de son domicile.

représentation verbale de la réalité plutôt que la réalité elle-même, entraînant par la suite sa fictionnalisation. Autrement dit, « La langue des morts » (*Le Blanc* 13) fonctionne comme un substitut à la langue ordinaire, mais qui néanmoins doit s'écrire en français (15).

Par ailleurs, les structures rhétoriques utilisées dans ce récit se distinguent par leur aspect tautologique, qui renforce encore la détermination de la narratrice à influencer en quelque sorte le système axiologique du lecteur, afin d'atteindre un consensus sur la réalité qui serait décodé dans et par le langage : « Mes amis me parlaient en langue française, auparavant ; chacun des trois, en effet, s'entretenait avec moi en langue étrangère [...] (*Le Blanc* 15) et un peu plus loin elle répète « J'ai déjà dit que nous parlons français. Pas comme avant » (20-21). Cette insistance répétée de l'acte de parole vient renforcer la vraisemblance de son récit.

Ces paradigmes rhétoriques et répétitifs constituent des formes de témoignage et peuvent se substituer en quelque sorte à toute référentialité extratextuelle. Une redéfinition de la référentialité s'impose : ce n'est plus la relation entre le langage et la réalité, mais plutôt entre le langage et la représentation de cette réalité qui est mise en évidence. Notons au passage que ce mode de fonctionnement référentiel se retrouve chez les autres romancières de notre corpus.

Face au risque d'amnésie généralisée, la voix de Djébar se fait entendre comme un cri lancé en réponse à une exigence de mémoire immédiate. Poussée par un état d'urgence, elle entreprend une procession funéraire, non seulement pour répondre à un besoin personnel de faire le deuil de ses défunts amis, mais surtout pour offrir un témoignage alors que leur sang est encore frais. Plus particulièrement, si ce récit vise à imaginer comment ses amis ont vécu les derniers moments de leur existence, il tend à rappeler la place de ces personnes et ce qu'elles représentent pour leur pays et pour leur peuple : « [...] décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat et des funérailles – ce que chacun de ces trois intellectuels représentait, pour sa ville d'origine, sa tribu » (*Le Blanc* 11).

Or ce qui est davantage pertinent à cette étude, c'est le fait qu'il s'agira non seulement d'imaginer par l'intermédiaire de la fiction les moments qui ont précédé leur mort, mais aussi de reconstituer ces

moments grâce à des témoignages authentiques ainsi que des documents officiels sur les moments qui ont entouré leur mort.¹²

Dans ce sens, la fiction est au service de la réalité et en constitue un prolongement nécessaire, un complément indispensable de l'expérience. C'est la raison pour laquelle la conception oxymorique de Michael Riffaterre « fictional truth » se rapproche de notre définition du « témoignage fictionnel ».

Notons au passage que cette convocation des morts concerne non seulement les amis de la narratrice et ceux qui sont morts assassinés durant la décennie noire, mais aussi ceux qui sont morts accidentellement, de maladie ou par suicide (Albert Camus [accident de voiture], Frantz Fanon [leucémie], Mouloud Feraoun [assassiné par l'O.A.S.], Jean Amrouche [cancer], Malek Haddad [cancer], Kateb Yacine [leucémie], Josie Fanon [suicide], Bachir Hadj Ali [maladie], Tahar Djaout [assassiné], Youssef Sebti [assassiné], dix-neuf morts au total). Elle souligne par là que la mort est une seule et même réalité, qu'elle soit accidentelle, naturelle ou préméditée : « Entre une mort blanche et l'autre, celle que provoque l'accident de hasard ; ou pire, le meurtre avec son vrombissement de haine — entre ces deux issues, où gît la différence, pour nous qui restons ? » (96). Remarquons en outre que cette invitation s'adresse à tous ceux qui sont morts, qui partagent une seule ambition, à savoir celle de combattre toute forme d'obscurantisme, d'oppression et d'abus du pouvoir et qui se sont battus pour défendre la modernité, la liberté et la démocratie, réfutant ainsi tout système sociopolitique voulant maintenir le pays dans un état de régression et de soumission permanente :

Tuer les justes, puisque les injustes se calfeutrent, s'abritent, continuent à engranger leurs profits. 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. (238).

¹² Rappelons que dans *L'Amour, la fantasia*, Djebar fait la même chose en s'imaginant ce qu'ont pu ressentir les soldats français après l'enfumage des Algériens dans une grotte : « Peut-être, perdant son contrôle, aurait-il pu ajouter avec la brusquerie de l'acharnement : « Sortons ces sauvages, même raidis ou en putréfaction, et nous aurons alors gagné, nous serons parvenus au bout ! »... Je ne sais, je conjecture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ? » (87).

Par ailleurs, ce livre évoque aussi les assassinats commis pendant la guerre de libération de 1954 à 1962, en précisant qu'il « n'est pourtant pas un récit sur la mort en marche, en Algérie. Peu à peu, au cours de cette procession, entrecoupée de retours en arrière dans la guerre d'hier, s'établit, sur un peu plus de trente ans et à l'occasion d'une vingtaine de morts d'hommes — et de femmes — de plume, une recherche irrésistible de liturgie » (11-12). C'est ainsi, en rapprochant les morts des proches avec d'autres morts qu'elle n'a pas nécessairement connues, qu'elle associe son projet testimonial à toute l'Histoire de l'Algérie. Aussi rappelle-t-elle que les événements d'aujourd'hui sont similaires à ceux de la période de résistance face au colonisateur français. Ce faisant, Djébar « reopens the scars of her people and offers them a vision of themselves that they do not want to face » (Gafaïti *Blood* 819), soulignant que « le bout de notre tunnel commencera à être vu quand on aura situé le véritable problème! » (*Le Blanc* 249). D'ailleurs, Elle se demande dans *Vaste est la prison* « À force d'écrire sur les morts de ma terre en flammes, le siècle dernier, j'ai cru que le sang des hommes aujourd'hui (le sang de l'Histoire et l'étouffement des femmes) remontait pour maculer mon écriture, et me condamner au silence. Le sang dans mon écriture ? » (337).

Si l'entreprise autobiographique continue à nourrir l'écriture de ce récit, il semble que son indignation soit encore plus farouche et sa critique plus vive face à la violence perpétrée non seulement contre les femmes, mais contre tout le peuple algérien. C'est la raison pour laquelle sa recherche dans la mémoire ensevelie sera complétée par d'autres incidents de l'Histoire de l'Algérie qu'elle met au jour, concernant aussi « la guerre d'hier » (12). Ainsi cette « recherche irrésistible de liturgie » (12) va s'étendre à l'intérieur du tissu textuel sur un peu plus de trente ans et à laquelle « Les frères ennemis d'hier sont conviés, aujourd'hui [...] » (Rosello 96). Les assassinats perpétrés tout au long des années 90 semblent avoir leurs racines non seulement dans le passé colonial, mais aussi dans la guerre de libération, comme le souligne Djébar : « J'ai paru m'attarder sur les ruines d'un savoir déliquescant dont l'échec pathétique aurait dû nous annoncer beaucoup plus tôt les prodromes de la première explosion : celle d'octobre 1988 » (*Le Blanc* 275). Ils serviront de prétexte pour en identifier d'autres qui ont été commis contre les Algériens durant les trente années qui ont suivi l'indépendance et qui n'ont pas été dénoncés, comme le meurtre d'Abane Ramdane, moudjahid assassiné par

d'autres moudjahidines en 1957¹³ ou celui de Jean Sénac tué en 1973. Comme cette violence n'a été assumée ni en mots ni en images, mais qu'elle est restée occultée ou manipulée par une nomenclatura socio-politique dominante, la descente aux enfers s'effectuant par un retour vers le passé s'avère indispensable. Même si son questionnement principal demeure suspendu « comment, dans Alger, ville noire, s'est opérée la passation entre bourreaux d'hier et ceux d'aujourd'hui ? » (*Le Blanc* 221), le livre provoque en revanche une réévaluation des événements des quarante dernières années en Algérie, ainsi qu'une remise en question de la propagande mensongère de l'historiographie officielle du régime (*Gafaïti Blood* 816).

Encore une fois, Djebar est confrontée à l'impossibilité de dire et de dénoncer la violence, faute d'une langue adéquate. « Comment parler de la violence quand il n'y a ni mots ni images pour la dire, la montrer ? », s'interroge-t-elle. « Comment parler de la violence hors des idéologies, des effets de réel, des systèmes de représentation que sous-tendent les discours sur la violence ? » (94). Pour tenter de résoudre cette impasse et d'échapper à l'amnésie généralisée, elle adoptera des stratégies diverses, tout en soulignant le caractère brutal des massacres ainsi que ce temps de la mort qui est marqué par la confusion et le désordre intérieur. Le passage par l'écriture littéraire et ses artifices rhétoriques est le seul possible pour narrer l'inénarrable. Comme l'indique Duteil « seule l'imagination peut tenter [de] rendre compte d'une réalité violente et de la faire entendre comme vraie, à ceux qui refusent de la croire » (230).

Alors que la notion de « verisimilitude » définie par Riffaterre et liée à une « vérité fictionnelle » insisterait sur les structures narratives totalement contenues dans le texte, le témoignage fictionnel que nous tentons de définir intégrerait d'une part ces caractéristiques, mais les dépasserait d'autre part, en y ajoutant la dimension référentielle grâce aux documents authentiques insérés dans le corps du texte. Dans un premier temps, Djebar tente de trouver un nouveau langage qui brave la mort même et qui puisse contrecarrer celui du pouvoir afin d'établir une rencontre possible avec les morts. Ce sera un langage capable de

¹³ Dans son article sur *Le Blanc de l'Algérie*, Jenny Murray précise que la mort d'Abane Ramdane est centrale au projet de Djebar, car il fut la première victime du conflit fratricide qui a divisé le FLN : « Djebar sees the tissue of lies concerning Ramdane's death as premonitory of the abuses of memory which would later characterize the official historiography of independent Algeria » (74).

« [...] faire surgir l'invisible et l'inaudible d'un pays à la mémoire mutilée, non pas seulement dans les mots, mais aussi dans les silences, les voix off, les ellipses, les blancs, autres lieux lisibles du livre et de l'écran » (Fisher 89). D'où la tentative de créer une violence au niveau de la langue même, qui confronterait les actes meurtriers autrefois passés sous silence. « [P]our faire entendre le "sang" du "sans", la violence cachée sous les mots, et, dans l'absence d'une langue adéquate, il faut faire subir à la langue française une torsion phonique, éliminer la liaison, rendre la langue dissonante ou bien tout simplement faire un lapsus », déclare Fisher (92). Ce qui revient à dire que si Djébar utilise toujours la langue française pour exprimer ces réalités, elle s'efforce toutefois de faire surgir les versants cachés de cette langue, en précisant :

Ainsi est survenu, dans une lumière d'un gris de scintillement, le bruit de la langue, de leur langue à eux trois, chacun tour à tour, et ensemble aussi, avec moi : un français à la fois abstrait et charnel, chaud par ses consonances. « 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 » (18).

Par ailleurs, le chevauchement de plusieurs voix énonciatives dans le récit, comme celles des morts avec celles des survivants, crée une polyphonie qui offre un espace de deuil textuel ou une « hantologie » algérienne qui est avant tout « une parole du souvenir que les auteurs franco-maghrébins mettent au service de leurs disparus lorsqu'ils acceptent d'être habités par leur souvenir » (Rosello 93).¹⁴ Aussi est-il important de remarquer que ce récit repose d'une manière différente la question fondamentale qui traverse l'œuvre de Djébar : comment écrire une histoire avec des acteurs qui ont été effacés de l'Histoire officielle et surtout comment écrire la violence quand il est difficile d'en parler à cause de sa brutalité, quand on ne peut la nommer ni lui donner de visage, surtout quand elle se passe au moment même où elle est écrite ? Comment donc, écrire au présent les blancs de l'Histoire, transformés en « blanc cendre » (*Vaste* 347), c'est-à-dire celui de l'effacement, de la mort et de l'invisible ? Il semble que c'est à travers

¹⁴ Mirielle Rosello suggère que « l'hantologie » algérienne est à la fois « une historiographie et un genre littéraire que l'on reconnaîtrait au type de parole qu'elle engendre et à la fonction qu'elle remplit [...]. Nous verrons qu'elle sert à créer les conditions de rencontre dites impossibles entre certains morts et certains vivants. » (93).

ce lent travail d'anamnèse, « de voilement, de dévoilement et de dévoilement » (Fisher 41), de fouille mémorielle qu'elle pourra finalement déterrer l'Histoire ainsi que les causes de la « maladie » dont son pays est atteint.

Une polyphonie se crée à l'intérieur du texte, comme si cette conversation se suffisait à elle-même : « Ces chers disparus ; ils me parlent maintenant : ils me parlent. Tous les trois ; chacun des trois », écrit-elle (15). Elle utilisera non seulement les témoignages de ceux qui sont morts, mais aussi de ceux qui étaient présents lors de ces incidents ou qui connaissaient ces personnes. Notons encore que dans ce récit de deuil, ce n'est pas seulement Djebar qui parle aux morts ; curieusement, les morts lui répondent à leur tour, et leur voix « se métamorphose en récit, en un texte difficile à classer puisqu'il semble provenir, directement, des chers disparus » (Rosello 92). Ces conversations vont avoir lieu dans un temps et un espace indéterminés : on ne sait plus s'il s'agit du présent de la narratrice, d'instantanés atemporels ou bien de moments oniriques ou imaginés. Certains passages sont rédigés au présent, d'autres au passé simple. Cette multiplication de perspectives brouille les repères et brise ainsi la cohérence temporelle. Par ailleurs, on assiste à des sauts dans des espaces différents, soulignant également ces dédoublements énonciatifs : « Je lui explique la force symbolique du lieu : une prison, sur les hauteurs d'Alger, où la guillotine française, en 1956, a eu ses premières victimes. Le pouvoir actuel vient de "réprimer une mutinerie" : certes, trois, quatre gardiens ont été tués [...] » (37) ou encore « Je m'installai désormais dans les constants allers-retours, me résignant à cet entre-deux, entre deux vies, entre deux libertés, celle de plonger en arrière, le plus profond, celle de me précipiter en avant et d'entrevoir, à chaque fois, un nouvel horizon !... » (*Le Blanc* 211).

Notons aussi que le récit est truffé de passages tirés de documents authentiques :

Le 23 février à l'aube, les paras débarquent dans un appartement de la rue Claude-Debussy, en ville européenne, et arrêtent Larbi Ben M'Hidi en pyjama. Ils croyaient être sur la piste de Ben Khedda, autre dirigeant du C.C.E. (Comité de coordination et d'exécution). (135)

Dès la fin de mars 1957, le général de Bollardière, compagnon de la Libération, proteste publiquement dans *l'Express*, et souligne « le terrible danger, dit-il, qu'il y aurait pour nous de perdre de vue, les valeurs morales qui, à elles seules jusqu'ici, avaient fait la grandeur de notre civilisation et de notre armée. » (137).

Ce recours à un polymorphisme générique à mi-chemin entre Histoire et littérature, récit factuel et fictionnel, rend ce texte difficile à classer. Récit « hybride et transdisciplinaire » (Fisher 96), il fait appel non seulement à la prose, mais aussi à la poésie, au chant et au théâtre. Certains passages sont à dominance théâtrale, en transformant la narration en un dialogue entre la narratrice et ses amis morts, alors qu'ailleurs, le récit se rapproche d'un poème en prose écrit en italique : « *Le blanc inaltérable de votre présence. Non ; je dis non à toutes les cérémonies : celles de l'adieu, celles de la pitié, celles du chagrin qui quêtent sa propre douceur, celles de la consolation.* » (61), ou encore :

*Où êtes-vous donc, hommes d'Algérie, où nous trouvez-vous donc,
Alors qu'Oran a perdu son lion, sa poutre maîtresse !
Où êtes-vous donc tandis que les meilleurs fils de l'Algérie tombent ?* (89)

D'autres passages ressemblent à des séquences filmiques, utilisant le vocabulaire et les découpages scéniques propres aux techniques cinématographiques : « Ils sont toujours là, les deux voisins et l'autre, le parent. Ils se taisent... Ils se regardent. Elle lève la tête vers eux, de sa chaise ; elle va pour sourire. Ses lèvres vont murmurer "Albert"... Elle va presque dévider toute une phrase, dire que dorénavant elle comptera les jours. Six mois, puis trois mois, puis demain... » (104).

Par ailleurs, la répétition de certaines séquences rappelle le genre testimonial, dans la mesure où l'accumulation des récits des témoins insiste sur leur authenticité et fonctionne comme des formules incantatoires qui ont pour but de ressusciter les morts, puisque le silence des morts équivaut à une mort qui reste inachevée. En outre, le chevauchement de l'histoire personnelle de l'auteur en question et de l'Histoire collective du pays souligne encore une fois la difficulté que le « moi » éprouve à dialoguer avec les morts, bourreaux ou victimes, dans une langue de l'absence. Tout se passe chez Djébar comme si l'écriture biographique était, de façon intrinsèque, l'exercice le plus paradoxal de la littérature et surtout le plus apte à dire le paradoxe de l'Algérie, comme le souligne Calle-Gruber : « Jamais de lien aussi fort que celui qui arrime ici le biographique à l'Histoire, le phantasmagique à l'horreur des faits, la littérature à l'événementiel, l'intimité du pleur aux publications de la presse. » (110)

Sur le plan formel, la complexité de ce récit provient non seulement de l'alternance des récits des morts et de ceux des vivants, mais

aussi de la dissémination des fragments discursifs multiples, souvent en italique : « *Kader, Kader, la seule fois où tu comptais sur moi pour une si dérisoire contrainte, allais-je faillir ? Tant et tant de fois auparavant, et surtout plus tard, tu t'es maintenu auprès de moi, constant : ton temps, ton expérience et ton attention, tous à la fois offerts à moi !* » (50). D'ailleurs et même si le texte est divisé en quatre grandes parties numérotées, le brouillage spatio-temporel est évident et vient enrayer la progression de cette linéarité. L'« écriture de la survie » (*Ces voix* 74) qui devient une nouvelle forme de liturgie mise en pratique par Djebar contourne ainsi la mort réelle en la dépassant ou en l'immortalisant. En voulant retrouver à travers le récit des morts et de leur procession qu'elle ordonne « [...] une irrésistible échappée » (*Le Blanc* 212), Djebar opte pour ce dialogue avec ces trois amis perdus, parce qu'ils lui manquent et surtout parce qu'elle veut une fois de plus faire entendre sa voix de femme et « une écriture de femme que nous aurions été plusieurs à faire émerger, tout près des braseros pleins de braises et de cendres, dans des patios surpeuplés d'enfants piaillant !... » (212). La transmission entre femmes apparaît de manière sous-jacente dans le récit, en soulignant cette « [é]criture de permanence, ou tout au moins d'allers et retours, pour garder souvenance des aïeules qui fabulaient, qui inventaient. Sans écrire » (212). Si certains ont écrit ou continuent à écrire « sur » l'Algérie ou à parler de l'Algérie qu'ils connaissent, Assia Djebar écrit comme une porte-parole et une féministe, persévérante dans son devoir de ne pas taire les maux et les mots du peuple algérien, contre toute forme de despotisme :

En dépit d'elle, certes, et à la fois à côté d'elle ? À côté pour célébrer des noces, des rires, un éblouissement – autant dire, un soleil fixe. Peut-être tout autant (je perçois la métaphore parce que je suis femme) écrire au début, écrire le début (commencement de soi et des autres, je veux dire des sœurs, des aïeules réveillées des fillettes échappées sur la route), écrire le départ amorcé, le seuil entrouvert, la route éclairée soudain jusqu'au ciel... (262-263).

Dans une Algérie de plus en plus fragmentée culturellement, socialement et politiquement, sa parole s'annonce ainsi comme une nécessité primordiale, voire une obligation irrécusable. « Je me suis pourtant mue que par cette exigence-là, d'une parole devant l'imminence du désastre. » écrit Djebar.

Oran, langue morte ou l'écriture du sang sur les pages blanches

Un an après la parution du *Blanc de l'Algérie*, Djébar publie *Oran, langue morte*, poursuivant son questionnement sur la violence perpétrée contre l'Algérie en général et la femme en particulier, qui reste reléguée au silence soit par l'idéologie dominante ou la société patriarcale. Ce livre « en morceaux » résiste à toute catégorisation générique et paraît, sous cette perspective, se refermer sur lui-même, dans la mesure où se chevauchent plusieurs genres d'écriture : cinq nouvelles, un conte, un récit, et une postface. Toutes ces parties semblent avoir un but commun, celui de mettre en évidence la mémoire figée de l'Histoire algérienne qui demeure falsifiée et trouée par l'oubli. Elle recourt par ailleurs à deux formes typographiques, l'une romaine et l'autre en italique et y mêle des voix narratives et des morts et des vivants, tout en superposant des temporalités multiples : qu'il s'agisse du présent, du passé récent ou lointain, des temps des premiers califats islamiques ou même des temps légendaires des *Mille et une nuits*. Djébar s'efforce ainsi, inlassablement et comme nous l'avons souligné dans *Le Blanc de l'Algérie*, à rouvrir toutes les plaies de l'Histoire algérienne dans une tentative visant à cerner l'origine de ce mal et d'en saisir ses causes afin d'envisager les moyens de le soigner.

Certains passages dans ce livre sont clairement autobiographiques, alors que d'autres sont datés et renvoient à des moments particuliers de l'Histoire algérienne, comme la période d'avant l'arrêt du processus électoral et la prise de pouvoir par l'armée en 1992 ou bien les événements de la guerre d'indépendance.

En faisant appel à des épisodes de cette première guerre, en rappelant l'échec du gouvernement postcolonial à libérer le peuple des séquelles de la colonisation durant les trente années qui ont suivi l'indépendance et qui ont conduit le pays à la faillite sociopolitique des années 90, Djébar intercale d'autres incidents portant directement sur la montée de l'intégrisme islamique. Or ces deux épisodes sont fréquemment décrits par des images et une terminologie interchangeables, comme si les atrocités de l'une coïncidaient avec celles de l'autre ou que leurs manifestations, ramifications et impacts étaient en tous points semblables. En décrivant les soldats de l'armée française comme « Les extrémistes — ceux de l'armée française, puis certains

devenant des dirigeants de l'OAS¹⁵ — [et qui] tenaient le devant de la scène » (*Oran* 29) et en évoquant les actes de barbarie perpétrés contre le peuple algérien, Djébar précise : « En ce 5 juillet oranais, non loin de la nouvelle préfecture, ils se retrouvèrent, un lot d'une vingtaine de personnes, proies désignées de deux ou trois *égorgeurs qui, avec des grognements*, avaient réussi à les cantonner sur un remblai, près d'un hangar » (344, mes italiques). Menacée d'être égorgée par un soldat français, la narratrice dans la postface intitulée « Le sang ne sèche pas dans la langue » souligne « Quand je me sentis happée à partir des épaules. Un gaillard, vingt ans au plus sa face tout près de mon cou ; ses yeux exorbités... D'une main, il tira en arrière mes cheveux. J'ai eu le temps de voir l'autre main en l'air, de... d'apercevoir la lame du coutelas. » (346).

La première nouvelle intitulée « Oran, langue morte » fourmille de références à des événements et des incidents réels, comme l'assassinat en 1994 du chanteur Cheb Hasni, surnommé le Rossignol du Raï ou celui du président Boudiaf en 1992, ou encore des détails précis sur les mesures de grâce accordées par le chef d'État et qui ont conduit à la sortie de prison des *chouyouchs* (pluriel de cheikh) fondamentalistes, alors que : « [s]ix mois après, un "fou" abat le nouveau président quasiment en direct, devant la télévision. Depuis la machine folle s'est emballée : jour après jour, la violence, les meurtres, la répression, cycle fatal ! » (144).

Dans une autre nouvelle intitulée avec justesse « L'Attentat », Djébar rappelle un autre théâtre oublié de l'Histoire algérienne qui constitue la première *fitna* (discorde ou guerre civile) de l'islam, à savoir l'assassinat du troisième calife Uthman ibn Affan en 656 (une trentaine d'années après la mort du prophète Mohamed) et la succession d'Ali, le gendre du prophète. Elle compare cette *fitna* à la situation du pays trente ans après l'indépendance : cette autre *fitna* entre les instances au pouvoir et les islamistes intégristes.

Sur un autre plan, Djébar poursuit avec constance la même démarche consistant à intercaler des épisodes factuels et historiquement avérés et d'autres morceaux de sa propre invention. L'Algérie prend ainsi une couleur irréaliste ou imaginaire dans les parties relatant des

¹⁵ L'Organisation armée secrète (OAS) était une organisation politico-militaire clandestine française qui cherchait à maintenir l'Algérie française. Elle s'est rendue coupable de plusieurs actes de violence et d'assassinats, entre autres celui de Mouloud Feraoun en mars 1962.

bribes tirées des *Mille ou une nuits* ou bien faisant partie de la trame romanesque inventée par l'auteure. Tout se passe comme si la réécriture de l'Histoire, ainsi que la reconstitution du mémoriel nécessitait cet espace textuel, en préservant pourtant une certaine continuité, et où des couches temporelles, spatiales et génériques différentes se côtoient afin de combler les lacunes de l'Histoire. Ces superpositions temporelles soulignent qu'il s'agit incontestablement d'une fiction, alors que la nature référentielle des événements cités prouve leur véracité. Riffaterre décrit avec justesse ce genre de structure contradictoire : « what is actually taking place here, [...] is not a mimetic compensation correcting fictionality but an increase of the latter » (*Fictional Truth* 32). D'ailleurs Djebbar relève ce dilemme :

Ces nouvelles, présentées ici, sont-elles vraiment nouvelles ; ou simplement des short stories, fragments d'imaginaire ? Sous couvert de tourner le dos à la tragédie et à l'odeur fétide de ces culs-de-sac, me faudrait-il ne rêver qu'au passé où, par-delà les siècles, la violence et les combats représentés ne risquent plus de faire gicler le sang sur mes doigts, sur mes mots ? (373).

Cet enjeu de la réécriture qui fait appel à l'Histoire et à l'imagination, en se réappropriant le discours du premier et en le subvertissant par un changement de perspective, correspond à ce que Gérard Genette entend par « transfocalisation narrative »¹⁶, qui peut créer ce rapprochement possible entre le factuel et le fictionnel. D'autant plus que le recours au symbolisme dans ces passages, liant le passé au présent, bien qu'étroitement imbriqué dans le tissu fictionnel en est — paradoxalement — différent, offrant un genre de commentaire métalinguistique qui souligne la véracité du contexte qui entoure toujours ces passages.

Ainsi la violence inouïe qui a dévasté le pays pendant plusieurs décennies ne peut s'écrire qu'à travers cette abolition des frontières séparant le factuel du fictif, mettant en évidence cette dialectique de la mort et de la vie qui semble hanter l'univers romanesque djebarien et sa quête perpétuelle pour exhumer la mémoire enfouie dans l'oubli, en rassemblant les fragments par une pratique de l'anamnèse. Tout en constatant comme Blanchot que « [l]e désastre est du côté de l'oubli ; l'oubli sans mémoire » (10), Djebbar écrit justement pour contrer cet oubli, ce silence, car à « Oran, on oublie. Oubli sur oubli. Ville lessi-

¹⁶ Gérard Genette. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, p. 176.

vée ; mémoire blanchie » (*Oran* 13) et le blanchissement de la mémoire et du discours historiographique omet souvent certains éléments pour en rehausser d'autres, parce qu'ils se conforment à l'idéologie dominante et univoque. C'est ainsi que son écriture relance « l'infinie plainte inaudible des survivants » (46), catégorie de personnes à laquelle Djebar appartient :

En ce temps-là, chaque jour m'apportait sa nouvelle luisante de suie (par la radio, le journal ou le plus souvent par une voix familière, au téléphone, qui me secouait à l'aube ou quelquefois tard, juste avant la nuit), sa nouvelle de mort : assassinat d'un ami, d'une femme estimée ou admirée, d'un vieux professeur perdu de vue... Également annonce d'une mort anonyme – celle d'une étudiante, d'un syndicaliste, ou d'un ancien résistant de la guerre d'hier —, mort survenue dans un lieu traversé la veille, sur un marché fréquenté quotidiennement, une mort en somme si proche qui giclait, en un éclair, ses hideux détails, sa violence invraisemblable... (71).

On doit souligner au passage que Djebar affiche encore une fois sa solidarité envers les femmes qui ont été victimes et du terrorisme islamiste et de l'oubli. Dans un geste de complicité féminine et féministe, elle entreprend de poursuivre l'écriture ou mieux la réécriture des petites histoires dont on ne parle pas nécessairement dans les manuels officiels d'Histoire. Or cette stratégie de réécrire ou d'« écrire une histoire sur une autre » se rapproche du concept de « over-reading » que Nancy K. Miller définit ainsi : « reading women and men back into history, and then overwriting their presence by writing over colonial documents, making her fictional text into a palimpsest ». ¹⁷

Éternelle porte-parole des femmes dépourvues d'agentivité ou de pouvoir, voire du dire libre, Djebar multiplie encore une fois les histoires, toutes motivées par la mort brutale et inattendue d'un être cher et où les femmes sont toujours soumises au diktat patriarcal ainsi qu'aux traditions qui les relèguent à un statut de subalternes. Porte-parole des femmes soumises et opprimées, Djebar réitère leur souffrance : « Des femmes victimes pour leur savoir, leur métier ou pour leur solidarité — morsures de l'inquiétude ! Le récit continuera ; il se poursuivra de halte en halte, d'épreuves en affliction, en déceptions, en sursauts réprimés ou en offenses avalées... » (371). Ainsi les histoires d'oppression abondent dans le texte, comme celle d'Ourdia,

¹⁷ Cité dans Donadey, *Recasting*, p. 46.

jeune adolescente qui trouve la mort après avoir été poussée d'un balcon, parce qu'elle a été vue assise dans un café en compagnie d'un ami. Cet incident est encore plus tragique et ignoble quand on sait que c'est sa mère — éternelle gardienne des traditions — qui l'a poussée du haut de la terrasse pour venger l'honneur de son mari : « La mère, silencieuse, apeurée, durcie. Ingénieuse aussi : qui se glissa tout près. D'un élan, dans un ahanement, poussa, bouscula, précipita sa fille dans l'abîme — enfin dans les décombres de la maison voisine déjà détruite... » (68). La mort de la jeune fille est un meurtre et non un accident et reflète ainsi la violence que les mères, investies de l'autorité patriarcale, infligent à leurs filles. Dans la nouvelle intitulée « La Fièvre dans des yeux d'enfants », la narratrice parle de son amie avec laquelle elle entame une conversation au conditionnel, puisqu'elle a été assassinée « [...] il y a six mois, son corps a été déchi-queté par une bombe placée dans sa voiture » (75), bien que par moments elle lui parle au présent « *Nawal, je t'en prie, sois patiente, écoute-moi, comprends d'où surgit cette émotion rare, alors que je devrais raconter les circonstances, les paroles échangées, le travail demandé...* » (83) et qu'à la fin de la nouvelle elle entend une conversation avec elle au futur « Nawal reviendra. Elle m'écouterà : elle sourira à mon dernier "emballement" » (102).

Un autre conte, écrit à partir du conte portant le même titre dans *Les Mille et une nuits* « La femme en morceaux » témoigne de cette violence insensée contre la femme. S'inspirant d'un des contes orientaux de l'époque de Haroun El Rachid¹⁸, c'est d'abord l'histoire d'une femme qui est injustement décapitée et coupée en morceaux, à cause de la jalousie de son mari, et qui est ensuite enveloppée et jetée dans le Tigre. L'autre histoire intercalée dans ce récit est celle d'Atyka, une enseignante de français née en 1962, année de l'indépendance de l'Algérie, qui dans les années 94 reprend le conte oriental et discute des variations et interprétations possibles avec ses élèves au lycée, leur permettant de débattre autour des questions de liberté ainsi que des rapports de pouvoir entre les sexes, pour analyser la dimension féministe et politique du conte. Un jour avant le dernier cours sur *Les Mille et une nuits*, Atyka sera assassinée par les « fous de Dieu » qui

¹⁸ Harun al-Rachid prend le pouvoir en 786 à l'âge de vingt ans. Le règne de ce cinquième calife abbasside, personnage légendaire des *Mille et une nuits*, marque un tournant crucial dans l'histoire du califat en amorçant la longue décadence de l'empire islamique.

l'accusent de raconter des « histoires obscènes » (176) parce qu'elle ose enseigner un conte qu'ils considèrent comme indécent et blasphématoire ; ils la décapiteront et placeront sa tête sur son bureau.

Ce conte est bien plus qu'un conte, dans la mesure où il intègre l'histoire d'Atyka dans son tissu romanesque. De son côté l'histoire d'Atyka peut être considérée comme un témoignage portant sur un type d'incident qui était monnaie courante dans les années 90. D'ailleurs dans la postface, Djébar se rappelle avoir entendu une histoire similaire à celle d'Atyka qu'une femme lui avait racontée, à propos d'une certaine Mina, enseignante de français, quinquagénaire et mère de quatre enfants et qui fut tuée par balle devant son lycée : « Un matin de soleil, sur un sentier bordé de bougainvilliers, elle se presse, elle se croit en retard. Deux inconnus l'accostent, la bloquent, l'un à droite, l'autre à gauche. Chacun d'eux sort une arme. Chacun vise, et de très près, la tempe. Mina : tête éclatée » (368).

Notons au passage que les deux récits ont chacun une typographie distincte : caractères romains pour le conte oriental et en italiques pour la nouvelle. Or la superposition de deux techniques, l'une propre au conte et l'autre utilisée dans le témoignage rend plus difficile de « casser » ce récit dans une rubrique générique unique, en faisant osciller celui-ci entre le fictionnel et le factuel. Si la mention « conte » est affichée dès le début du récit, et que le schéma narratif ainsi que la structure formelle suivent de très près les caractéristiques du conte, il n'en demeure pas moins que l'intrusion de l'histoire d'Atyka dans le conte remet en question la notion de genre. Tous les aspects du conte se trouvent réunis. L'histoire commence par une précision du cadre spatio-temporel où se passe l'action sans pour autant dévoiler un lieu ou un temps exact : « Une nuit à Bagdad. Au fond, tout au fond du cours large, légèrement en pente du fleuve, un endroit entre la ville et le palais. Là, au fond de ce fleuve, le Tigre, dort un corps de jeune femme. Un corps coupé en morceaux » (163). Notons en outre que la description détaillée procède par accumulation, répétition et souvent hyperbole et a pour objectif d'attiser l'attention du lecteur et de maintenir le plaisir de la lecture : « Les deux couffes seront placées à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier. Une caisse scellée. Une caisse lourde à la serrure ouvragée. Achetée chez le meilleur artisan de Casbah » (214). Par ailleurs, la progression du récit se fait par enchaînements logiques et chronologiques et finalement la vertu morale de ce conte oriental est mise en évidence à la fin du conte puisque le cou-

pable est puni et que justice est rendue à la victime. Tant de techniques qui suivent le schéma actanciel et narratif du conte oriental sont ici utilisées.

En revanche, les passages intercalés et réservés à l'histoire d'Atyka se distinguent du conte oriental, en le démarquant de ce dernier par une typographie différente puisque l'histoire moderne est écrite en italique. Le style utilisé pour raconter l'histoire d'Atyka est plutôt informatif et saccadé, voire direct et cru, plutôt que poétique ou figuratif comme dans le conte oriental : « *Alger, 1994. Atyka, professeur de français : une langue qu'elle a choisie, qu'elle a plaisir d'enseigner.* » (167)

Comme nous l'avons mentionné, l'histoire d'Atyka est peut-être un témoignage indirect de l'histoire de Mina, qui fut elle aussi décapitée par des islamistes.

Cette imbrication du conte et du témoignage fictionnel démontre une fois de plus que l'atrocité de la réalité ne peut être décrite qu'en juxtaposant une écriture factuelle et une autre fictionnelle et que cette histoire sanglante ne peut être « re-présentée » qu'en ayant recours à l'imagination qui vient au secours du réel. En d'autres termes, la complémentarité de l'écriture factuelle — fondée sur le vrai — et de l'écriture poétique, inventive renforce ce que Paul Ricœur écrit à ce sujet : « l'histoire prend soin du passé effectif, la poésie se charge du possible » (*Temps et récit* 345).

Remarquons en outre que le parallèle entre les deux histoires avec cette distance temporelle souligne davantage l'idée que la violence faite aux femmes est souvent anonyme et sans raison. Autrement dit, ce meurtre illustre une fois de plus la logique absurde de la violence perpétrée contre toutes celles qui tentent de réinterpréter l'Histoire ou même de la raconter. Le fait qu'Atyka soit enseignante de langue française la condamne doublement aux yeux des terroristes pour qui l'enseignement de cette langue constitue une menace et un danger pour l'arabisation et l'islamisation du pays, parce qu'elle promeut la démocratie et la sécularisation du pays. Par ailleurs, n'oublions pas que *Les Mille et une nuits*, conte appartenant à la tradition littéraire orale classique, a toujours été condamné et refusé par le diktat qui revendique une culture puritaine et authentique, préservée de toute contamination extérieure ou étrangère.¹⁹

¹⁹ Comme le note Patricia Geesey « Atyka's attackers represent those self-appointed defenders of religious values and cultural purity in Algeria who are oblivious to the

À travers la fictionnalisation de ce meurtre d'Alika, Djébar rappelle également tous les meurtres des enseignants de français — hommes ou femmes — assassinés devant leurs élèves dans les écoles algériennes durant les années noires. La nouvelle se termine par la scène dans laquelle Omar, seul élève qui a décidé de ne pas se cacher derrière son pupitre et de tout voir, croit entendre la voix de sa maîtresse qui sort de la tête posée sur le bureau et qui termine son cours. La symbolique de cette scène est évidente : la voix féminine continue de se faire entendre par-delà la mort ; « *Atyka, tête coupée, nouvelle conteuse. Atyka parle de sa voix ferme. Une mare de sang s'étale sur le bois de la table, autour de sa nuque. Atyka continue le conte. Atyka, femme en morceaux* » (211). Cela est confirmé par le nom d'Atyka, qui veut dire « ancien » en arabe, mais aussi « émancipé ». Elle sera donc libérée par sa voix qui continuera à résonner, malgré la mort.

Cette perpétuation d'une voix féminine illustre en outre le genre de solidarité pouvant exister entre les femmes d'époques éloignées les unes des autres, comme Atyka et Schéhérazade, archétype de la narratrice arabo-musulmane. Notons au passage que cette sororité a été largement traitée dans plusieurs des romans de Djébar. *Ombre Sultane* fait l'éloge de ce geste de complicité et de solidarité entre les femmes, qui permet à toute parole individuelle de céder, ne serait-ce que momentanément, la place soit à l'autre soit à la collectivité pour prendre la parole, sans pour autant que ni l'une ni l'autre ne soit anéantie. Comme le souligne la narratrice dans *Ombre Sultane* « [...] tour à tour, toi et moi, fantômes et reflets pour chacune, nous devenons la sultane et sa suivante, la suivante et sa sultane ! » (168). Ainsi chaque femme devient-elle Schéhérazade à son tour « — Veux-tu entendre la plus belle des histoires ? S'exclama-t-elle, une fois. — Tu es ma Schéhérazade des Cévennes ! Rétorquai-je » (*Oran* 61). Porte-parole ou « porte-voix » de ces femmes, Djébar déclare à la fin d'*Oran, langue morte* : « Je me dis parfois : "Tu les saisis de loin, écris-les en te glissant au plus près de leurs corps, de leur cœur !... ». À quoi bon les inscrire, peu leur importe, elles — celle qui va mourir, celle qui va s'abriter, se recroqueviller ou celle qui se tait, yeux baissés, pour survivre ? » (374).

fact that *The Arabian Nights* has influenced and enriched the literary traditions of other nations in countless ways. Djébar's portrayal of the scene ultimately depicts the dangers of an absurd belief in the possibility of cultural 'cleansing' and 'purity' » (53).

Dans une autre nouvelle intitulée « Le corps de Félicie », une Française mariée à un Algérien meurt en Algérie, alors que ses enfants hésitent sur l'endroit où l'enterrer, entre la France et l'Algérie. À la fin de la nouvelle, Félicie prend la parole après sa mort et récite un poème, « Le Rire de l'ensevelie » dans lequel elle peut finalement assumer la parole en tant que « je ». Le motif de la voix féminine qui se fait entendre d'outre-tombe se retrouve dans un autre roman de Djébar, *La Femme sans sépulture*, où Zoulikha, ancienne combattante morte sans sépulture et sans qu'on retrouve son corps après avoir été arrêtée et torturée par l'armée française, parle avec ses filles et ses proches au-delà de la mort à travers de longs monologues. Cette restitution de la voix des femmes, victimes de confinement et d'oppression, encourage la possibilité de posséder d'autres formes de parole, autre que celle « en morceaux » et par bribes. Même si Atyka meurt, sa voix persistera et mettra fin au silence qui lui est imposé, tel un murmure inlassable comme la « sultane des aubes » pour qui

« le monde muet » serait [...] non seulement celui des choses (de la crevette, de l'orange, des figues...), mais aussi, depuis des générations, celui des femmes, masquées, empêchées d'être regardées et de regarder, traitées en « choses ». Or, dans la tourmente et la dérive actuelles, les femmes cherchent une langue : où déposer, cacher, faire nidifier leur puissance de rébellion et de vie dans ces alentours qui vacillent (377).

Le livre se termine sur la même voie que Djébar a toujours poursuivie : « [...] esquisser ici [les] silhouettes [des femmes victimes], pérenniser leur marche, les maintenir dehors, au besoin malgré un soleil noirci, moi je rêve pour elle, je me remémore “en” elles » (372). En multipliant les témoignages, Djébar tente de glisser au plus près de leur corps, de leur cœur, avant que leur mort ne soit engloutie par l'oubli et que « ... le sang – leur sang – ne sèche pas dans la langue, quelle que soit cette langue, ou le rythme, ou les mots finalement choisis » (373).

Oran, langue morte se termine, sur un concept élaboré par Djébar, selon lequel l'entre-deux semble le seul espace possible pour la femme, en marge et de l'Algérie et de la France. L'éloge de l'espace de l'entre-deux permet aussi d'atteindre le lecteur idéal, qui serait en mesure de comprendre, voire de libérer ces voix ensevelies, à travers cet acte de solidarité. C'est la raison pour laquelle Djébar clôt le récit sur un questionnement qui ne cesse de la hanter tout au long de son parcours créatif et auquel elle donne une réponse possible :

Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement, le récit des peurs, des effrois saisis 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... (379).

Le rôle de la fiction, selon Djebar, est d'activer la participation émotive du lecteur, de susciter, à travers cette expérience littéraire, son adhésion à l'histoire, voire sa transformation potentielle en un témoin indirect qui pourrait faire en sorte que ces atrocités ne soient pas répétées. Le lecteur est ainsi invité à développer « une mémoire affective qui le rend responsable de témoigner des événements auxquels le texte renvoie » (Bornand 225).

Après avoir entrepris l'étude de l'œuvre de Djebar, nous sommes en mesure de dire si la littérature et l'Histoire devraient être considérées ou non comme deux branches d'un même arbre épistémologique et si la littérature peut « raconter » la réalité non seulement tel qu'elle devrait être, mais surtout tel qu'elle est, et ceci en avançant que non seulement la littérature et l'Histoire peuvent être au service l'une de l'autre, mais que l'art en général et la littérature en particulier peuvent justement donner un visage, une voix, des couleurs et donc une âme à l'Histoire. Autrement dit, la littérature peut garantir au discours historiographique le potentiel de ne pas s'effacer, sous le ton objectif ou impartial, derrière l'événement raconté ou les paroles des autres. C'est précisément dans cette possibilité d'introduire des voix variées, et donc des perspectives multiples dans le tissu à la fois littéraire et historique que s'inscrit le projet romanesque de Djebar, comme le souligne avec justesse Calle-Gruber en parlant de l'œuvre de cette auteure : « 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. » (110). Ainsi le recours à ce genre d'écriture à mi-chemin entre le factuel et le fictionnel, qui se meut entre le passé et le présent, se révèle être le seul possible. Face à ce moment historique catalyseur d'une innommable violence, et par défaut de mémoire, il fallait justement trouver les moyens pour « remplir » les trous et combler les blancs qui ont été biffés par l'Histoire officielle et par conséquent donner sens au passé en représentant des perspectives différentes.

Dans tout ce qui précède, j'ai tenté de suivre le fil d'Ariane qui lie toutes les œuvres djebariennes dans leur continuité, mais aussi leurs spécificités inhérentes à chacune. De toute évidence, son œuvre, dans sa totalité, démontre que la réécriture de l'Histoire violente de son pays ne peut se réaliser qu'en y entremêlant son histoire personnelle et celles des femmes qui ont toutes connu un même sort d'avilissement et de confinement. Elle y affiche indéniablement son refus d'une vision monolithique de l'Histoire et que « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie » (*L'Amour* 243).

Ainsi la spectropoétique²⁰ djebarienne met en évidence une écriture qui laisse la place aux meurtres, toujours présents et absents, pour réécrire l'Histoire avec les vivants, surtout celle de la violence, qu'elle soit coloniale, patriarcale ou intégriste. Son écriture, au moins celle qui concerne la décennie noire, est fortement marquée par cette dette envers les morts qu'il faut sauver de l'oubli, par ce devoir de témoignage afin de « rendre compte du sang [...], rendre compte de la violence. » (*Le Blanc* 89).

²⁰ Terme utilisé par Derrida dans *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.

Chapitre 3

Malika Mokeddem : de l'errance à la révolte

« Je noircis des pages de cahiers, d'une écriture rageuse.
J'en aurais crevé si je n'avais pas écrit.
Sans ces salves de mots, la violence du pays,
le désespoir de la séparation m'auraient explosée, pulvérisée.
Les intégristes menacent de faire périr par le sabre
ceux qui pêchent par la plume. Je fais partie de ceux
qui cloués à une page ou un écran, répondent par
des diatribes au délabrement de la vie, aux folies
de couteaux, aux tranches des kalachnikovs. »
Malika Mokeddem, *La Transe des insoumis* 39.

Kénadsa, petit village saharien situé à la frontière entre l'Algérie et le Maroc, un *ksar* atypique qui a fait la renommée du village, des falaises rocheuses, traversées par des dunes de sable, des ergs et des regs, des palmeraies qui s'étirent le long de l'*Oued*, tels sont les éléments qui ont nourri l'enfance et l'imaginaire de Malika Mokeddem et qui se retrouvent partout dans son œuvre. Vivant au sein d'une tribu nomade, sa famille finit par se sédentariser à Kénadsa, quelques années après sa naissance pour des raisons économiques ; son père y est jardinier et gardien de nuit. L'aînée de dix frères et sœurs, Malika commence ses études primaires dans son village natal, puis va au lycée à Béchar, à quelques kilomètres de chez elle. Elle poursuit des études de médecine à Oran qu'elle termine à Montpellier, où elle obtient un diplôme en néphrologie. En 1989, elle s'installe comme médecin néphrologue à Montpellier où elle habite toujours, partageant son temps entre la pratique clinique et l'écriture.

Même si en quittant son pays natal et les siens, Mokeddem a dû se sédentariser physiquement, elle semble être restée, à travers l'écriture, une nomade, une errante de la cité. Elle puise ses sources d'inspiration

dans ces espaces vastes, pluriels et ambivalents : le désert ou la mer, qu'elle emporte avec elle dans ses périples, qu'ils soient réels ou imaginaires. Comme le souligne la narratrice dans *Des Rêves et des assas-sins* « Mer et désert, je m'y perds. Les fonds et les confonds en une même image, la blessure lumineuse de ma liberté » (90). Non seulement cette étendue qui semble illimitée offre des possibilités de liberté, mais les narratrices des romans de Mokeddem finissent par s'identifier au désert, voire l'intégrer dans leur propre entité physique : Leïla, dans *Les Hommes qui marchent*, « [...] était endurcie, aride, comme la montagne quand la perte de sa végétation la laissait toute de roc. Aridité autour d'elle et en elle. Une aridité si intense qu'elle s'enflammait, et brûlait en elle le désert de sa vie » (58).

Qu'il soit volontaire ou forcé, qu'il symbolise le départ ou l'arrivée, qu'il soit lieu de refuge ou ligne de fuite, le déplacement continu semble être l'élément commun partagé par toutes les figures féminines des romans de Mokeddem. Refusant la reterritorialisation forcée, tous les personnages mokeddemiens cultivent « l'entre-deux » comme un lieu de résistance face à toute contrainte extérieure. Considérons, par exemple, Yasmine dans *Le Siècle des sauterelles* : « Ni femme ni homme, elle se déguise. Ni blanche, ni noire, elle a le teint de la différence et de la solitude. Ni blanche, ni noire, elle a le teint de la condamnation, de la damnation » (202), alors que Mahmoud, son père, se trouve « entre le sédentaire et le nomade... entre fuite et révolte, à la jonction des complémentarités, au point de rupture des contrastes... Les entre-deux lui convenaient » (59).

Cet interstice constitue un espace de négociation, un espace tiers¹ qui leur permet de revendiquer le droit à la différence et la liberté. D'autant que leur nomadisme, physique ou symbolique, corrobore l'aspect dissident de leur existence dans la mesure où le déplacement continu s'oppose à la sédentarité et donc à l'immobilisme. Deleuze définit le nomadisme comme un rapport direct à l'espace de la liberté quand il déclare que « le migrant quitte un milieu devenu amorphe ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, qui ne veut pas partir et qui s'accroche à cet espace libre » (72).

¹ Cf. Homi Bhabha, *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

Tous les personnages féminins dans les romans de Mokeddem sont certes des nomades, mais aussi des figures réfractaires à une société qui voudrait étouffer leur liberté et leur droit à la différence.²

Elles ressemblent aux « hommes qui marchent » dans le désert comme « des rebelles de toujours qui jamais n'adhèrent à aucun système établi » (*Les Hommes* 70). Nour, dans *La Nuit de la lézarde*, s'aperçoit des regards hostiles des habitants du ksar dans lequel elle se réfugie après avoir fui son mari alors que celui-ci s'apprêtait à se remarier à cause de sa stérilité :

On l'appelait l'étrangère. On la qualifiait de rebelle, de singulière. On balançait à son égard entre crainte et respect. Entre compassion et condamnation, ou diffamation. D'abord cabrée d'indignation, Nour avait fini par s'installer dans ce statut de femme réfractaire comme dans une identité enfin reconnue et pacifiée (43).

Ainsi nous verrons dans les romans à l'étude, mais aussi dans tous les autres romans de Mokeddem, que la dissidence des personnages féminins est largement liée à leur statut de nomades, comme le souligne avec justesse Valérie Orlando :

The boundaries of enunciation of the nomad are synonymous with the discontinuous and the dissonant. In this space of flux the subject becomes a dissident. His or her history is a dissident history representing voices of those who have never been heard (such as women, the colonized, and minority groups) who have fought against oppressive authority. (61)

L'inscription de l'errance constitue un leitmotiv obsédant dans l'œuvre de Mokeddem grâce à ces personnages : « [t]antôt il s'agit de nomades dont le mode de vie traditionnel est menacé, d'individus ayant décidé de quitter la tribu de leur plein gré, de nomades sédentarisés recherchant le mode de vie de leurs ancêtres ; tantôt ce sont des sédentaires en rupture avec leur mode de vie » (Bouvet 81).

En revanche, si le désert peut offrir une sorte de libération, il n'en demeure pas moins un lieu qui peut être suffocant et menaçant, notamment sous le joug des traditions qui imposent la claustration et l'oppression de la femme et où « des vents [y] soufflaient en violentes tempêtes. Vents qui ne respiraient pas un grain de sable, non. » (*Les*

² Notons au passage que Leïla dans *Les hommes qui marchent*, Yasmine dans *Le siècle des sauterelles*, KENZA dans *Des rêves et des assassins*, Sultana et Dalila dans *L'Interdite*, Nour dans *La Nuit de la lézarde*, Nora dans *N'zid*, la narratrice dans *La Transe des insoumis* et Selma dans *Je dois tout à ton oubli*, sont toutes des nomades, mais aussi des figures rebelles.

Hommes 113). Nour affirme à son tour que « [l]ongtemps le désert a été pour moi le pire des enfermements. Il ne peut y avoir d'amour, d'identification à une terre sans liberté de mouvement. Celle du corps et de la pensée » (*La Nuit* 162). Le désert devient ainsi synonyme de mort : « Là-bas, les étés mordent sur les hivers et, en quelques furies de vent de sable, assassinent toute velléité de printemps. Là-bas, chaque été est une mort par calcination. Même la mélancolie subit sa crémation. Même la lumière en devient cendre » (*Des Rêves* 20). Qu'il soit espace de liberté ou lieu de confinement, il semble que la relation ambivalente qui se tisse entre ces figures rebelles et le désert met en évidence une quête identitaire qui doit connaître toutes les formes de tribulation, prix à payer pour s'arracher une existence affranchie.

Dans ce chapitre, je démontrerai que l'errance constitue non seulement un thème récurrent dans toute l'œuvre de Mokeddem, mais surtout une référence symbolique qui reflète d'une part le caractère rebelle de ces femmes et incite, d'autre part, le lecteur à prendre position à son tour. Dans ce sens, les romans à l'étude peuvent être considérés comme des témoignages indirects ; leur engagement dans l'actualité historique et celui de l'auteure dans la réalité sociopolitique de son temps étant en effet parfaitement évidents. D'autre part l'aspect tautologique et circulaire de la thématique mokeddemienne, qui n'est pas sans rappeler la notion de « verisimilitude » de Riffatterre, doit être perçu comme « a permanent, unchanging symbolic Truth » (14), dans la mesure où « [r]epetition, therefore, is both the technical means for the narrative to progress [...], and for truth to be revealed » (20). Ce qui revient à dire que cette écriture engagée nécessite de la part de l'auteur-témoin une réflexion consciente sur la réception par le lecteur et que les textes élaborent ainsi un cadre narratif fictif affirmé dans lequel les références à la réalité historique sont données plus ou moins directement à décoder par le lecteur.

Une vue d'ensemble de l'œuvre de Mokeddem peut révéler un mouvement assez évident dans son écriture, qui correspond à des périodes charnières dans l'histoire de son pays. Comme nous avons pu le voir dans le parcours créatif d'Assia Djébar, les atrocités qui ont marqué la décennie noire ont également poussé Mokeddem à adopter un style et un ton qui correspondaient aux exigences du moment historique. Entamant d'abord un premier cycle autour des thèmes de la mémoire, de l'oralité et de la quête identitaire à travers l'errance phy-

sique ou symbolique dans les espaces désertiques³, Malika Mokeddem affirme que « L'écriture est une force salvatrice ! Après un long travail sur les mots dans *Les Hommes qui marchent*, m'atteler au *Siècle des sauterelles* a été un pur plaisir... Ces deux premiers romans sont ceux d'une conteuse » (Helm 31). L'écriture de ces romans offre des configurations métaphoriques et lyriques profondément marquées par l'oralité de cette conteuse. Elle entreprendra ensuite une écriture plus virulente et contestataire dans un deuxième cycle, que je nommerai « l'écriture du désastre », et qui se fait cathartique, constituant plutôt un cri contre la violence et les soubresauts sanglants qui ont ravagé l'Algérie durant les années 90, surtout avec la montée de l'intégrisme islamiste.⁴ Face à l'immense désarroi que le pays a connu et offusquée par la nature inouïe de cette violence, Mokeddem ne pouvait traduire sa fureur dans ce deuxième cycle qu'en pratiquant cette « écriture de l'urgence ». Comme le souligne Beïda Chikhi : « 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. » (Bonn 222). Dans un article sur *Des Rêves et des assassins*, le journaliste algérien Hakim Sadek insiste sur cette écriture de l'urgence :

Car c'est bien ce drame aux dimensions de nos prodigieux espoirs d'hier, que la romancière a placé au cœur d'une intrigue littéraire qui n'en est que le prétexte. Comment s'en étonner à un moment où il paraîtrait presque indécent d'exiger d'un écrivain digne de ce nom qu'il puise ses sujets dans des sources autres que l'actualité désolante d'une Algérie meurtrie dans son âme et sa chair ?⁵

On ne s'étonnera pas qu'avec la publication de *L'Interdite* en 1993, Malika Mokeddem commence à être persécutée et menacée par des groupes intégristes. D'ailleurs les quelques vers célèbres du journaliste, poète et romancier algérien Tahar Djaout « Le silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais, tu meurs et si tu parles, tu meurs. Alors, dis et meurs ! » étaient devenus une devise emblématique surtout après son assassinat le 26 mai 1993 par un groupe d'intégristes. Dans une entrevue, Mokeddem décrit son roman *Des Rêves et des assassins* comme « un engagement [envers] les morts, tous ces gens qui me hantaient »

³ *Les Hommes qui marchent*, Paris : [Ramsey, 1990] Grasset, 1997 ; *Le Siècle des sauterelles*, Paris : Ramsay, 1992.

⁴ *L'Interdite*, Paris : Grasset, 1993 ; *Des rêves et des assassins*, Paris : Grasset, 1995.

⁵ Hakim Sadek, « L'exil au cœur ». *Liberté* du 26 Octobre 1996.

(Redouane Mokeddem 289). Elle affirme par ailleurs que « *L'Interdite* et *Des Rêves et des assassins* dépassent la critique de la culture arabo-musulmane pour devenir une véritable diatribe contre l'infamie des "fous de Dieu" et les conséquences atroces de leurs actions » (Helm 180). D'ailleurs Mokeddem souligne avec justesse ce devoir de mémoire qu'elle a toujours ressenti quant à la réécriture de l'Histoire de son pays :

Je sais que pour les deux premiers romans, je me suis sentie « un devoir de mémoire ». Devoir de mémoire d'abord vis-à-vis d'un monde nomade en voie de disparition, vis-à-vis de ma grand-mère, de sa mémoire, vis-à-vis de la guerre d'Algérie. Et puis, parlant de l'écriture et de l'engagement, comment l'Histoire, — même si je vis en France depuis quelques années — l'Histoire de l'Algérie m'a sommée, même habitant ici, même ne coltinant plus avec les difficultés algériennes au quotidien. [...] C'est ce que je me disais à ce moment-là : « Eux ils ont des mitraillettes, nous on a des mots ». C'était la seule façon de répondre, de réagir. Je pense que cela a toujours à voir avec non seulement la mémoire, mais aussi avec un besoin de dire ces choses à ma façon, pas de façon formelle (Redouane 1989 311).

Avec *La Nuit de la lézarde* et *N'Zid*⁶, Mokeddem effectue un retour vers une écriture lyrique, en usant des tournures symboliques et métaphoriques subtiles et reprenant la thématique de l'errance et de la quête de l'amour grâce, encore une fois, au contact direct avec le désert, et par rapprochement allégorique avec la mer :

Maintenant, après mûre réflexion, je me dis que je ne laisserai pas cette tragédie m'aliéner non plus ! Que continuer à n'écrire que sur ce thème-là, ce serait apporter de l'eau au moulin des médias occidentaux qui ne disent plus de ce pays que la barbarie. Ce serait une injustice supplémentaire infligée à un peuple qui résiste malgré tout et, malgré tout, retrouvera un jour sa joie de vivre (Chaulet-Achour 185).

Sans toutefois manquer à ses prises de position et son engagement politique et féministe, ces deux romans semblent être moins polémiques et moins violents que les deux précédents, étant donné qu'ils offrent « une poésie défendant la vie et l'amour ».⁷

⁶ *La Nuit de la lézarde*. Paris : Grasset, 1998 ; *N'Zid*. Paris : Seuil, 2001.

⁷ Voir à ce sujet, Franck Dalmas, « Les multiples visages de la guerre dans *La Nuit de la lézarde* de Malika Mokeddem » *Romance Notes* 45.1 (Automne 2004), p. 11. L'article avance que dans *La Nuit de la lézarde* même si les protagonistes semblent éloignés du danger des intégristes et de toute forme de violence physique, culturelle et/ou idéologique, la menace demeure sous-jacente et la présence de l'intégrisme

Afin de mieux cerner le déploiement thématique, narratologique et idéologique qui évolue à travers ces différents cycles et de saisir les spécificités de cette écriture mémorielle de l'urgence se situant entre fiction et témoignage, j'ai choisi d'analyser un roman représentatif du premier cycle, *Les Hommes qui marchent*, et un second qui illustre ce retour au lyrisme, *La Nuit de la lézarde*. Je me consacrerai à l'étude de l'errance, comme forme de résistance adoptée par les figures féminines, entraînant par la suite leur marginalité. Si l'errance dans ces romans peut comporter certaines connotations liées à la passivité, l'inertie et la déambulation sans destination ni but, il n'en demeure pas moins qu'on y trouve une stratégie de survie, et ceci afin de repousser ou du moins contourner le spectre même de toute menace, qu'elle soit manifeste et tangible ou indirecte et dissimulée. L'errance constitue ainsi un refuge devant le danger de confinement, de répression et de mort.

Dans un second temps, j'étudierai les deux romans qui appartiennent au deuxième cycle, à savoir « l'écriture du désastre », où l'errance constitue une forme de confrontation plus hardie, invitant symboliquement l'engagement du lecteur dans la mesure où les protagonistes dans ce cycle sont plus déterminées et résolues à afficher leur différence et leur dissidence. Par la suite, la définition de l'errance va se transformer en une force encore plus prodigieuse, encourageant les personnages féminins à réfuter toute loi qui les subjugue.

Dans la quasi-totalité de l'œuvre de Mokeddem, ce sont surtout les personnages féminins pour qui l'errance, incitant au départ et donc à la mobilité et au déplacement, est souvent synonyme de refuge d'abord, contre toute contrainte imposée par la société patriarcale, et de fuite ensuite, face à toute menace. L'errance est également une étape importante vers une certaine émancipation, ne serait-ce que sur le plan de l'imaginaire. Tout se passe comme si l'appel du départ avait d'abord séduit ces femmes, comme un regard se posant sur elles ou un son pareil à celui des tambours ou aux gémissements des sables qui les auraient guidées « en partance pour la *houria* (la liberté) » (*Les Hommes* 88). Cette situation erratique aura comme conséquence leur émancipation de tout enracinement qui les ligote au clan auquel elles appartiennent et qui est plutôt marqué par l'immobilité et la sédentarité et dont « la racine intolérable fonderait la loi » (Glissant 23).

religieux reste ancrée dans une histoire ancienne qui prône la guerre sainte ou le *Dжихад*, déclaré contre les infidèles de la foi islamique.

Quelle soit physique, imaginaire ou symbolique, l'errance est liée à la notion d'espace, mais aussi au trajet, dans la mesure où le parcours qu'entreprend l'errant se situe entre deux repères topographiques : un lieu qu'il quitte et un autre auquel il aspire. Le verbe errer a deux sens : « s'écarter, s'éloigner de la vérité » et « aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure » (Le Petit Robert 684). Or celui qui nous intéresse ici, « marcher, voyager » (*ibid.*), souligne que si le voyage constitue en premier lieu un périple qui implique une certaine préparation, l'errant ne connaît pas nécessairement le nom du lieu désiré, mais du moins, aspire à un lieu auquel il a constamment rêvé. Il semble que Malika Mokeddem élabore à merveille cette déviation du sens de l'errance, en donnant à ses protagonistes plus de détermination et de lucidité quant à leur parcours erratique. Dans cette perspective, ces figures errantes ont une destination plus ou moins connue, à laquelle elles aspirent ; ce sont plutôt les autres qui ne la voient ou ne veulent pas la voir. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'errance constitue un espace de négociation identitaire qui nécessite, non pas un seul déplacement d'un point de départ vers un point d'arrivée, mais plutôt des haltes multiples, des plateaux qui permettraient au sujet errant de trouver au terme de son périple, ne serait-ce que de manière provisoire, une oasis stable et rassurante. Notons au passage que cette thématique de l'errance et de la non-appartenance à un lieu fixe et unique, à travers laquelle les protagonistes se croient des individus de nulle part et de partout, est récurrente dans plusieurs romans de femmes algériennes, comme *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari, *Cette fille-là* de Maïssa Bey, et la trilogie *Shérazade* de Leïla Sebbar.⁸ Ces textes démontrent que « le chez-soi » n'est pas nécessairement un lieu physique, mais plutôt « des patries imaginaires » qu'on se forge, au gré de nos périple multiples. Leïla, figure emblématique de l'errance perpétuelle dans *Les Hommes qui marchent*, « devrait trouver son chemin. Il serait solitaire. Elle le savait » (274), alors que Yasmine, dans *Le Siècle des sauterelles*, est fascinée par Isabelle Eberhardt, qui inspire en elle « [u]n songe où une femme marche et écrit... mue par une singulière envie d'identification, Yas-

⁸ Leïla Houari. *Zeïda de nulle part*. Paris : L'Harmattan, 1985 ; Maïssa Bey. *Cette fille-là*. La Tours d'Aigues : Éd. de l'Aube, 2001 ; La trilogie de Leïla Sebbar (*Les carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985 ; *Le Fou de Shérazade*. Paris : Stock, 1991 ; et *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1995).

mine marche sur ses traces, dans la même contrée et dans l'écrit » (158).

Une autre forme d'errance figurée, que je présenterai brièvement, fait osciller les romans entre l'oralité, symbolisée par le nomadisme, et l'écriture, emblème métaphorique de la sédentarité. Comme le remarque Helm, « dans le nomadisme comme dans la parole, on retrouve la même composante de la mouvance et de la continuité » (Helm 60). Dans *Les Hommes qui marchent*, le récit se situe d'emblée à la croisée de deux imaginaires, l'un relevant du monde transmissible à travers la tradition orale et représentée par les contes, les complaintes et les récits proverbiaux qui puisent leurs sources dans les contes des *Mille et une nuits* et les légendes de *Joha*, l'autre s'abreuvant des sources de l'écrit comme l'affirme Zohra, la grand-mère de Leïla « la survie est dans le déplacement » (25). Exilée elle aussi, Zohra a un don de conteuse et emporte son auditoire à la rencontre de ses ancêtres nomades. « [N]otre histoire ne se couche pas entre l'encre et le papier », affirme-t-elle. « Elle fouille sans cesse nos mémoires et habite nos voix » (*Les Hommes* 16). Figure errante par excellence, elle a également été forcée de se sédentariser et de vivre la solitude des villes, bien qu'elle ait préservé sa nature nomade en continuant à transmettre cette parole orale o travers les contes, et ce jusqu'à sa mort. Victimes de l'immobilité, Zohra, comme Schéhérazade, raconte mille fois la même histoire, pour survivre. Elle peut être considérée par ailleurs comme une figure matriarcale, dans la mesure où après la mort de son époux, c'est elle qui prend les décisions concernant la famille en partageant l'autorité avec son fils, Tayeb, et maintient ainsi les traditions familiales en les transmettant oralement à travers les contes et chansons que ses enfants et petits-enfants mémorisent. Le voyage s'effectue ainsi symboliquement par l'entremise des contes. Notons en outre que si la grand-mère incarne la parole libre ainsi que l'ouverture, symbolisant la possibilité d'un certain pouvoir matriarcale, d'autres personnages du roman, comme Bouhaloufa et Sâadia, jouissent d'une certaine autonomie qu'ils ont acquise après de longues confrontations avec leur société traditionnelle.

L'imaginaire de l'écrit, des mots et de la lecture traverse aussi les textes ; car les mots écrits sur les pages emportent les protagonistes et les lecteurs vers un autre espace à parcourir et incitent ces femmes à parcourir le monde vers d'autres textes de cultures et de traditions différentes, d'autres contrées et d'autres rêves. Dans tous les romans

de Mokeddem, on trouve des personnages, surtout jeunes, pour qui la lecture constitue un espace symbolique d'évasion, mais aussi un moyen de résistance et de revendication de leur liberté. Leïla dans *Les Hommes qui marchent* choisit une autre forme d'errance en empilant autour d'elle des « livres, grands sorciers qui, au sein même de la bruyante mêlée familiale, [l']isolaient [...] dans leurs sphères magiques et inviolables » (236). Grâce aux mots contenus dans les livres, elle peut sillonner furieusement le monde : « Ici la vie est si immobile que je marche dans les livres, comme toi dans tes contes, pour respirer, pour ne pas mourir » (242). Dounia, jeune adolescente dans *La Nuit de la lézarde* se fabrique un refuge contre la famille et la société qui la menacent, en bâtissant avec des livres un mur qui l'isolaient dans leur sphère magique et inviolable et la protégeaient du monde extérieur. De son côté, Kenza dans *Des Rêves et des assassins* souligne que « [l']école, seule échappée. Apprendre la langue de l'autre, premiers pas vers la singularité. Vers une solitude de plus en plus profonde » (29). Or si les livres condamnent à la solitude, ils offrent aussi des possibilités d'ouverture. Mahmoud dans *Le Siècle des sauterelles*, tout comme Zohra, raconte des récits et des légendes à sa fille. Refuge de l'errant, l'écriture de Mokeddem est sa manière à elle d'être dans le monde, en soulignant « la suprématie de l'écriture sur la parole. L'une reste, l'autre s'envole. L'une a la voix, la fulgurance de la vie, l'autre la pérennité de la mort, l'indifférence de l'éternité » (*Les Hommes* 243).

L'errance entre les langues qui traversent les romans peut constituer une autre sorte de mouvance langagière symbolique, car la langue maternelle (l'arabe) déterritorialise le français grâce à la dissémination de mots en arabe dans le texte écrit en français et qui lui sont étrangers. L'écriture d'une mémoire collective semble correspondre à un besoin existentiel chez Mokeddem de retrouver les traces de ses ancêtres ainsi qu'une parole qui puise ses sources dans les légendes, et par là de conquérir une identité historique et culturelle. C'est ainsi que les figures errantes vont entreprendre une marche perpétuelle — qu'elle soit au sens littéral ou symbolique — dans les méandres du désert à la recherche d'une liberté qui transcende l'espace et le temps, surtout à travers l'écriture.

Les figures de la marginalité dans *Les Hommes qui marchent*

Comme nous l'avons souligné, l'errance est intrinsèquement liée à la marginalité, qui peut en constituer une cause, mais aussi une conséquence. *Le Petit Robert* donne comme définition de la marge « espace blanc autour d'une page de texte écrit ou imprimé » et comme définition de l'adjectif « marginal » au sens figuré ce « qui n'est pas central, principal » (1153). Vue sous cet angle, la marge entretient une relation de complémentarité et de continuité avec le centre puisqu'il suffit d'une trace entre les deux pour que soit délimité l'espace que chacun contient. Cela revient à dire que « la marge apparaît logiquement comme l'envers de l'espace textuel. Elle le dédouble et s'y oppose, devient le champ potentiel de sa confirmation ou de sa négation » (Kane 21). Voir la marge comme une extension du centre encourage donc à considérer ces femmes comme des figures marginales, qui vivent en marge ou « en dehors » de la société, mais, qui n'en sont pas totalement exclues. Si elles refusent de se plier aux codes institués par le groupe auquel elles appartiennent, elles ne parviennent pas, en revanche, à la transgression ou la subversion totale. Elles proclament par là leur non-conformité aux normes dictées par le clan, rompant ainsi le lien social. D'où l'opposition centrale entre la sédentarité qu'elles récuse et qui est représentée par la société comme étant la norme ou la loi d'une part, et l'errance qui sème « scepticisme et anarchisme » d'autre part (Glissant 24).

Leur marginalisation est la conséquence non seulement de leur errance, mais aussi et surtout de certains comportements et attitudes qui sont perçus par le groupe comme étranges ou en tout cas inhabituels, surtout quand ce sont des femmes qui les affichent. Elles seront considérées comme des « étrangères » aux yeux du groupe auquel elles sont censées appartenir. En outre, la marge « en tant que réalité liée à la perspective [elle] se déplace selon les critères choisis pour établir le centre et la périphérie » (Kane 35). La non-conformité de ces figures marginales est donc corrélative et variable, dans la mesure où les lois qui sont définies par un certain groupe sont généralement établies pour y soumettre un autre groupe. Autrement dit, les règles établies par les hommes sont uniquement destinées à s'appliquer aux femmes.

Dans le premier roman de Malika Mokeddem, *Les Hommes qui marchent*, plusieurs personnages entreprennent des trajets erratiques et seront par la suite marginalisés par le clan. Leïla, écrivaine et person-

nage central du roman, semble être prédestinée à l'errance par hérédité, comme un genre de malédiction qui incite à la révolte et par conséquent à la non-conformité. Avant elle, son aïeul, Djelloul Ajalli, connu sous le nom pseudonyme de Bouhaloufa (l'homme au cochon), a entrepris le mouvement en sens inverse. Il a choisi de se sédentariser et de vivre en ville afin de s'instruire après avoir été séduit, très jeune par la magie de l'écrit et de la poésie auprès d'un voyageur inconnu qui s'était joint pendant quelques jours à la caravane de sa famille nomade. Pendant plus de vingt ans, il arpente le Moyen-Orient et finit par s'installer définitivement au Maroc. Bouhaloufa a ainsi transmis cette passion de l'errance à Leïla, attirée à son tour par la tentation irrésistible du voyage. Envisageant le départ comme la seule issue, à la manière de son aïeul Bouhaloufa, elle sait que son errance ne restera pas éternelle puisqu'elle reconnaît que la mobilité lui préservera le salut, car « [l]a survie est dans le déplacement » (25). De plus, si l'errance est assumée, elle demeure en revanche un moyen de refuge, face à un monde hostile aux femmes qui désirent avoir un espace à elles. Cela pousse Leïla à fuir la société en se réfugiant souvent dans les dunes qui lui offrent paix et quiétude, à l'abri des normes et des lois qui pèsent sur elle. À plusieurs reprises, elle insiste sur le fait qu'« une marche ne vaut que par l'arrivée... » (271).

Privilégiant cet état de l'entre-deux, Leïla connaîtra une autre forme d'errance assumée en défiant dès sa jeunesse les interdits et les normes imposés par sa famille, créant ainsi un mur insurmontable entre elle et le monde extérieur. Par ailleurs, elle empruntera les voies de l'errance pour poursuivre son éducation en traversant tous les jours deux mondes incontestablement séparés pour aller à l'école : « La Barga, la dune, les palmiers, sa grand-mère et ses contes, ce regard dans la lumière, tout restait là-bas, en marge du village. Un monde nomade qui attendait son retour pour repartir à travers ses songes » (133).

Saâdia, la tante de Leïla, est une autre figure rebelle du roman et qui, dès son enfance, a fui l'angoisse, la violence et la douleur qui rôdent autour de la maison familiale en passant de longues heures à errer dans le désert, loin des autres femmes qui veulent l'enfermer. Elle cède finalement à l'errance et s'enfuit quand ses parents veulent la marier contre son gré. En chemin, elle est brutalement violée et doit dès lors approvisionner son errance en rompant avec les siens puisque le retour est désormais impossible. Elle subit les conséquences les plus

pénibles de l'exclusion lorsqu'elle est contrainte au confinement pendant douze ans dans une maison close. Au bout de son exil, elle finit quand même par se tailler une place à elle, en retrait de la société et de la famille. Accédant à une autonomie financière, elle réussit à s'émanciper de toute tutelle parentale, bien qu'elle reste marginalisée par la société. Notons en outre que seule l'aïeule jouit d'une position de l'entre-deux, puisqu'elle se situe à la fois au centre et en marge de la société, dans la mesure où, selon la tradition arabe, toute femme ayant donné naissance à des garçons acquiert avec l'âge une grande autorité, « elle adhère aux normes de l'ordre établi d'une part, et les transgresse d'autre part » (Helm 62). Elle protège aussi bien sa nièce Saâdia rejetée par le clan, que sa petite-fille Leïla, qui enfreint tous les interdits de la société.

Endurant une double marginalisation, Saâdia résume à merveille cette non-conformité à l'image sclérosée de la femme soumise, mais souligne une fois de plus son exclusion : non mariée et sans enfants, elle fume en public, reçoit des hommes chez elle, se voile sans couvrir son visage, devient financièrement autonome, achète une voiture et la conduit. Considérée comme étrange et anormale, Saâdia est en revanche un modèle pour les autres femmes marginales et marginalisées, en l'occurrence Leïla, et par extension toute lectrice. Dès sa naissance, Saâdia est considérée comme une enfant maudite, parce que sa mère est morte en lui donnant le jour. Pour se libérer de la claustration qui lui a été imposée au bordel, elle veille à maintenir l'image de la folle qu'on lui a accolée et parvient ainsi à se libérer de cet emprisonnement forcé. Notons que la fuite de Saâdia ainsi que sa persistance à rester éloignée de sa famille et surtout à maintenir le silence lui permettront de survivre, ce qui souligne sa détermination et sa volonté de préserver cette indépendance. Pour sa part, la grand-mère reconnaît par moments la démence comme seul moyen de libération pour la femme : « [c]hez nous, seul ce qu'ils qualifient de folie peut délivrer une femme. Garde ta folie, elle te sauvera des autres » (254). Dans ce sens, ces figures déviantes sont considérées anormales par leur société, parce qu'elles revendiquent justement une certaine égalité entre les sexes, tout en rejetant les règles imposées par les hommes.

Notons que les personnages féminins dans tous les romans de Mokeddem ont le sentiment d'être privés dès l'enfance de l'amour maternel ou paternel ; leur solitude et leur marginalité s'en trouvent donc encore soulignées. Leïla se sent abandonnée par sa mère à cause

de ses multiples grossesses, Yasmine dans *Le Siècle des sauterelles* a assisté au viol et au meurtre de sa mère quand elle était petite, Sultana dans *L'Interdite* a également été témoin de la mort de sa mère, tuée accidentellement par son père quand elle n'avait que cinq ans. Bref, l'amour des parents semble absent, sinon interdit dans cette société patriarcale : « L'amour c'est joli, très joli. » dit la narratrice. « Mais chez nous, c'est comme les nuages, on n'en a pas bézef... l'amour c'est que la honte, qui est élue nationale » (*L'Interdite* 142).

Remarquons que Leïla est doublement marginalisée par la société patriarcale et par les femmes, qui sont les gardiennes des traditions et de l'honneur tribal, puisqu'elles détiennent les clés de leur propre claustration. La narratrice souligne : « [c]es lieux-cercueils qui refermaient sur les femmes n'étaient pas le fait des hommes qui marchent hors des frontières pour célébrer à chaque pas la liberté. Non. Il s'agissait de gens incarcérés dans l'immobilité, enfermés dans l'obscur d'eux-mêmes » (*Les Hommes* 51).

Une autre forme d'errance que Leïla assume est l'errance culturelle entre sa formation en langue et littérature françaises. Elle est nourrie d'une part à l'école par les livres en français offerts par son oncle Khelil ainsi que la directrice de l'école, et de l'autre, l'espace traditionnel de l'oralité qui lui est transmis à travers les contes et les récits légendaires tirés des *Mille et une nuits* et des récits de Joha que sa grand-mère lui racontait.

Notons enfin que même si ce premier roman ne porte pas directement sur l'intégrisme, il n'en demeure pas moins que la menace et le danger sont évidents dans la deuxième partie du roman, surtout dans la scène où Leïla est intimidée par les attaques et les réprimandes des « brigades des mœurs » mises en place par le régime de Boumediène et qui l'agressent, elle et sa sœur Bahia, dans la rue lors d'une fête nationale s'exposant à la « virulence de l'endémie intégriste aux sévices toujours plus grands » (311). Ainsi des allusions à des événements historiques précis se mêlent souvent aux récits de la narratrice, comme la révolte de mai 1945, la révolte constantinienne de 1955 ou l'arrestation de Ben Bella en 1956.

La reconstitution de la mémoire ensevelie grâce à la voie du conte et de l'oralité est donc un motif récurrent dans l'œuvre de Mokeddem. En revanche, ce projet d'une écriture mémorielle n'est réalisable que par le mélange des souvenirs personnels, familiaux, et de certains événements collectifs, relatés et narrés d'un point de vue autre, en

l'occurrence celui des marginaux en général, et des femmes en particulier. Des références historiques comme la guerre de 1940, la victoire de mai 1945, la guerre de libération nationale ou les attentats de l'OAS, abondent dans le roman⁹ et corroborent l'hypothèse qui oriente nos arguments tout au long de cette étude : la réécriture de l'histoire selon un point de vue autre n'est possible qu'en mélangeant le factuel et le fictionnel. Plusieurs critiques ont souligné la dimension autobiographique assez évidente du roman.¹⁰ En revanche et bien que ces données référentielles place le roman dans un contexte historique bien précis, c'est surtout dans le deuxième cycle, celui « du désastre » que l'écriture de Mokeddem devient plus virulente et crue et que le fictionnel vient au secours du factuel. C'est une écriture qui se veut cathartique et qui constitue plutôt un cri contre la violence qui a ravagé l'Algérie durant les années 90 surtout avec la montée de l'intégrisme islamiste.

***L'Interdite* ou le retour du référent**

Écrire, noircir le blanc cadavéreux du papier,
c'est gagner une page de vie,
c'est reprendre un empan de souffle à l'angoisse,
c'est retrouver par-dessus le trouble
et le désarroi, un pointillé d'espoir.¹¹

Bien que l'Algérie ait obtenu son indépendance en 1962, elle a été secouée pendant les quarante années qui ont suivi par des troubles sociopolitiques sous le gouvernement du FLN, qui détient toujours le

⁹ Pour une étude détaillée de ce roman qui s'inscrit dans une représentation nouvelle du récit de guerre, étant donné qu'il élargit le champ du regard qui place le récit dans une plus vaste histoire, voir l'article de Lila Ibrahim-Lamrous, « Raconte-moi les maux de la guerre pour conjurer tes cauchemars. » *Lendemain* 31 (2006) : 45-54. L'auteure y démontre que ce roman fait partie des romans guerriers modernes « qui se détournent de l'historicité pour se tourner vers une forme de conscience de la guerre », p. 47.

¹⁰ Voir à ce sujet Najib Redouane, Yvette Benayoun-Szmidt et Robert Elbaz. *Malika Mokeddem*. Paris : L'Harmattan, 2003 ; Yolande Aline Helm. *Malika Mokeddem : envers et contre tout*. Paris : L'Harmattan, 2000 et Yolande Aline Helm. « Malika Mokeddem : oralité, nomadisme, écriture et transgression » *Présence francophone* 53 (1999) : 59-74.

¹¹ Malika Mokeddem. « De la lecture à l'écriture, résistance ou survie ? ». *Alger Républicain*, Alger, 11 avril 1994.

pouvoir aujourd'hui. Le pays a ensuite connu une montée du fondamentalisme islamique, qui a donné lieu à une guerre civile sanglante dans les années 90. Les actes de brutalité et de violence sont devenus un lieu commun, surtout après que le gouvernement a annulé les élections en 91, pour parer à l'arrivée au pouvoir du Front Islamique du Salut (FIS). Terrorisme contre le peuple, destructions de bâtiments publics, enlèvements et viols de filles et de femmes, massacres d'enfants et de familles entières, tel a été le sort effroyable de l'Algérie pendant plus de dix longues années. Les écrivains, les journalistes et les intellectuels n'ont pas été épargnés dans ce carnage épouvantable ; ils ont eux aussi été persécutés, menacés, voire assassinés par les « fous de Dieu », mais également, et clandestinement, par le gouvernement « légitime », parce qu'ils avaient élevé la voix contre la corruption et l'intégrisme religieux. D'autres intellectuels ont été forcés de s'exiler pour échapper à la mort, Malika Mokeddem entre autres. Écrire est ainsi devenu un acte de contestation, dont le prix à payer était parfois la mort.

Le troisième roman de Malika Mokeddem, *L'Interdite* constitue le premier volet de ce cycle d'écriture que nous avons nommé « le cycle du désastre » et que Mokeddem décrit ainsi :

[...] Moi j'ai été tout de même happée par ce qui se passait en Algérie, meurtrie au plus profond de moi et donc c'est comme si j'ai éprouvé le besoin de répondre à une infamie. C'est ce que je me disais à ce moment-là : « Eux ils ont des mitraillettes, nous on a des mots ». C'était la seule façon de répondre, de réagir. (Redouane *Malika* 311)

Publié en 1993, *L'Interdite* dénonce avec véhémence, la violence et les abus infligés par les islamistes contre les plus démunis, surtout les femmes. Face à l'immensité du désarroi que le pays a connu et poussée par la nécessité pressante de témoigner et de dénoncer cette violence destructrice et impitoyable, Mokeddem rédige *L'Interdite* en dix mois, risquant sa liberté et sa vie. D'ailleurs elle commence à être persécutée et menacée de mort par des groupes intégristes avec la publication du roman en 1993.

Dans cette partie de l'étude, notre objectif sera de cerner le déploiement thématique, structural et idéologique dans *L'Interdite* qui se distingue des romans antérieurs de Mokeddem, pour mieux saisir les spécificités de cette écriture mémorielle de l'urgence, ne pouvant se situer qu'entre fiction et témoignage. Paradoxe flagrant d'un projet

scriptural qui propose d'une part un monde imagé et des personnages fictifs et d'autre part de témoigner ou d'attester de la véracité des événements racontés. Une des questions épineuses auxquelles nous tenterons de répondre est de savoir comment Mokeddem a pu rapprocher ces deux disciplines qui semblent souvent irréconciliables. Autrement dit, comment représenter une réalité si complexe par le détour de la fiction ? Une autre question, plus technique, découle de cette dernière : comment se créer le dosage équilibré entre fiction et témoignage face à cette terreur obscurantiste ? Bref, comment narrer l'inénarrable ?

Tant de questions qui reflètent des difficultés qui peuvent s'avérer des impasses dans la mesure où quand on essaie d'être le plus fidèle à la réalité on risque de tomber dans le piège d'une représentation pure et crue de la vérité ou bien exagérée de celle-ci. Sur le plan littéraire, cette difficulté réside dans le fait que l'écriture de l'urgence peut revêtir une connotation péjorative, surtout si la proximité avec la réalité signifie une étroitesse de perspective et impose par la suite un système axiologique qui partage incontestablement le point de vue de l'écrivain, qui est celui d'une victime. Aussi la question éthique peut-elle compromettre l'intention esthétique. D'autant que ce texte et bien d'autres ont été écrits et publiés au moment où la violence était à son comble et donc manquent de distance et de vue d'ensemble par rapport au passé. Ils se hasardent ainsi à interpréter le présent à la lumière du présent.

Il semble que l'une des stratégies adoptées par Mokeddem pour surmonter toutes ces difficultés est l'alternance entre les chapitres où Sultana, la narratrice principale prend la parole et ceux où la voix de Vincent se fait entendre. De cette manière une distinction formelle s'établit entre une écriture lyrique et une écriture plus réaliste ou directe, et où les jeux métaphoriques sont plus rares. Ce dosage du fictionnel et du factuel démontre encore une fois notre thèse principale : face à une telle horreur, le témoignage fictionnel s'avère le genre le plus apte à saisir cette atrocité, sous tous ces aspects.

Sultana, nom qui veut dire « reine » en arabe, décide de rentrer dans son village natal, Aïn Neklah, pour assister à l'enterrement de Yacine, son ancien amoureux, mort la veille de son arrivée en Algérie. Après quelques jours, elle décide d'y rester quelque temps et de travailler comme médecin en attendant l'arrivée d'un remplaçant. Durant son court séjour, Sultana souffrira d'abord de l'indifférence des villa-

geois, puis de l'hostilité des regards et des attitudes des hommes barbus qu'elle rencontre. Vincent, lui, décide de quitter la France et de partir pour l'Algérie afin de connaître le pays d'où vient la femme, morte dans un accident de voiture, dont on lui a greffé un rein. Dès son arrivée, Vincent est ébloui par les paysages désertiques qui s'offrent à perte de vue et finit par tomber éperdument amoureux du désert et de Sultana.

Les chapitres où Vincent assume la parole sont à dominance lyrique et les images métaphoriques foisonnent comme une sorte de réminiscence du style et des techniques narratives qui ont imprégné les deux premiers romans de Mokeddem, la conteuse. En outre la thématique du désert et surtout de l'errance, et de la quête identitaire à travers les vastes étendues désertiques reste très évidente, comme on le constate dans le passage suivant où Vincent décrit sa première découverte des paysages algériens : « Dans le clair-obscur, les palmiers se dressent, les sables ondulent. Courbes et rectitudes entre lesquelles s'attarde un reste de nuit. Ce tableau, tout en demi-teintes songeuses, chasse mon appréhension. Durant un moment, je me perds dans sa contemplation » (28).

Dans les chapitres où Sultana intervient, le langage est en revanche plus informatif que figuré, alors que la thématique reste à dominance factuelle. Les paroles de Sultana sont en outre marquées par un ton critique, direct et très acerbe, qui s'attaque à tous les fondements sociaux, que ce soit en matière politique, religieuse, idéologique ou sexuelle, comme dans cet exemple : « Ce harcèlement me crispe. Je ne vois plus le désert. Je reporte mes yeux sur l'homme. Maintenant je crois le reconnaître. Une des grimaces anonymes de la horde qui me persécutait. Un des visages de la haine » (14). Comme le souligne avec justesse Ibrahim-Ouali, « par tout ce qu'elle est ou a enduré, par les réactions qu'elle provoque, l'héroïne donne à voir, en envers, ce qu'est l'Algérie des islamistes : violence, préjugés, tabous et conservatismes, de même que mépris de l'individu, des sentiments et de l'intelligence » (13). Dès les premières pages du roman, Sultana expose les origines d'une violence perpétrée contre toute la population algérienne qui semble s'être gravée dans sa mémoire à jamais. Cette brutalité émane d'un comportement atavique des garçons envers les filles ; elle le réitère sous forme d'un souvenir répété :

Je n'ai pas oublié que les garçons de mon pays avaient une enfance malade, gangrenée. Je n'ai pas oublié leurs voix claires qui ne tintent que d'obscénités. Je

n'ai pas oublié que, dès leur plus jeune âge, l'autre sexe est déjà un fantôme dans leurs envies, une menace confuse. Je n'ai pas oublié leurs yeux séraphiques, quand leur bouche en cœur débite les pires insanités. Je n'ai pas oublié qu'ils rouent de coups les chiens, qu'ils jettent la pierre et l'injure aux filles et aux femmes qui passent. Je n'ai pas oublié qu'ils agressent, faute d'avoir appris la carresse, fut-elle celle du regard, faute d'avoir appris à aimer. Je n'ai pas oublié. (15)

On remarque aussi dans les chapitres réservés à Sultana, la prépondérance de commentaires oratoires et d'autres structures rhétoriques comparables aux exposés pamphlétaires. Ces structures rapprochent le texte d'un récit de témoignage plutôt que d'un texte de fiction et elles sont mises en évidence à travers la voix de la collectivité plutôt que celle de l'individu. D'autre part, les stratégies énonciatives des protagonistes relèvent d'une dimension tautologique, réitérant les mêmes critiques envers le système répressif du pays, en les adressant à tout le peuple algérien :

Nous n'avons cessé de tuer l'Algérie à petit feu, femme par femme. Les étudiants mâles de ma génération ont participé au carnage. Nous nous sommes d'abord fourvoyés dans le mensonge et l'imposture. Faux, nos vêtements Mao et nos gargarismes révolutionnaires ! Nos études terminées, nous les avons remisées, jetées aux mites avec nos légendes de chiffon. Nous avons abandonné celles qui avaient eu l'imprudence, le malheur de nous aimer à l'université (51).

À plusieurs reprises, Sultana déploie des stratégies qui semblent calculées, pour confronter ces « fous de Dieu » non seulement, par exemple, en refusant de répondre aux questions harcelantes du chauffeur de taxi qui la conduit à l'hôpital dès son arrivée, mais aussi en soutenant par provocation son regard dans le rétroviseur. Son silence ainsi que son regard de défi constituent des stratégies bien méditées par la narratrice :

Même ton silence est calculé, calibré. Un comportement d'Occidentale ! Tu ne sais pas parler comme les vrais Algériens. Nous, on parle pour ne rien dire, on déblatère pour tuer le temps, essayer d'échapper à l'ennui. Pour toi, l'ennui est ailleurs. L'ennui, c'est les autres. Tu as des silences suffisants, des silences de nantie. Des silences pleins de livres, de films, de pensées intelligentes, d'opulence, d'égoïsme... Nous, nos rêves affamés nous creusent (49).

L'univers idéologique prépondérant dans le roman souligne le parti-pris assez rigide de l'auteure et sa résolution d'écrire sur cet épisode de l'Histoire algérienne d'un point de vue très critique. Ce qui revient à dire que le roman impose une lecture univoque et unique,

mettant en évidence une rhétorique qui tend à clarifier et à simplifier les énoncés didactiques, voire de répéter le message idéologique, comme dans cet exemple « Ces bêtises de hadith qui veut te faire vivre comme elles vivaient les femmes et la fille de Mohamed, le prophète. [...] Mais si tu refuses de suivre ce chemin, on te promet tous les enfers » (91). Raison pour laquelle certains critiques ont qualifié ce texte de roman à thèse, « [...] genre foncièrement autoritaire [et qui] met en place une rhétorique particulière de désambiguïsation et de redondance » (Ibrahim-Ouali 14). Le système de valeurs dualiste et manichéen prend ainsi le parti de l'auteure, et donc des victimes, contre les bourreaux, c.-à-d., les intégristes.¹² Dans ce sens, l'orientation du texte vise à toucher le lecteur, à le rendre dépositaire d'une conscience des événements. La légitimité de l'acte de témoignage fictif dépend d'un subtil dosage de ces données idéologiques.

Soulignons également que les valeurs négatives/intégristes sont incarnées par des personnages décrits de manière caricaturale et grossière : « À présent, le rétroviseur me renvoie un regard de cinglé. C'est alors seulement que je découvre la barbe qui charbonne son visage. » (17). Un peu plus loin ce même barbu est décrit ainsi : « [s]a veste est sale et déchirée. Ses yeux, qui s'affolent dans le rétroviseur, portent deux gouttes de pus aux angles intérieurs. Une mouche ne quitte l'un que pour l'autre. Ses paupières sont rouges et œdémateuses » (19), alors que les personnages progressistes ou féministes sont ouverts d'esprit et libéraux et partagent avec Sultana, alias Mokeddem, les mêmes positions idéologiques. Ainsi sa vision réaliste dévoile un degré de clairvoyance et de compréhension souvent perspicace et lucide sur la condition des femmes qui est étroitement liée aux incidents historiques et qui restent d'une grande complexité : « [...] l'actualité du pays et le sort des femmes, ici, me replongent sans cesse dans mes drames passés, m'enchaînent à toutes celles qu'on tyrannise. Les persécutions et les humiliations qu'elles endurent m'atteignent, ravivent mes plaies. » (155)

Le roman offre par ailleurs plusieurs exemples d'énoncés dans lesquels le lecteur a le sentiment d'entendre la voix de la romancière, médecin dans la réalité, en train d'analyser le mal et ses séquelles,

¹² Pour une étude plus détaillée de cet aspect du roman voir Lila Ibrahim-Ouali. « Ce quotidien aux odeurs de violence et de mort : Algériennes sur le champ de bataille ». *Francofonia* 22 (2002) : 5-26.

employant la métaphore d'une maladie qui envahit tout le corps et atteint par la suite l'âme :

Je vois un *koulchite* aigu, une inflammation de l'âme et de l'être chez une jeune femme de seize ans. Elle vient de se marier. Je vois une *koulchite* chronique, cri muet et gangrène du quotidien chez une mère prolifique : onze enfants et le mari ne veut toujours pas entendre parler de contraception. Je vois une *koulchite* terminale, un cœur qui baratte du vide dans un corps d'argile. C'est une femme de quarante ans, sans enfant. Je vois une *koulchite* hystérique... injection de valium pour celle-ci, à la carte pour les autres. (127)

La dédicace souligne encore son engagement « À Tahar Djaout/ interdit de vie à cause de ses écrits » (7) et « [a]u groupe AÏCHA. /Ces amies algériennes qui refusent les interdits » (7), tout en résumant ce sur quoi porte le roman : témoigner, rompre le silence, défier la mort par l'écriture.

Notons également que le roman est écrit à la première personne du singulier, ce qui lui donne une dimension intimiste et semble accorder plus de réalisme aux anecdotes qu'elle raconte, alors que les romans du premier cycle sont écrits à la troisième personne du singulier et établissent une distance, même si elle est minime, entre les voix narratives et les personnages en question.

Aussi les signes socioculturels, ainsi que les repères et les événements historiques abondent-ils dans le roman, rappelant ce que Charles Bonn a qualifié du « retour du référent » (4). La dimension référentielle et historique du roman souligne ainsi le chevauchement générique entre fiction et témoignage. Certains développements ou notations événementielles renvoient à des incidents particuliers de l'Histoire algérienne ou à un contexte bien précis, mettant en évidence la formule d'Oscar Wilde selon laquelle « le seul devoir que nous ayons par rapport à l'histoire est celui de la réécrire »¹³ et insistant sur l'aspect réaliste et idéologique du roman. Ainsi, le rôle de Mokeddem ne se rapproche-t-il pas de celui de l'historien qui, selon Barthes, « est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c'est-à-dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pure série » (425) ? Mokeddem, en tant que romancière, fait exactement la même chose, motivée par une volonté similaire de « vraisemblance », et n'hésite pas, quand il le faut, à démêler

¹³ Oscar Wilde, « The Critic as Artist. » *Complete Works*. New York : Harper Collins, 2003, p. 1121.

les motifs du mal, pour faire entendre une fois de plus ses points de vue :

Du reste, l'Algérie ou la France, qu'importe ! L'Algérie archaïque avec son mensonge de modernité éventé ; l'Algérie hypocrite qui ne dupe plus personne, qui voudrait se construire une vertu de façade en faisant endosser toutes ses bévues, toutes ses erreurs, à une hypothétique « main de l'étranger » ; l'Algérie de l'absurde, ses automutilations et sa schizophrénie ; l'Algérie qui chaque jour se suicide, qu'importe. La France suffisante et zélée, qu'importe aussi. La France qui brandit au monde la prostate de son président, truffe de son impériale démocratie ; la France qui bombarde des enfants ici, qui offre une banane à un agonisant d'Afrique, victime de la famine, là, et qui, attablée devant ses écrans, se délecte à le regarder mourir avec bonne conscience ; la France pontifiante tantôt Tartuffe, tantôt Machiavel, en habit d'humaniste, qu'importe (82).

C'est justement à travers ces commentaires que l'histoire politique, comme principe de l'idéologie énoncée, inscrit le plus nettement le repère du temps présent. Ce sont d'ailleurs ces aspects qui peuvent « dater » un texte, tout comme ils illustrent un certain rapport à l'autorité du sujet parlant. L'écriture de l'Histoire se fait ainsi au présent et l'historicisation porte sur les matières idéologiques du moment puisque ce sont elles qui rendent le réel (et de surcroît la fiction) *lisible*. L'Histoire ou l'historique se déplace donc vers une politisation du quotidien, sensible jusque dans les détails les plus anodins.

Nous assistons, tout au long du roman, au chevauchement de deux types d'histoires complémentaires certes, mais parfois rivales : l'histoire personnelle et fictive des protagonistes ou des personnages secondaires et l'Histoire collective du pays. En insérant sa voix personnelle dans celle de la collectivité, Mokeddem crée une nouvelle forme de discours qui tente de surmonter l'obstacle de la représentation. L'imbrication du particulier et du collectif est encore mis en avant par l'alternance du *je* et du *nous*. Ainsi le roman de Mokeddem, comme bien d'autres de cette décennie, ne prétend pas à l'objectivité narrative ou idéologique, mais affiche plutôt les positions radicales ainsi que les jugements de valeur fermement soutenus par la romancière. Par ailleurs, ce roman, comme bien d'autres, fait appel à des moyens rhétoriques et narratifs bien élaborés pour solliciter la participation du lecteur dans l'interprétation du texte, mais aussi « pour faire de celui-ci un partenaire actif dans la transmission d'une mémoire, dans l'élaboration d'une chaîne du témoignage. » (Bornand 129)

De tout ce qui précède, nous avons tenté de dégager certains aspects d'un romanesque historique, voire idéologique qui, en répondant

à des exigences contextuelles précises, situe la fiction entre l'éthique et l'esthétique. Ce faisant, il bouscule l'ancienne dichotomie entre le privé et le public et démontre finalement que la fiction s'avère bien souvent plus véridique qu'un manuel d'histoire ; car le recours à l'événementiel et au témoignage participe à la réécriture de l'Histoire, même si celle-ci est réécrite dans un roman. Enfin, si la pérennité de ce genre de témoignage est évidente, sa qualité littéraire est indéniable.

Des Rêves et des assassins et la transgression des frontières

Dans la rue, même le rêve nous est défendu.
Immédiatement souillé,
Mokeddem, *Des Rêves et des assassins* 40.

La mort hante mon esprit.
Mort d'amis de faculté, de femmes,
de jeunes, de pauvres gens...
Mort d'Abdelkader Alloula illustre enfant d'Oran
et du théâtre algérien, d'anonymes..., *ibid.* 106.

Qu'elle soit physique, verbale ou psychologique, qu'elle ait lieu dans des espaces familiers ou publics, qu'elle incarne une menace ou un risque, la violence déchaîne souvent des formes variées de riposte afin de la confronter, la repousser ou l'annihiler. Ainsi dans ces romans qui appartiennent au « cycle du désastre », Malika Mokeddem dénonce avec véhémence toute forme d'oppression, de confinement et d'aliénation que les femmes en particulier endurent. D'ailleurs toujours confrontée à l'Autre, la société patriarcale, Mokeddem a dû, dès sa jeunesse, défier famille, tradition et religion afin de conquérir un droit simple et légitime, celui d'aller à l'école et de poursuivre ses études. Son départ d'Algérie pour faire ses études de médecine en France a suscité en elle un sentiment d'étrangeté par rapport à sa société d'origine. Tel semble être également le parcours des figures féminines qui abondent dans ses romans, rebelles et insoumises, transgressant toutes les frontières stables et préétablies par le groupe auquel elles appartiennent.

Poussée par la rage et l'indignation face à la violence qui a détruit le pays, c'est surtout dans son quatrième roman intitulé *Des Rêves et des assassins* que la protagoniste, Kenza, semble transgresser les fron-

tières aussi bien géographiques que symboliques pour s'arracher un espace tiers, celui de l'entre-deux, où elle peut jouir d'une certaine liberté. D'ailleurs et comme nous l'avons vu avec *L'Interdite*, le style de ce roman demeure sec et direct, ce qui le rapproche plutôt du témoignage. Le langage est appauvri et le style est moins sophistiqué, alors que le ton, comme dans le roman qui le précède, est ironique.

S'inspirant d'une histoire vraie¹⁴, le roman dénonce impunément et sans merci la tragédie qui s'est abattue sur l'Algérie pendant plus d'une décennie. Le texte est dédié à Abdelkader Alloula, dramaturge algérien assassiné en 1994 par les hordes intégristes (7) ; Mokeddem souligne ce changement dans son style d'écriture :

Mes deux premiers romans sont ceux d'une conteuse. Mais, à partir du moment où les assassinats ont commencé en Algérie, je n'ai plus pu écrire de cette façon-là. Mes deux derniers livres, *L'Interdite* et *Des Rêves et des assassins*, sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire (Chaulet-Achour 185).

C'est surtout à travers les voix narratives et les comportements de Kenza, personnage principal de *Des Rêves et des assassins*, que l'envergure testimoniale du roman sera la plus patente. Mokeddem utilise souvent des tournures rhétoriques qui se rapprochent des commentaires oratoires et des discours pamphlétaires, pour révéler ses propres positions idéologiques. À travers certaines stratégies de décentrement, Kenza parvient à relater avec véhémence et indignation les obstacles auxquels elle s'est constamment butée pour contrecarrer les différentes formes de violence — qu'elle soit perpétrée par sa famille ou la société —, et partir à la recherche de ses origines et d'un lieu qui puisse lui offrir stabilité et liberté. Elle entreprendra une quête identitaire en traversant des frontières aussi bien symboliques que géographiques, puisque sa mère lui a été violemment et inexplicablement arrachée quand elle avait quelques mois seulement. Se sentant en exil perpétuel et se retrouvant en marge de tout pouvoir et donc du centre dominant, Kenza tentera inlassablement de récuser toute forme de subjugation, en vue de repositionner sa marginalité, en adoptant différentes stratégies de résistance pour confronter la violence de ce pouvoir menaçant. Dans son étude consacrée à l'œuvre de Malika Mokeddem, Jane Evans emprunte les termes « stratégies », « tac-

¹⁴ Voir l'entrevue de Nacera Benali et Malika Mokeddem dans Christiane Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Atlantica, 1988, pp. 178-179.

tiques » et « résistance » à Michel De Certeau dans son ouvrage *L'Invention du quotidien* pour analyser la manière dont Mokeddem dénonce les injustices sociopolitiques commises par le régime au pouvoir et par les islamistes, surtout contre la femme.¹⁵

Cette notion de repositionnement du sujet se trouvant en marge du centre a été largement étudiée par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, dans leur ouvrage collectif intitulé *The Empires Writes Back* (21). D'après ces théoriciens, les stratégies subversives que les écrivains postcoloniaux utilisent pour réfuter le centre démasquent les différentes configurations de domination adoptées par le centre ainsi que les ripostes imaginatives et créatives que la marge peut adopter (33). Il s'ensuit que toute confrontation menée contre le diktat patriarcal peut s'exprimer sous différentes formes aussi bien individuelles que collectives en commençant par la simple posture passive d'isolement ou de silence, qui non seulement intériorise l'agression vécue, mais souvent constitue une manière de survie en repoussant la violence ou au moins en évitant la mort.¹⁶ Notons au passage que le silence peut devenir une tactique choisie par les protagonistes comme une manière de « [...] manipulating hegemony in order to enjoy what they perceive to be a normal life » (Evans 82). Ainsi le combat peut passer par la riposte verbale ou physique jusqu'aux formes les plus corrosives, comme les déchaînements agressifs qui peuvent pousser à commettre des actes irréflectifs et dangereux, et finalement le suicide qui constitue un dernier recours à la frustration et à l'impuissance.

La révolte peut se traduire en outre par des gestes involontaires ou pathologiques telles l'aphasie, la névrose, la phobie ou l'anorexie et peut prendre en dernier lieu les chemins de l'exil et de l'errance perpétuelle. Par conséquent tout geste de confrontation constitue une traversée des frontières délimitées entre le centre et la marge. En revanche, si la traversée devient une transgression, elle est souvent dangereuse ;

¹⁵ Aussi Evans étudie-t-elle les différentes formes de silence tactique dans les romans de Mokeddem et comment les protagonistes arrivent à manipuler ce silence, pour confronter et défier le pouvoir patriarcal hégémonique, voir Jane E. Evans, *Tactical Silence in the Novels of Malika Mokeddem*. Amsterdam : Rodopi, 2010.

¹⁶ Dès son premier roman, Malika Mokeddem avait exploré ce thème. Sous la pression patriarcale menaçante, l'héroïne principale dans *Les Hommes qui marchent*, se détache de sa famille, en passant des journées entières dans les dunes du désert. À la maison, Leïla se fortifie un espace à elle en s'emparant de la chambre des invités où elle se construit un mur de livres pour la séparer de sa famille, tel « un rempart en papier pour se préserver des biberons, des soupes, des cris, des pipis... » (141).

car la colère qu'elle emploie est une forme d'énergie à la fois constructive et destructive, indépendamment du contexte duquel elle émerge (Lashgari 9). Dans ce sens, les frontières sont établies pour nous rappeler les transgressions que nous devons commettre, comme le souligne Gloria Anzaldua :

Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. [...] A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. (25)

C'est pour cette raison que la narratrice du roman s'écrie « C'est ça l'exil ! Pour celles-ci [les femmes qui ont sa même vie], traverser les frontières, mettre les plus grandes distances entre elles et leur famille entre elle et le pays qui leur refuse la liberté est une délivrance » (82).

La tentative de marginaliser les subalternes par le centre dominant, l'abrogation de ce centre et par la suite l'appropriation des voix marginales seront élucidées de différentes manières dans le roman de Mokeddem à travers des subversions aussi bien formelles que thématiques. Il s'agira, dans tous les exemples que nous relèverons, d'une appropriation ainsi que d'un démantèlement de la notion du pouvoir, inhérente à l'opposition du centre et de la marge (*cf.* Lashgari 83).

Il est clair que la rage que ressent Kenza face à une société où l'interdit et la terreur s'emparent de tout et où l'intégrisme et l'obscurantisme assassinent même les rêves l'a poussée à adopter des stratégies de résistance multiples. Dès l'incipit, la voix de Kenza remplacera le monologue dominant du père — prototype de la domination patriarcale par excellence — en s'emparant d'abord de la parole. L'objet tant asservi et condamné éternellement au silence et au confinement devient ainsi sujet du discours, ce qui déplace l'angle de vision vers le bourreau et non plus vers la victime, constituant ainsi une première transgression des frontières, tout en repositionnant la parole et le regard. Non seulement Kenza prend la parole, mais surtout elle dépeint de manière caricaturale et répugnante, l'excès vicieux de son père pervers qu'elle a maintes fois remarqué et souvent surpris : « Quand aucune femme n'est à proximité, il en rêve. Gloutonnement. Ramassé sur lui-même, il rote et ronronne. Repousse son chèche au sommet du crâne. Se gratte le front. Promène une main fébrile sur tout son corps, la plonge au fond de son saroual » (11). Son boucher de père perçoit le corps de la femme comme de la viande qu'il manipule

avec délectation : « Il ne la prépare pas, il s'en empare, la charcute, la pétrit, la malmène. Puis s'en débarrasse en la jetant, en vrac, sur du papier journal » (15). Notons que son métier de boucher reflète le caractère sanguinaire qui ravage toute la société algérienne durant la décennie noire. Soulignons aussi que le regard masculin dédaigneux qui est défié par celui d'une femme constitue un acte subversif et audacieux et que « [...] regarder, se faire une image, une représentation de la réalité, veut dire s'emparer de celle-ci ; pour une femme, soutenir le regard masculin et lui imposer le sien signifie donc refuser une interprétation dominante du monde, c'est-à-dire une vision de prédominance masculine » (Mertz-Baumgartner 198).¹⁷

Si la colère peut se traduire physiquement, elle peut aussi se dévoiler de manière indirecte ou non verbalisée, par un regard pénétrant qui peut constituer une autre manière implicite de décentrement, inspirant la méfiance, voire dans certains cas la peur. Le regard provocateur de Kenza est comme un bouclier qui la protège de tout danger : « Mon regard avait le don de le mettre en colère » (17), avoue-t-elle. Face aux regards haineux de deux Arabes auxquels elle sourit, elle prend sa revanche lorsqu'elle se sent agressée : « Une bouffée de rage me tétanise. Ma colère est plus forte que leur abjection, plus grande que leurs frustrations. Maintenant j'ai des envies de violence. Des envies de crever les yeux qui osent me considérer de cette façon » (157).

Dans d'autres occasions, elle s'arme de cris indomptables et frénétiques qui effraient son père, parvenant ainsi à tenir l'horreur à distance : « Je hurlais alors plus fort que lui. J'ai appris ça très tôt, le pouvoir de mes cris » (17). Rappelons que Mokeddem souligne, dans son récit semi-autobiographique, *La Transe des insoumis*, le pouvoir du cri, comme arme pouvant repousser toute menace :

Moi, j'ai appris ça, la force du cri. Je sais son poids de honte et d'interdit. À défaut de me faire entendre, comprendre, je le crois capable de me défendre. J'en ai mesuré l'impact dans les yeux de ma mère. J'en ai apprécié la puissance révolutive. Il me vrille sur place et c'est ma mère qui bat en retraite en gémissant : « "Elle est folle, ma fille !" » (143).

¹⁷ Voir aussi à ce sujet le chapitre « Regardées et regardeuses » dans l'ouvrage de Marta Segarra, *Leur Pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*, (Paris : L'Harmattan, 1997), qui retrace la récurrence du motif du regard chez les romancières maghrébines, pp. 75-93.

Kenza emploie le rire fou et incontrôlé à d'autres moments pour tempérer sa colère : « [r]ire qui casse nos silences. Brasse peurs et dérisions. Désarme l'angoisse. Rire notre seule arme contre l'infâme. Rire écume des larmes, entre cri et aphasie. [...] Rire, roulade, fanfaronnade de la vie quand le rêve se meurt » (208).¹⁸ Jane Evans soutient que ces passages rappellent « Le rire de la méduse » d'Hélène Cixous et que le comportement de Kenza se situe en dehors des limites « phallogocentriques » dans la mesure où elle « [...] uses laughter and gaze, as well as screams, to disrupt neopatriarchal discourse itself. She also subverts the expected 'yeux baissés' (Koran : Surat LIV. 7 ; XXIV. 30-31) » (81). Ailleurs, le rire peut repousser le danger, dans la mesure où il est souvent perçu comme signe de folie et donc fait peur. Comme remède à la perte et « pour chasser les cauchemars » (32), le rire l'avait aussi « [...] dépossédée de la haine et de l'énergie qu'elle procure » (28), alors que les filles étaient pétrifiées devant son rire et qu'elles la surnommaient « la Chignole » (33). Grâce à cette stratégie déconcertante, elle obtient la paix, même si elle n'est que temporaire : « Mes cris tenaient l'horreur à distance » (18) ou pour afficher sa dissidence « Je criais pour qu'il ne me considère pas comme "la bonne de sa bonne", le souffre-douleur de ses garçons » (18).

Ainsi le regard, le rire fou et le cri constituent-ils des transgressions de la loi du silence et de la résignation. Ces comportements sont perçus comme atypiques par le pouvoir patriarcal et font, par suite, peur aux autres membres du clan puisqu'ils dérangent et menacent la stabilité et l'ordre social établi. Les transgressions que commet Kenza la placent dans la catégorie de la « Sur-femme » (Zekri 145) qui ébranle la Loi du Père ainsi que le joug social qui lui est imposé. D'ailleurs l'autorité intransigeante du père ainsi que la complicité silencieuse de son entourage (les frères, la mère et les voisins) renforcent la marginalisation de la narratrice et la relèguent au silence et à la solitude. En conséquence, le clan trouvera souvent des moyens de dissimuler ou d'écarter les éléments perturbateurs comme Kenza, ainsi que le soutient Momar Kane : « en excluant l'un de ses membres, la société tente de donner un visage à ses propres peurs » (41), ou bien en les associant à une catégorie apparentée à la folie, puisqu'ils maté-

¹⁸ Dans *Les Hommes qui marchent*, Leïla a souvent recours au cri qu'elle emploie contre sa mère pour repousser la menace de confinement et afficher ainsi sa dissidence.

rialisent l'étrange, l'insolite, la démente même. De leur côté, les marginaux auront de plus en plus tendance à afficher ouvertement leur marginalité, donc leur droit à la différence.

Ce qui revient à dire que ces figures dissidentes, Kenza entre autres, n'appartiennent pas à la catégorie dans laquelle on les classe ; elles ne se conforment pas aux rôles que l'on exige d'elles. Jane Evans a étudié cette similitude entre les protagonistes des romans de Mokeddem où « [...] a female protagonist overcomes difficulties through artful measures : silences used to divert and even subvert hegemonic discourse. » (36).

Notons au passage que ces stratégies de résistance au centre sont consciemment adoptées et même célébrées par la narratrice et qu'elles peuvent par ailleurs refléter la position idéologique de l'auteure en question : « Malgré ces difficultés, vivre dans la transgression me convenait. Me galvanisait. », déclare-t-elle. Elle « [m]e donnait le sentiment de triompher de toutes les bêtises » (60-61). Elle proclame par là sa non-conformité aux normes dictées par le clan, rompant ainsi tout lien social avec ce dernier.

Il est intéressant que ces ruptures constituent des étapes élaborées progressivement vers une traversée plus importante, celle des frontières géographiques. Gloria Anzaldua considère cette dernière phase comme une transgression, une violation des lois patriarcales : « Every increment of consciousness, every step forward is a *travesía*, a crossing. I am again an alien in new territory. And again, and again » (48). Déjà la mère de Kenza avait fait ce pas quand elle s'était révoltée en quittant son mari qu'elle avait retrouvé, après un court séjour passé à Montpellier, marié avec leur bonne. La mère avait décidé de partir, de tout abandonner afin d'éviter de rester victime de son sexe. Notons que l'indifférence, le désintéressement et l'oubli volontaire, bien qu'ils expriment le plus grand désespoir, n'en demeurent pas moins des moyens qui lui épargnent le malheur.

Si au début de cette étude nous avons analysé les stratégies de résistance que Kenza s'approprie pour confronter son père, sa critique sera par la suite généralisée et portera sur toute la société, et surtout un système qui opprime le peuple algérien par le meurtre, le viol et l'injustice sociale. Or son attaque virulente peut constituer un autre pas dans sa traversée ; car celle-ci ne concerne pas seulement le lieu que l'on convoite et qu'on ne connaît pas encore, mais aussi incite à

une remise en question du sol où l'on se trouve, de tout ce qui nous est familier.

Accusée d'aliénation et aussi d'assimilation à la culture et à l'idéologie occidentales parce qu'elles encouragent les changements sociaux et la modernisation et vont à l'encontre du pouvoir patriarcal, Kenza entreprend une dénonciation encore plus farouche et virulente, bravant courageusement les interdits et défiant la peur et les menaces, même si cela constitue sans conteste un risque qu'elle doit affronter. Or la société algérienne dominée par les normes masculines peut être rapprochée de l'image de la racine unique proposée par Édouard Glissant dans son *Introduction à une poétique du divers*, une racine « qui tue autour » (59) et qui « [...] a la prétention de la profondeur » (69). Kenza transgresse cette loi du père qui dévaste tout et va plus loin que la tradition qui ne laisse aucun droit aux femmes.

De ce fait et en violant la loi du silence, elle condamne, sous forme de commentaires multiples, toutes les ignominies que subit le pays, comme la violence, les massacres, les enlèvements, la faillite sociopolitique, la guerre civile, le fondamentalisme islamique et la violation des droits humains :

Des Hommes qui maintenant tuent tous les jours. Tuent des innocents. Tuent des enfants. Violent et tuent des adolescentes et des femmes. Tuent l'intelligence, nos différences, la confiance dans le genre humain. Massacrent nos hôtes et menacent les contrées du progrès. Enferment les peuples dans la haine. Souillent l'islam tolérant de ce pays. Sont le sida de la religion. Les assassins de la foi. (81-82)

Loin d'être neutres, ces commentaires incitent le lecteur à prendre position par rapport au drame algérien et à adhérer au système axiologique véhiculé par le roman. Ils constituent ainsi des « contre-discours » qui s'opposent au discours monolithique et totalitaire de l'intégrisme sanguinaire qui sévit dans le pays, et la narratrice — alias Malika Mokeddem — de souligner : « Par quelle perversion la génération de l'Indépendance s'est-elle transformée en hordes de l'aliénation et de la mort ? » (50). Le texte fait ainsi appel à une « lecture participative », dans la mesure où il est construit sur « [...] la base du référent dont le but est d'exprimer une *vérité* à transmettre d'urgence au lecteur » (Zekri 148). Rappelons que dans *Les Hommes qui marchent* et même si le texte porte essentiellement sur une période historique bien marquée par les séquelles du colonialisme et de la menace des intégristes islamistes, le but didactique est dissimulé, car le récit reste

non-polémique et « [l]e locuteur invite son lecteur à déchiffrer et à construire lui-même un sens qui ne lui est pas imposé de l'extérieur sous forme d'affirmation péremptoire » (Ibrahim-Lamrous 46).

Profondément ancré dans la réalité du présent, *Des Rêves et des assassins* a recours à l'événementiel, tout en sollicitant la participation du lecteur dans la reproduction de l'histoire narrée. Cette « référentialité » souligne l'urgence à partager, mais aussi à transmettre ces vérités. Notons au passage que le roman comporte une dédicace à « Malek Alloula qui a été ASSASSINÉ » (7), corroborant davantage cette contextualisation historique.¹⁹ Une deuxième épigraphe fait référence au texte d'Anna Gréky, *Algérie capitale Alger* (datant de 1963) « Je pense aux amis morts sans qu'on les ait aimés/eux que l'on a jugés avant de les entendre [...] » (9), et une troisième est tirée du livre de Cioran, *Aveux et anathèmes* : « Si la rage était un attribut d'En-Haut, il y a longtemps que j'aurais dépassé mon statut de mortel » (9). Ces citations portant exclusivement sur le meurtre d'innocents et sur la rage des victimes qui en découle reflètent encore une fois le devoir de mémoire et l'obligation de témoigner qui hantent Mokeddem, parmi tant d'autres écrivains.

Face au drame qui secoue le pays, les femmes ne sont pas oubliées. Kenza conteste alors le sort de toutes les femmes : « Démunies. Répudiées, jetées à la rue avec leurs enfants [...]. Battues. Esclaves... L'État, la société, réfractaires au progrès, s'entêtent à vouloir les réduire à quelques misérables fonctions » (76). De longs passages dénoncent avec rage et amertume les crimes et les injustices infligés aux femmes par les hordes de la misogynie et du machisme. Et ce n'est qu'en se penchant sur le sort insoutenable et tragique des autres femmes qu'elle oublie son malheur : « L'ampleur du traumatisme

¹⁹ D'ailleurs certains critiques ont fait des rapprochements entre Kenza personnage fictif du roman et Khalida dans *Une Algérienne debout* (entretien entre Khalida Messaoudi et la journaliste Elizabeth Schemla). Voir Marie Naudin. « Deux Algériennes 'debout' : Malika Mokeddem et Khalida Messaoudi ». *Francographie 2* (1999) : 141-48. À travers leur parcours éducatif et leur multilinguisme, l'auteur de l'article fait remarquer que Khalida était enseignante de mathématiques dans les lycées d'Alger alors que Kenza est professeur francophone à la faculté des lettres à l'université d'Oran. Elles étaient toutes les deux liées à des militants et des militantes à l'université. Elle souligne en outre que ces deux auteures emploient pratiquement les mêmes termes cliniques de « schizophrénie », pour caractériser le malaise entre « obscurantisme » et « modernité » (p. 144) du pays. Par contre, l'auteure affirme que Khalida, à l'inverse de Mokeddem, emploie moins de métaphores.

collectif balaye ou du moins minimise le sort individuel » (79). Lorsqu'elle confronte cette « [v]iolence qui génère la mort et, pourtant, s'inscrit dans l'indicible et l'inénarrable » (146), des sentiments de désespoir, de déception et de défaite l'accablent, surtout quand la trahison provient des siens : « [e]t quelle épouvantable douleur lorsque ceux que l'on a choisis et chéris nous abandonnent pour le camp adverse ! Celui des rétrogrades » (80). Face à la déception totale, l'inassouvissement des rêves et l'impuissance, Kenza se sent étrangère dans son propre pays : « Trente ans de mensonges sur notre identité. Trente ans de falsification de notre histoire et de mutilation de nos langues ont assassiné nos rêves. Font de nous des exilés dans notre propre pays » (113).

Le départ devient ainsi la dernière alternative de révolte et la seule issue à son drame, même si la traversée restera, comme nous l'avons déjà souligné, un acte de transgression, qui remet en cause les frontières du stable et du préétabli. Cela souligne le fait qu'indépendamment du bord auquel on appartient, qu'il soit le centre ou la marge, on fait face à chaque instant à l'autre bord qui constitue une menace en soi. Aussi pouvons-nous remarquer au passage que cette transgression géographique en entraînera une autre, celle du corps : « [...] défini comme sacré, *h'aram*, et qu'il faut inscrire dans les dispositions corporelles » (Bourdieu 33). Grâce au déplacement géographique, le corps pourra enfreindre les limites ou les « *hudud* », imposées sur la femme par le diktat, dans la mesure où : « [...] l'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les *hudud*. Toute transgression entraîne forcément anarchie et malheur. Mais les femmes ne pensaient qu'à transgresser les limites » (Mernissi 5-6). Autrement dit et face à la tyrannie et la soumission imposées par la société patriarcale, il semble que la fuite soit le seul recours dont disposent les femmes : « Pour celles-ci traverser les frontières, mettre les plus grandes distances entre elles et leur famille entre elles et un pays qui leur refuse la liberté est une délivrance » (82).

La traversée physique de Kenza sera entreprise par étapes. D'abord elle passera souvent les vacances d'été dans le désert chez son oncle, ensuite elle obtiendra une bourse d'études dans un internat assez loin de la maison familiale et dont les murs lui offrent non pas un emprisonnement, mais une protection contre le despotisme de son père et de ses demi-frères. Réfractaire à tout lien familial, elle trouve refuge ensuite dans la cité universitaire ; une fois ses études terminées,

elle doit encore se battre pour habiter seule en ville. Elle finit par donner le tiers de son salaire qu'elle verse à son père tous les mois, pour obtenir son autonomie et sa liberté en quittant la demeure familiale. Plus tard, elle se retrouve complètement démunie et impuissante : « Ras-le-bol des tombes. Ras-le-bol des viols, des récits sanglants et autres chroniques de cauchemar [...] Ras-le-bol des menaces et entraves familiales. Ras-le-bol des différentes facettes de l'abjection. Ras-le-bol de vivre en suspens, entre craintes et précarité, sans avenir » (104). Elle choisit finalement les chemins de l'exil, elle fuit là où l'intégrisme ne risque pas de la rattraper. Elle décide de partir pour Montpellier, première escale de son exil, afin de reconstituer l'histoire de sa mère, qu'elle n'a jamais connue et qui s'est exilée elle aussi à Montpellier alors que Kenza n'avait que quelques mois et où elle est morte une dizaine d'années après.

En quête d'une origine maternelle rassurante, Kenza entreprendra son voyage en plusieurs étapes qui la conduiront vers de nouvelles formes d'exil. Fuir la fixité et l'étroitesse des carcans d'une seule terre devient alors une nécessité, voire une urgence. Cette situation erratique aura comme conséquence son émancipation de tout enracinement et donc de toute attache au clan qui la retenait captive et qui est plutôt marqué par l'immobilité.

La deuxième partie du roman, qui retrace son périple jusqu'à Montpellier, est moins violente, puisque le danger est relativement éloigné. Kenza se réjouira à l'idée de pouvoir mesurer, moins par envie que par volonté, l'étendue de sa liberté, en réalisant un rêve qu'elle n'a jamais pu assouvir à Oran : s'asseoir seule à la terrasse d'un café et casser une croûte en buvant une bière, sans être insultée ou brutalisée, même par un regard désapprouvateur. Des gestes ordinaires en France, qui sont des combats de chaque instant dans son pays natal, lui offrent des moments d'épanouissement et de sérénité incommensurables. Elle semble ainsi s'échapper de tous les petits gestes du corps que Bourdieu caractérise ainsi :

[L]a soumission féminine paraît trouver une traduction naturelle dans le fait de s'incliner, de s'abaisser, de se courber, de se sous-mettre (vs « prendre le dessus »), les poses courbes, souples, et la docilité corrélative étant censées convenir à la femme. L'éducation fondamentale tend à inculquer des manières de tenir le corps dans son ensemble, ou telle ou telle de ses parties, la main droite, masculine, ou la main gauche, féminine, des manières de marcher, de porter la tête, ou le regard, en face, dans les yeux, ou, au contraire, à ses pieds, etc. (33).

De plus, le fait de ne pas appartenir à cette terre étrangère lui donne une certaine liberté, comme le remarque Julia Kristeva, car l'étranger n'appartient à nulle part et donc se sent de partout (88). Sensation d'apesanteur, Kenza précise que « ne plus sentir sur soi la vermine des multitudes de regards masculins et l'extrême tension des rues algériennes est un tel vertige » (124). En revanche, elle se rend compte très rapidement qu'il lui faudra un dépaysement total pour oublier, parce que la France reste trop proche de l'Algérie. À propos de la France, Kenza déclare : « Elle me fait peur, elle aussi. L'antisémitisme toujours vivace, la haine de l'immigré qu'on exploite à la moindre élection » (100). Et puisque son identité est littéralement de nulle part, elle devra par la suite se reconstruire dans un nouvel espace exigeant le mouvement et donc une déterritorialisation constante. Kenza ressentira donc le besoin de partir plus loin, vers « un tiers monde où zonent Gitans et immigrés » (155). Rêvant à d'autres horizons, à des « ailleurs blancs » (222), c'est-à-dire des espaces vierges qui ne sont marqués par aucune trace, ni aucune racine qui pourraient la clouer au sol et l'empêcher de bouger, elle répète : « Je n'aime pas ce mot, origine. Par les temps qui courent, il sert toutes les causes. Toutes les exclusions » (175).

La thématique du départ, surtout en traversant la Méditerranée, semble être un leitmotiv qui revient dans toute l'œuvre de Mokeddem. Leïla dans *Les Hommes qui marchent*, est la première de sa famille à être partie en franchissant la mer ; Sultana, dans *L'Interdite*, a traversé la Méditerranée pour retourner dans son village natal après la mort de son ancien amant. Rappelons que Sultana a opté pour cet exil, seul lieu possible pour elle « aussi inconfortable que puisse être, parfois, cette peau d'étrangère partout, elle n'en est pas moins une inestimable liberté. Je ne la changerais pour rien au monde ! » (191).

Comme Malika Mokeddem et la plupart des figures féminines de ses romans, en récusant l'immobilisme, Kenza recherche finalement des pays où elle n'aurait aucune racine et où elle serait une nomade sans tribu et de nulle part, grâce aux frontières et aux marges qu'elle a franchies. L'existence de Kenza est ainsi marquée par les départs et non pas les arrivées. Vivre ainsi aux frontières serait, d'après Gloria Anzaldua, comme si on tentait de nager dans un nouvel élément « étranger » qui deviendrait familier, jamais stable, mais du moins rassurant (19). Kenza aura par la suite d'autres lieux à parcourir et à conquérir, plus loin encore que son berceau méditerranéen qui est

devenu trop étroit pour elle. Nomade, elle sera exilée partout. Le récit de la mobilité reste ainsi inépuisable et le voyage perpétuel s'avère indispensable à la quête de soi et surtout à la renégociation constante des frontières qui séparent plus qu'elles ne relient.

À travers ces trois romans, nous avons pu retracer une évolution importante dans l'écriture de Mokeddem vers un style et un ton plus virulents qui critique de manière directe et incisive, les abus perpétrés par les islamistes intégristes contre les défavorisés, s'attaquant ainsi à tous les fondements sociaux, que ce soit en matière politique, religieuse, idéologique ou sexuelle. À travers l'aspect mémoriel de ces romans intimement lié à l'expérience personnelle de Mokeddem, qui s'entremêle à l'histoire collective du peuple algérien, nous avons pu démontrer que puiser dans le passé constitue un moyen de réconciliation avec celui-ci afin d'y déceler les causes du malaise qui ravage le pays dans son présent. D'autre part, la prépondérance d'un langage plutôt informatif, du commentaire oratoire et des structures rhétoriques qui se rapprochent de l'exposé pamphlétaire, étaye notre hypothèse de départ, à savoir qu'il s'agit d'une forme d'écriture, à mi-chemin entre le fictionnel et le factuel. Dans les deux romans appartenant au deuxième cycle, nous avons noté que les phrases sont souvent réduites à leurs constituants immédiats, à leur minimum lexical vital, de survie langagière pour rendre les rétractions du pays rongé par la corruption et la castration du sens de la vie.

Comme nous l'avons souligné, l'univers idiolectal dominant reflète, en outre, le parti-pris farouche de l'auteure en question et sa résolution d'écrire sur cet épisode de l'Histoire algérienne d'un point de vue féminin et féministe, en critiquant les injustices perpétrées contre tous les Algériens, et les femmes en particulier.

Retour à l'apaisement : *La Nuit de la lézarde*

Quelques années après l'arrêt de la violence et du terrorisme en Algérie, Mokeddem, impatiente de retrouver une existence plus tranquille et sereine, retourne à ses talents de conteuse et à un style lyrique, dans *La Nuit de la lézarde* : « [...] je crois que je suis en train de retrouver vraiment une sérénité », « parce que j'ai envie d'écrire quelque chose de diamétralement différent, de ne pas me laisser dévorer par la contestation, d'être la romancière que j'ai envie d'être et non pas seulement quelqu'un aux prises de l'actualité. » (Marcus 225).

L'intrigue dans ce roman est assez simple et s'éloigne du domaine politique ; les personnages principaux se sont retranchés du monde en habitant un ksar abandonné au sud de l'Algérie (même si les nouvelles des assassinats commis par les islamistes dans le Nord leur parviennent de manière distante et indirecte).

Nour (« lumière » en arabe) s'enfuit de la maison conjugale lorsque son mari lui annonce qu'il allait prendre une deuxième épouse, parce qu'elle ne peut pas avoir d'enfants. Elle choisit d'abord une forme d'errance qui constitue plutôt un genre d'égarement incontrôlé dans le but de se vider totalement : « nomade sans tribu, elle traversait des déserts sans arriver au bout de son vide intérieur » (42). Elle achève son voyage cathartique de manière symbolique, non pas en se déplaçant dans l'espace, mais en se fixant dans la solitude et la réclusion et en choisissant pour demeure une maison en ruine dans un ksar abandonné. Elle vit auprès d'un aveugle éperdument amoureux d'elle, alors qu'elle languit dans l'attente de son bien-aimé qui ne viendra jamais et qu'elle attendra jusqu'à sa mort prématurée suite à une crise cardiaque. C'est plutôt en scrutant du regard les étendues lointaines du désert qu'elle effectue son errance. Elle va même jusqu'à bloquer la porte de sa maison qui donne sur le village et perce une ouverture sur le désert : « Nour observe les environs [...]. De cette hauteur son regard balaie le reg séparant le ksar du village » (12). Ainsi, son immobilité apparente cache un mouvement et une errance intérieure ; comme l'affirme Nour à plusieurs reprises, « l'attente est une façon de marcher » (18).

Si l'errance, qu'on a pu suivre à travers les figures féminines des romans de Mokeddem, entraîne sans doute la solitude, elle semble être le seul moyen de se libérer. Nour a mesuré l'ampleur de sa solitude puisqu'« [a]u plus sombre de ces moments, [elle] ne perdait jamais l'idée que cet isolement était la rançon de sa vie affranchie » (45). Dans *Les Hommes qui marchent*, la narratrice confirme que « L'indépendance est d'abord une marche, les yeux à l'horizon et les pieds hors des chaînes et de la gadoue » (262). La marche consciente et lucide opère ainsi le passage d'un espace inhospitalier et non désiré vers une errance assumée, un espace à connotation euphorique.

Même si le roman porte sur la sérénité, l'amitié et l'apaisement, les personnages principaux sont considérés par les villageois comme des rebelles qui se démarquent du clan. Nour apprécie d'ailleurs sa dissidence « comme dans une identité enfin reconnue et pacifiée »

(43). Ces modèles atypiques et très souvent indomptables font peur aux autres membres du clan ; car ils dérangent et menacent l'ordre social. Par la suite, ces marginaux seront ignorés par le clan ou seront considérés comme des fous. D'autre part, si la marginalité est conçue par le groupe comme un mal qu'il faut guérir, elle est en revanche célébrée par ces femmes ; mais il leur faudra des années pour qu'elles comprennent que cette marginalité est une situation favorable et synonyme d'« une liberté arrachée à petits coups de “non”, à force d'obstination » (44). C'est ainsi que Nour ne sent plus « ce “rien” qui l'éprouvait, mais une étrangère étrange. Étrangère parce qu'étrange. Riche de ces différentes perceptions, de ces diffractions de son être dans les regards des ksouriens, [elle] avait admis, en définitive, ce que cela signifiait : elle était une femme libre ! » (43).

D'autres romans de Mokeddem traitent de cette errance perpétuelle, comme son sixième roman intitulé *N'zid*. L'espace mobile du bateau et de la mer dans ce roman offre à la protagoniste un refuge, une protection face à une société qui la contraint à la sédentarité, donc à la soumission et au confinement. C'est d'ailleurs pour cette raison que Nora est saisie d'effroi lorsqu'elle se rapproche de toute terre. Le voyage maritime aura donc un impact évident sur son identité et sur sa relation avec le « chez-soi », dans la mesure où celui-ci deviendra un espace mobile qu'elle emportera avec elle dans tous ses périple. Ainsi la notion du « chez soi dans le monde » remplacera graduellement toute appartenance à une identité fixe et unique. D'ailleurs, Nora joue plus tard avec cette identité mobile en s'inventant, à travers ses tribulations continues, des noms et des identités multiples qui la rattachent à plusieurs pays. Qu'elle soit Myriam Dors, Éva Poulos ou Nora Carson, il semble que le surnom, « Goulah » (« ogresse » en arabe), que lui donne sa mère d'adoption, ait englouti tous ses autres noms et ses identités multiples. La quête identitaire de Nora ne la conduira pas au port ultime où elle aurait pu jeter son ancre, puisqu'elle finira par se concevoir comme étant de nulle part et revendiquer un état d'apesanteur identitaire et d'errance perpétuelle.

Si la « maison » est généralement associée aux notions de famille, d'enfance, de sécurité ou de familiarité, elle est aussi synonyme d'enfermement, de menace, d'étrangeté, et, surtout pour la femme arabe, d'oppression patriarcale. Le bateau, au caractère mouvant par définition, remplacera progressivement dans *N'zid* la notion de « maison » comme lieu fixe, immuable et sédentaire. Telle une carapace

qu'on emporte sur le dos, le « chez-soi » de Nora est mobile à l'image de son identité et en conformité avec son mouvement physique. Le bateau devient ainsi la métaphore spatiale de l'entre-deux, de l'espace liminale, car il constitue un seuil qui relie les terres entre elles. Dans ce sens, les départs continuels de Nora sont les seules issues à son errance identitaire, puisqu'ils donnent une dimension territoriale à son exil.

Comme la maison est inévitablement liée à la terre, la mer, elle, dans son mouvement perpétuel et son agitation constante efface à son tour tout indice de passage, toute trace d'appartenance à un visage fixe, d'où la revendication de Nora : « Plus de passé. Plus de terre. Même plus leur nostalgie » (22). La mouvance maritime lui offre une malléabilité lui permettant de se constituer une identité mobile, comme le souligne Yolande-Aline Helm : « La cartographie de la Méditerranée permet à Nora d'évoluer dans un espace ouvert ad infinitum ; elle gomme ainsi les démarcations entre ses provenances multiples » (2003).

Si la vue de la mer l'apaise et constitue « un immense cœur au rythme duquel bat le sien » (25), la protagoniste éprouve en revanche une sorte de claustrophobie de l'immobilité sur terre : « Le sol tangué sous ses pieds. Elle titube un peu, en proie au mal de terre. Curieux vertige qui chavire les sens dès que s'arrête le balancement de la mer » (41). La mer n'est alors qu'un sursis face à cette menace. Le retour à la terre, et symboliquement aux origines, signifie pour elle confinement, menace et souvent mort. À l'image d'une ogresse, la terre finit toujours par engloutir les personnes qu'elle a chéries, que ce soit sa mère, son père, son amant Jamil ou son ami Jean : « Nora a peur de ces départs-là, de cette destination. Elle panique à l'idée que cette terre ne lui rende pas Jamil » (166). Si, comme le souligne Bachelard, la maison est pour beaucoup d'entre nous le « premier univers » qui protège nos rêveries diurnes, berce nos pensées et nous offre un sens de stabilité et d'abri (87), la maison et par extension le pays ou la terre d'origine devient pour Nora un lieu de confinement, de menace, de mort et d'étrangeté. Fuir la fixité et l'étroitesse des carcans d'une seule terre est alors une urgence. L'errance maritime se transforme donc en une délivrance. Échappant aux ghettos des villes, Nora réfute l'identité fixe et exclusive en soulignant que « [s]ous la chape de l'angoisse, les maisons, les gens se métamorphosent en autant de mises à l'index, de mises en demeure d'identité » (64). Elle voudra

s'identifier à une créature maritime qui lui ressemble, la méduse. Or ce parallèle entre les espèces sédentaires et les nomades des mers, c'est-à-dire entre « ceux qui relèvent de l'Origine pure, unique et exclusive et ceux dont les origines sont multiples et qui revendiquent [une] pluralité définitionnelle » (Elbaz 263) reprend la dialectique essentielle de l'œuvre de Mokeddem, qui est le rapport entre sédentarité et nomadisme. On peut faire un autre rapprochement entre elle et la méduse. Constituée principalement d'eau, une méduse échouée sur une plage « fond » en quelques heures. Nomades, transparentes et légères l'une et l'autre, elles dérivent au gré des courants qui les emportent et sont condamnées à une mort certaine si elles se fixent sur le rivage.

Ainsi ce roman a-t-il permis à Mokeddem de reprendre les thèmes qui lui sont chers : l'errance perpétuelle et la quête identitaire grâce aux périples. Elle continue à explorer ces thèmes dans ses textes les plus récents, comme dans son roman semi-autobiographique *La Transe des insoumis*, qui reprend plusieurs passages tirés des romans précédents ainsi que des bribes biographiques de la vie de Mokeddem. Il traite en outre du désespoir, de la déception ainsi que des confrontations diverses, menées sur plusieurs fronts et que Mokeddem a dû engager pour se tailler un espace de liberté. Le voyage que la narratrice effectue entre le passé de son enfance à Oran et à Alger, aux confins du désert avec les dangers de réclusion et de confinement et le présent à Montpellier avec les menaces de mort formulées par les intégristes, ce voyage, donc, va lui octroyer cet espace de liberté qu'elle a tant convoitée. Valérie Orlando voit déjà ce combat et ce dédoublement dès le titre du roman qui comporte une double connotation, dans la mesure où le mot « transe » doit être lu « as both a 'trance' due to the 'insomnie' (insomnia) she has suffered since childhood and the 'insoumis' (the rebelliousness) of a young Malika who had to fight family, tradition, and religion in order to go to school, study, and eventually leave Algeria to attend medical school in France » ("To Be Singularly" 40). Orlando témoigne en outre de sa « [...] will to come to terms with [her] dialectical life » (*ibid.* 25).

Nous retrouvons dans ce roman les traces de la vie de la romancière, ainsi que son engagement politique contre la cruelle réalité qui a dominé le pays pendant plus d'une décennie. Ce roman aux accents autobiographiques dépeint le dédoublement identitaire de l'auteure, déchirée entre un « ici » en France et un « là-bas » en Algérie. À tra-

vers une architecture romanesque élaborée, Mokeddem entreprend non seulement une remontée aux sources en entrelaçant des récits qui portent sur son enfance et son adolescence en Algérie et sa vie de médecin en France, mais démontre aussi sa manière subtile de parler de l'insomnie, l'exil, la séparation, la solitude, la survie, thèmes qui lui sont chers et qu'on peut retrouver dans « her chapter titles, medical terminology, and paratexts introducing the novel » (Evans 182).

Dans ce chapitre consacré à plusieurs cycles de l'écriture mokeddemienne, j'ai tenté de démontrer que même si l'aspect transgressif de ses romans, surtout ceux du deuxième cycle que nous avons intitulé « le cycle du désastre », atteste d'une écriture insolite et crue, ainsi que d'un style plus sec et direct, il n'en demeure pas moins que leur qualité esthétique est indéniable. Écrits en réponse à l'urgence du moment présent pour dénoncer la folie meurtrière qui s'est emparée de son pays, ces textes fonctionnent autant comme des témoignages que comme des récits de fiction.²⁰ D'autant plus que la distance littéraire permet souvent de faire passer le témoignage, comme le souligne Paul Ricœur : « Nous retrouvons le pouvoir qu'a la fiction de susciter une illusion de présence, mais contrôlée par la distanciation critique. Ici encore, il appartient à l'imaginaire de représentation de "dépeindre" en "mettant sous les yeux." » (*Temps* 341).

²⁰ D'autres romans, tel *Au Commencement était la mer* de Maïssa Bey (Éditions de L'Aube, 2003) qui porte essentiellement sur la guerre civile ainsi que ses conséquences atroces sur les femmes, et surtout sur Nadia, le personnage principal, à l'image d'Antigone, relève d'une qualité esthétique incontestable ainsi que d'un style dépouillé. En d'autres termes, l'intention réaliste va de pair avec l'intention esthétique et poétique. Dans son recueil de nouvelles intitulé *Nouvelles d'Algérie* (Paris : Grasset, 1998), on retrouve cette double intention, à travers une structure textuelle morcelée et des épisodes incomplets, qui juxtaposent faits divers et bribes poétiques, comme le titre du recueil le souligne. Par ailleurs, le roman de Fériel Assima, *Rhoulem ou le sexe des anges* (Paris : Seuil, 1996) porte nettement sur la violence qui des années 90, à travers la symbolique du corps mutilé, violé et assassiné d'un hermaphrodite, Rhoulem. Ce personnage illustre la revanche des islamistes contre l'hybridité inhérente à l'Algérie et de sa longue histoire pluriculturelle et plurilingue et réfute par là les tentatives, menées par les hordes du pouvoir de faire de l'Algérie un pays exclusivement musulman et arabophone et, dans la sphère publique, masculin. D'autres romans écrits par des hommes portent sur la décennie noire et peuvent être considérés comme un genre de réquisitoire à caractère politique évident, comme le roman de Rachid Boudjedra, *FIS de la haine* (Paris, Denoël 1992), qui dénonce tous les responsables directs et indirects de la violence, dans un style qui se rapproche du documentaire et du reportage.

D'autres récits de femmes sur la guerre civile algérienne prennent la forme de chroniques ou de journaux intimes, retraçant les atrocités vécues quotidiennement depuis 1992. *La Troisième fête d'Ismaël* de Naïla Imaksen (Paris : Arléa, 1995) ou *Une Femme à Alger : chronique du désastre* de Fériel Assima (Paris : Seuil 1995) en sont des exemples fort intéressants dans la mesure où les personnages féminins tentent de trouver un sens à la violence qui fait rage autour d'elles. Écrit à la première personne du singulier sous la forme d'un courant de conscience, le récit de Fériel Assima, qui s'inspire de sa propre vie, décrit le quotidien de la narratrice dans sa famille et sa vie hantée par la peur constante de la guerre et de la mort. Assima brosse un tableau complet des ravages aussi bien physiques que sociaux et psychologiques, de la violence de cette décennie. Le livre s'ouvre sur une série de questions qui nous plonge directement dans le réel : « Quel jour sommes-nous ? C'est la première question que je me pose avant de me lever. [...] Du pain, est-ce qu'il y aura du pain ? Ça, c'est une vraie question. Du lait... est-ce que le camion de lait est passé ? » (7).

Bien que ce récit soit une chronique authentique, il se situe entre fiction et témoignage réel, dans la mesure où la narratrice qui demeure sans nom tout au long du récit engage une sous-conversation qui témoigne des assassinats multiples. Elle décrit les effets psychologiques de cette violence ainsi que les troubles politiques qui ont ravagé Alger. Elle dépeint sans complaisance ni artifice le quotidien terrible dans une Algérie en proie aux massacres les plus barbares. Mais Assima a aussi souvent recours à certains procédés littéraires, comme la narration décousue et non linéaire, où est mis en relief un va-et-vient constant entre des temporalités et des spatialités multiples. Elle emploie aussi fréquemment des figures de style, une construction fictive autour d'événements réels et la fictionnalisation des voix narratives. Voici par exemple un passage où la description poétique l'emporte sur le témoignage documentaire :

Ces jours commencent toujours avec une femme seule à l'angle d'une rue. Simple présage : elles viendront nombreuses. Un premier groupe s'est formé, ce matin : des femmes du voisinage. Il y en aura d'autres, peut-être... d'autres jours. Elles portent de gros paniers recouverts d'un papier transparent. [...] Elles avancent d'un pas irrégulier, serrant un coin de voile entre leurs dents. C'est là que j'aime les regarder, quand elles montent, en soufflant, le cœur gros comme la pluie. Elles sont des oiseaux blancs, des cigognes... qui s'en vont sur le chemin des vautours, traînant leurs lourdes ailes sur le goudron. Oh, comme elles aimeraient s'envoler ! Mais elles vont là-bas, derrière la colline, entre les blocs de ci-

tés ; là-bas où se trouvent les cimetières, où dorment et pourrissent ceux qu'on aime, ceux pour lesquels on vient chanter d'étonnantes berceuses. (96-97)

On voit dans cet extrait que le récit est dépourvu de linéarité événementielle ou temporelle alors que le style est concis et direct. Notons également que la description est dépouillée de toute marque émotionnelle.

Dans un article sur la guerre civile et les femmes, Patricia Geesey désigne ce récit comme roman, bien qu'aucune identification générique n'est affichée.²¹ Sur la quatrième de couverture, toutefois, l'éditeur précise qu'« [i]l s'agit bien, ici, de littérature : ce qui rend le livre bouleversant, c'est la force avec laquelle il évoque ce que le journalisme est impuissant à rendre, l'atmosphère crépusculaire de l'Algérie d'aujourd'hui, la dévastation des âmes et l'acuité inouïe de la violence quotidienne ».

Notons aussi des va-et-vient constants entre les différents épisodes les plus marquants de l'Histoire algérienne, comme les manifestations qui ont eu lieu après les élections de 1991 et qu'Assima décrit ainsi :

Je ne sais ce qui s'est passé, mais d'un seul coup, la rue s'est laissée envahir par des hordes d'enfants menés par des Hommes en djellabas. La cohorte marche d'un pas décidé, encourageant de ses chants d'autres gens à les suivre. Brusquement, des camions militaires surgissent et des soldats jaillissent de toutes parts, matraquant la foule qui grossit effroyablement, comme si chaque coup porté contre elle faisait jaillir de son corps un autre groupe d'enfants. (23)

Par ailleurs, ce qui est étonnant dans ce récit, c'est l'absence de dates jalonnant le texte, même si un même événement est souvent décrit sous plusieurs angles :

Depuis cet épouvantable événement, la tension n'a cessé de monter. J'ai appris que des mouvements analogues se sont produits dans d'autres banlieues d'Alger ainsi qu'à l'intérieur du pays. [...] Des enfants à la solde des chefs islamistes, affirment les radios des pays. L'événement est assez dérisoire. La presse d'État continue d'annoncer les triomphes d'une équipe de football ; les journaux disputent sur le nombre exact de morts qu'on fait les dernières révoltes de la rue. La rumeur devient la reine de l'information : le téléphone arabe trouve ses lettres de noblesse. (24)

²¹ Voir Patricia Geesey. « Violent Days: Algerian Women Writers and the Civil Crisis. » *The International Fiction Review* 27.1 & 2 (2000) : 48-59.

Le texte témoigne en outre du chaos et de la destruction provoqués par les intégristes et de la menace qui pèse sur la ville et qui est dirigée contre la femme. Dans un passage où la narratrice et son amie se promènent un soir en voiture, elles sont attaquées par un groupe d'extrémistes. Bien que la scène soit terrifiante et cruelle, quand la compagne de la narratrice est frappée à la nuque avec un fil en fer, des figures de style sont utilisées pour atténuer sa brutalité :

Une camionnette déboile brusquement, nous noyant dans la poussière. Le conducteur crie : — Sales putes, c'est pas la culotte qu'on va vous arracher, c'est la tête ! Les Hommes installés à l'arrière se dressent en nous montrant le Coran ouvert, puis ils se mettent à danser. On dirait des fauves. Leurs silhouettes ballotées semblent se hisser jusqu'au ciel. La voiture disparaît dans cette nuée. Ce n'est pas un mirage. Djamila court, une main appuyée contre sa nuque, le sang coule sur son dos nu. Tout s'est passé si vite ! (14)

Le texte se termine par une réflexion morale : « Le cauchemar durera aussi longtemps qu'on dormira. Mais on se réveillera. Chacun pour soi. Vite. D'oracles en oraisons, on se morfondra de faux bonheurs, comme on se souviendra des jours, des tourbillons d'enfants qui feront le chemin des fantômes aux vautours... Quand il était une fois un peuple, un pays, une terre que tout le monde rêvait de quitter. Un jour... » (187-88). Encore une fois, nous pouvons qualifier ce texte de témoignage fictionnel oscillant entre fiction et témoignage, même si sa qualité esthétique n'est pas attestée.

Un autre récit peut être mentionné qui appartient à la littérature de jeunesse *Dakia fille d'Alger* écrit par Dakia et publié en France en 1996, et où il est souvent question de comptes rendus quasi journalistiques, de digressions journalistiques et de messages pédagogiques. Une adolescente de quatorze ans raconte sa vie en Algérie qui bascule définitivement avec la montée de l'intégrisme quand ses parents prennent la décision de l'envoyer en Tunisie pour lui épargner une mort certaine, alors que sa sœur, l'aînée, sera envoyée en France. Dakia que sa famille deviennent la cible principale des extrémistes en raison de leur dissidence et de leur refus de se plier à la volonté des extrémistes, et parce qu'ils se disent pratiquants laïques et accordent à leurs filles une grande liberté, y compris celle de ne pas porter le voile. On entend

la voix de Dakia²² dès l'incipit, dans un style sobre et direct, sans pré-tention esthétique :

Dakia. Je m'appelle Dakia. J'ai presque quatorze ans. Je suis en classe de troisième. Cette année, il me faut travailler d'arrache-pied pour obtenir mon BEPC et passer en seconde. Cet examen, je veux, je dois le réussir. Mes parents, ma grande sœur Chafia et moi habitons un appartement à Chéraga, dans la banlieue ouest d'Alger. Alger, la capitale de mon pays, l'Algérie. (3)

À la question que Dakia pose au début du récit pour comprendre les causes de cette violence, elle répond : « Je veux savoir, je veux comprendre ce qui s'est passé aujourd'hui, 28 février 1994, entre huit et treize heures » (28). Son amie tente à son tour de trouver une réponse en lui disant :

Le tract, Dakia, ce n'était pas de la blague ! Ces sauvages du GIA viennent de tuer une lycéenne qui avait refusé de porter le hidjab. Lorsqu'elle est sortie du lycée, un homme l'a tuée en lui tirant deux balles dans la tête ! Et ça s'est passé devant tout le monde, Dakia, dans la rue... sous les yeux de sa copine qui, elle, était voilée. Elle avait dix-sept ans, et elle s'appelait Katia. J'ai entendu tout cela à la radio du journal de 13 heures (28).

Bien que ce récit reste assez modeste sur le plan littéraire, il dépeint avec justesse et réalisme les atrocités de cette guerre sans limites : « Cette année, pourtant, une ombre noire voile la douce attente de Sidi Ramadhan – l'ombre de la mort, de l'inhumain et du sang versé. Depuis quelque temps, on ne parle que des assassinats, des destructions et des bombes meurtrières — des crimes qui deviennent presque quotidiens » (12). D'autre part le texte mentionne plusieurs assassinats, comme celui d'Ahmed Asselah, directeur de l'école supérieure des beaux-arts, tué à l'intérieur de l'établissement. Son fils unique Rabah, étudiant à la même école, sera lui aussi assassiné au moment où il tente de porter secours à son père. D'autres personnes menacées de mort sont également citées, comme Khalida Messaoudi, militante des droits de la femme et démocrate, condamnée à mort en 1993 par les intégristes et qui a choisi de rester au pays malgré les menaces qui pèsent sur elle et de vivre dans la clandestinité. Aussi est-il fait mention de la bombe qui a explosé dans l'aéroport Houari-Boumediene à Alger le 26 août 1992, faisant une dizaine de morts et

²² Dakia, née en 1980, a vécu à Alger jusqu'en 1994, date à laquelle elle est partie poursuivre ses études à l'étranger.

plus de cent blessés. Le récit est par ailleurs parsemé d'informations culturelles, religieuses concernant par exemple les piliers de l'islam ainsi que ses rites. Des notes sont ajoutées en bas de page par l'éditeur pour expliquer certaines allusions.²³ Ces notes sont souvent imprécises ou prêtent à confusion comme la définition qui reste ambiguë et erronée du Hidjab et qu'on explique comme étant « vêtement chiite ample et de couleur terne, il doit recouvrir totalement le corps de la femme, ne laissant apparaître que le rond du visage et les mains » (67). La portée didactique du texte est en revanche assez évidente, surtout dans la préface où Simone Veil souligne qu'il s'agit d'un message de Dakia « qui doit être entendu par tous comme un appel à la vigilance contre toutes les formes d'oppression ainsi qu'à la solidarité en faveur de ceux qui en sont les victimes » (2).²⁴ En hommage aux femmes victimes de la violence intégriste, le récit se termine sur un message instructif et édifiant pour les jeunes : « Je dois réussir. Ma réussite sera ma contribution. Je la dois aussi à mes parents, et à toutes celles, à tous ceux qui ont choisi de combattre chez nous, en Algérie, malgré la terreur. Je la dois également à Katia Bengana, à Fatma Ghodbane et à toutes les autres femmes – ces martyres de la liberté » (89).²⁵

Au terme de cette étude, nous sommes en mesure d'avancer que dans les récits que nous venons de mentionner, l'aspect factuel est prépondérant au détriment de la dimension fictionnelle, alors que dans les romans de Mokeddem que nous avons qualifiés de témoignages fictionnels, ces deux aspects sont étroitement imbriqués, voire fusionnés, à tel point que les soudures sont impossibles à isoler.

²³ Entre autres « En 1980, l'éducation civique et religieuse est remplacée par l'éducation islamique » (34).

²⁴ Simone Veil est une femme politique française. Rescapée de la Shoah, elle entre dans la magistrature comme haut fonctionnaire jusqu'à sa nomination comme ministre de la santé en mai 1974. À ce poste, elle fait notamment adopter la « loi Veil », promulguée le 17 janvier 1975 qui légalise le droit à l'avortement en France. Elle devient ministre des Affaires sociales, de la Santé et de la Ville dans le gouvernement Edouard Balladur.

²⁵ Le 28 février 1994, Katia Bengana, jeune lycéenne de 17 ans, fut sauvagement assassinée par le Groupe islamique Armé (GIA), pour avoir refusé de porter le voile. Le 13 mars 1994, six hommes armés se faisant passer pour des policiers sont allés chercher Fatima Ghodbane, 15 ans, jusque dans sa classe. Ils l'ont emmenée dans la rue et l'ont égorgée à quelques mètres de la porte de son collège. Après avoir dessiné au stylo sur sa main le sceau du GIA, les membres du commando ont jeté son cadavre devant la porte du collège et se sont enfuis en voiture.

Par conséquent, les romans de Mokeddem, et surtout ceux appartenant au deuxième cycle, peuvent être considérés comme des témoignages fictionnels qui sont basés dans certains cas sur des expériences vécues par l'auteure en question ou des incidents ayant eu lieu dans la réalité. Mokeddem prend ainsi sa place parmi les « [...] thirty-five women, most of them Algerian, who have written about atrocities of fundamentalist terrorism » (Stora « Women's » 85). De ce fait, elle suit sans conteste les paroles de Tjaout « Si tu parles tu meurs. Si tu te tais, tu meurs. Alors parle et meurt ! », même si elle se verra menacer de mort par les intégristes, à cause de son écriture (Marcus 223). Comme la narratrice *Des Rêves et des assassins* l'affirme, « Aucune menace ne pourra me réduire au silence. Les intégristes de tout poil ne seront jamais que des morpions face à l'emprise des mots » (203). Position que non seulement la protagoniste de ce roman partage, mais que Mokeddem et toutes ces femmes affichent à travers leur lutte contre l'obscurantisme et l'assujettissement de la femme. Les récits examinés au cours de ce chapitre mettent en évidence les risques que les femmes doivent endurer pour affronter toute menace. Tous ces ouvrages louent la résistance des femmes face à une société hostile et sexiste qui leur impose dogmes et interdits :

Les femmes, ici, sont toutes des résistantes, explique Salah. Elles savent qu'elles ne peuvent s'attaquer, de front, à une société injuste et monstrueuse dans sa quasi-totalité. Alors elles ont pris les maquis du savoir, du travail et de l'autonomie financière. [...] Elles ne donnent pas dans la provocation inutile et dangereuse [...]. Elles feignent et se cachent pour ne pas être broyées, mais continuent d'avancer (*Des Rêves* 190).

Ces romans constituent ainsi des témoignages vivants de la mémoire collective qui aspirent à dénoncer la réalité pour la transformer. Malika Mokeddem, entre autres, a créé une littérature qui privilégie souvent le témoignage fictionnel, à travers lequel la violence dans le réel se retranscrit dans la violence des mots. En écrivant ce genre de témoignage, Mokeddem avait le choix entre trois possibilités : coller à la réalité événementielle la plus froide et donc opter pour le style de la chronique journalistique ; suivre une écriture symbolique et figurée qui puisse effleurer ces atrocités dans un langage poétique fort suggestif ; mais c'est la troisième possibilité qu'elle a adoptée, et qui explique l'extrême tension du texte, conférant à la réalité une dimension à la fois factuelle et fictionnelle.

Le témoignage et la littérature sont ainsi deux actes d'écriture pouvant être complémentaires. Dans ce sens, la part d'imaginaire au cœur du témoignage n'enlève rien au contrat de vérité, sinon qu'il rend ce genre d'écriture fort intéressant.

Nous avons souligné que le cadre fictif ainsi que la représentation du témoignage dans ces œuvres sollicitent la participation active du lecteur, le contraignant à un effort d'interprétation, l'interrogeant et l'impliquant dans un processus de « continuité de la transmission testimoniale » (Bornand 129). Mokeddem et les auteures à l'étude dans ce livre sont ainsi des témoins indirects ; leur position de parole est clairement affirmée dans ce sens ; elles s'efforcent par là d'activer grâce aux artifices de la fiction, ce même rôle auprès du lecteur.

Chapitre 4

L'écriture de la folie dans l'œuvre de Leïla Marouane

L'histoire du viol n'est pas écrite.
Tout pourtant y conduit.
Georges Vigarello, *Histoire du viol*, 7

Oui, j'écris. Pour retrouver la mémoire et la garder.
Pour le sel des mots. Pour briser le cercle de l'interdit
où l'on voudrait me murer. Pour déchirer le silence
qui m'enferme et laisser bruire mon désir de vivre.
Oui, écrire me livre et me délivre. Naima,
ils t'ont massacrée parce que tu écrivais. Mais la source
qui t'abreuvait n'est pas tarie. [...] J'irai jusqu'au
bout de la nuit, et toutes les nuits, même enfermée
derrière les barreaux, car aucune prison ne peut
empêcher les mots de sourdre, d'échapper.
Hafsa Zinaï-Koudil, *Sans Voix*, 136.

Leïla Marouane,¹ de son vrai nom Leyla Z. Mechentel, est née en 1960 en Tunisie, fuyant avec ses parents l'armée française. Elle passe son enfance et son adolescence en Algérie secouée par les troubles qui suivent l'indépendance en 1962. Issue d'une famille de révolutionnaires, Marouane a été profondément imprégnée par l'esprit contestataire de ses parents. Son père, homme de lettres, marxiste et membre du parti communiste français, et sa mère, féministe et anticolonialiste surnommée « la Jeanne d'Arc des Djebels », auront l'un et l'autre une profonde influence sur la formation de la conscience politique et féministe de leur fille, Leïla, comme elle l'écrit en 2011 :

Je tiens à rappeler que je suis issue de parents révolutionnaires, ma mère, après avoir été torturée par des militaires français pour son engagement dans la guerre d'Algérie, a pris le maquis à l'âge de 16 ans. C'était en 1958. Jusqu'à sa mort précoce, malgré sa déception, ses colères contre les passe-droits, le clientélisme,

¹ Nom de plume qu'elle a dû prendre en 1996, lors de la décennie noire. À partir de son livre *Le Papier, l'encre et la braise*, publié en 2009, elle reprend son vrai nom.

la corruption, elle n'a pas un seul jour, un seul instant regretté ce qu'elle a donné pour l'indépendance de son pays. Idem pour mon père qui a abandonné ses études pour la même cause [...].²

Après des études de lettres à l'université d'Alger, Marouane devient journaliste. Dans ses articles, elle critique ouvertement les interdits et tabous de la société algérienne, ce qui lui vaudra des lettres de menace des groupes extrémistes. Ayant décidé de faire front à l'obscurantisme, elle poursuit sa critique véhémement du délabrement général de son pays ; cela lui coûtera cher. En sortant un soir du journal *Horizons*, elle est attaquée par un commando extrémiste, qui la bat brutalement et la laisse pour morte. Elle réchappe de ses blessures, mais décide de quitter définitivement son pays en 1991 et de s'installer à Paris.³ Un an plus tard, sa mère meurt et Marouane, toujours menacée de mort, ne pourra pas retourner en Algérie pour assister à ses obsèques. C'est cette année qu'elle décide de se consacrer à l'écriture romanesque et de publier ses œuvres littéraires. En 1996, son premier roman *La Fille de la Casbah* est publié aux Éditions Julliard. Depuis, huit ouvrages sont parus dans un style qu'elle qualifie elle-même de « littérature de combat ».⁴ La presse algérienne la décrit comme la plus rebelle des écrivaines arabes. La colère et la rage que ressent Leïla Marouane se transforment en véritable combat féministe qu'elle tente de mener à travers tous ses romans dans lesquels elle analyse les différentes formes de violence que subissent les femmes dans une société où leur liberté et leur épanouissement sont étouffés par un patriarcat nourri du livre sacré :

J'ai lu le Talmud, la Bible, le Coran. Aucun ne favorise jamais les femmes. Il y a dans la Kabbale une phrase magnifique qui dit « Dieu compte les larmes des femmes »... Je trouve ça merveilleux. Mais en même temps, dans la réalité, on s'en fout des larmes des femmes. [...] Dans les textes, c'est la femme qui doit se couvrir. Pourquoi doit-on forcément dissimuler le corps comme si c'était une tare ? La femme est une négation dans tous les textes (Michalon 3).

² Entrevue avec Leïla Marouane dans *El Watan*, consulté le 26 janvier 2011.

<<http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=125409>>

³ Rappelons que durant la décennie noire, 400.000 intellectuels algériens environ choisissent l'exil pour éviter la mort et la violence.

⁴ *Ravisseur*, Julliard, 1998 ; *Le Châtiment des hypocrites*, Seuil, 2001 ; *L'Algérie des deux rives*, collectif, Fayard, 2003 ; *Les Criquelins* suivi de *Le Sourire de la Joconde*, Fayard, 2004 ; *La Jeune Fille et la mère*, Seuil, 2005 ; *La Vie sexuelle d'un islamiste à Paris*, Albin Michel, 2007 ; *Le Papier, l'encre et la braise* (récit sociologique), Le Rocher, 2009 ; *Nouvelles d'Algérie*, collectif, Magellan, 2009.

Connaissant les affres, mais aussi les bienfaits, de l'exil, des identités et des cultures métissées qui la marquent, et même des noms multiples avec lesquels elle se définit, elle signe en 2009 son dernier livre *Le Papier, l'encre et la braise* sous son vrai nom, Leyla Z. Mechentel, tout en soulignant elle-même que « Leïla Marouane ne pourra pas disparaître. Il est pérenne comme les livres qui portent ce nom que j'ai dû prendre en 1996, lors des années de sang »⁵

Dans ce chapitre consacré aux romans de Marouane traitant de la décennie noire et plus particulièrement du thème du viol, une ébauche aussi bien historique que culturelle de ce crime serait utile de tracer, d'abord sur un plan général, et ensuite par rapport à la décennie noire. Je propose aussi un survol de quelques récits algériens qui ont abordé ce crime. L'intérêt d'une telle approche est de souligner l'atrocité et la perpétuation de ce délit contre la femme, et, paradoxalement, l'absence de dénonciation collective de la société. Tout se passe comme si la représentation d'un tel crime n'était possible qu'à travers une écriture fictionnelle, et surtout entreprise par une femme.

Le viol est un des crimes les plus cruels. Non seulement il est dégradant,⁶ mais il déshumanise la femme et porte atteinte à son identité propre. Il provoque par ailleurs une souffrance individuelle sans pareil, un dommage physique et psychologique irrévocable, d'autant qu'il a souvent des répercussions au niveau social et moral, comme le souligne Georges Vigarello dans son ouvrage intitulé *Histoire du viol XVI^e-XX^e siècle* : « Non plus le poids moral ou social du drame, non plus l'injure ou l'avilissement, mais le bouleversement d'une conscience, une souffrance psychologique, dont l'intensité se mesure à sa durée, voire à son irréversibilité » (246).⁷ Dans des sociétés où l'honneur collectif est étroitement lié à la chasteté de la fille, ce crime demeure un tabou, en se canalisant sur la virginité de la fille qui doit rester pure jusqu'au mariage. D'où l'importance symbolique de la ceinture que porte les femmes, qui est un des signes de la fermeture du

⁵ Entretien avec Leïla Marouane, consulté le 29 juin 2011. <http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=125409>

⁶ Susan Brownmiller. *Against our Will: Men, Women and Rape*. New York: Bantam Books, 1975, p. 422.

⁷ Cité par Christiane Achour, « À propos du viol : le corps escamoté » dans Sylvie Brodziak (dir.), *Le Corps à l'œuvre*. Paris : Éd. Le Manuscrit, coll. « Féminin/Masculin », 2007, pp. 193 à 217, p. 203.

corps féminin ou d'autres postures qui préserveraient cette virginité, et par extension l'honneur de toute la famille :

[...] les bras croisés sur la poitrine, jambes serrées, vêtements noués, qui, comme nombre d'analyses l'ont montré, s'impose encore aux femmes dans les sociétés euro Américaines, d'aujourd'hui. Elle symbolise aussi la barrière sacrée protégeant le vagin, socialement constitué en objet sacré, donc soumis conformément à l'analyse durkheimienne, à des règles strictes d'évitement ou d'accès, qui déterminent très rigoureusement les conditions du contact consacré, c'est-à-dire les agents, les moments et les actes légitimes, ou, au contraire, profanateurs. (Bourdieu 22)

Vigarello retrace par ailleurs l'histoire de ce crime, afin de saisir l'évolution des mentalités et des discours qui l'entourent. Il part du constat que son invisibilité, puis sa lente émergence dans les sociétés modernes et le monde de la justice soulignent la difficulté jusqu'à une date récente de le considérer comme un délit (76).

Ce qui rend cet acte infâme encore plus terrifiant et complexe, c'est qu'il passe souvent inaperçu, parce qu'il est refoulé par la victime. Cachant sa honte, la femme violée est condamnée par sa société tout autant que son violeur et peut même être bannie par celle-là. Dans ce sens, le viol est d'abord, comme le note Vigarello :

[U]ne transgression toute morale dans le droit classique, associée aux crimes contre les mœurs, fornication, adultère, sodomie, bestialité et non aux crimes de sang. Il appartient à l'univers de l'impudeur avant d'appartenir à celui de la violence, il est jouissance illicite avant d'être blessure illicite. (41)

Dans ce contexte, l'honneur de la femme est essentiellement négatif puisqu'il « ne peut qu'être défendu ou perdu », l'homme « vraiment homme » selon Bourdieu

est celui qui se sent tenu d'être à la hauteur de la possibilité qui lui est offerte d'accroître son honneur en cherchant la gloire et la distinction dans la sphère publique. L'exaltation des valeurs masculines a sa contrepartie ténébreuse dans les peurs et les angoisses que suscite la féminité : faibles et principes de faiblesse en tant qu'incarnations de la *vulnérabilité* de l'honneur, de la *h'urma*, sacré gauche (féminin, par opposition au sacré droit, masculin), toujours exposées à l'offense, les femmes sont aussi fortes de toutes les armes de la faiblesse, comme la ruse diabolique, « *thah'raymith* » et « la magie ». (57)

Une femme violée est par conséquent perçue comme une femme dévergondée qui a même incité, par sa nature lascive ou ses mœurs lé-

gères, son agresseur. La victime devient ainsi complice de son bourreau en se trouvant rejetée par les siens pour ne pas avoir résisté à son agresseur et préservé sa virginité et l'honneur de la famille. Leïla Marouane précise : « [d]ans un pays méditerranéen comme le mien dès qu'on est une fille on vous rappelle tout de suite le sens de l'honneur. Dans les patios, les femmes ne parlaient que de ça : une femme qui n'était plus vierge, [...] c'était horrible, c'était une catastrophe. Ça l'est toujours » (Michalon 3). De surcroît, la victime est stigmatisée autant et paradoxalement plus que le violeur ; la souillure sociale par laquelle elle sera à jamais marquée la rendra avilie et fera d'elle une damnée pour le reste de sa vie. Cet état d'humiliation sera encore plus rigoureux selon le système d'oppression que la société impose aux femmes en général et à celles qui ont été violées en particulier, comme le souligne avec justesse Vigarello :

L'histoire des jugements et des procédures montre plus profondément combien l'histoire du viol ne saurait se limiter à celle de la violence. C'est un entremêlement complexe entre le corps, le regard, la morale que cette histoire vient rappeler. La honte par exemple, invinciblement éprouvée par la victime, tient à l'intimité subie, à l'image qui en est donnée, à sa publicité possible. Elle mobilise le thème opaque de la souillure, l'avalissement par le contact : le mal traversant la victime pour la transformer aux yeux des autres (8).

Ainsi dans une société où la victime est aussi condamnée que le bourreau, la honte et l'humiliation sont les seuls sentiments qui persistent dans cet univers du péché.

Le viol est également une conséquence flagrante d'une vision patriarcale de misogynie et de domination du sexe féminin. Bien que la femme soit considérée comme la propriété de l'homme, mais aussi la garante principale de l'honneur et la stabilité du groupe auquel elle appartient, elle constitue une source de menace pour l'ordre établi. Si elle commence à exprimer ses opinions ou à vouloir se faire l'égale de l'homme, elle est réprimée et domptée par la force, tout en étant bannie et confinée à la sphère privée, invisible et voilée. Soulignons que si le viol, voire tout rapport sexuel, apparaît comme un rapport de domination, « c'est qu'il est construit », comme le note Bourdieu, « à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotique, et le désir féminin comme désir de la domination érotisée [...] » (27). Ainsi la domination masculine s'avère intransigeante

en matière de pouvoir sexuel, dans la mesure où elle se manifeste aussi bien sur les plans physique que symbolique et que « [p]ar l'intermédiaire du corps de la femme [le viol] reste une affaire entre hommes où l'ennemi opère une castration symbolique de l'adversaire, s'empare de sa propriété, l'humilie par cette agression sur sa possession la plus intime » (Le Bras-Chopard cité dans Fell 11).

Rappelons qu'à travers l'histoire de l'humanité, le viol a constamment été utilisé comme une arme de guerre et de propagande. Ce n'est qu'en 1946 que le viol, absent de la charte de Nuremberg le 8 octobre 1945, est reconnu par le tribunal de Tokyo comme crime de guerre (le 19 janvier 1946). En 1992, le conseil de sécurité de l'ONU a qualifié le viol perpétré contre les femmes bosniaques de crime contre l'humanité par la résolution 808, le 3 mai 1993.⁸ En dépit de ces résolutions, le viol reste le crime de guerre le moins condamné ou en tout cas dénoncé. En temps de guerre, il constitue un dommage collatéral inévitable, car il « est non seulement humiliation du vaincu (encore une fois la femme n'est pas sujet, mais objet d'un échange d'ennemis), mais bien souvent relance d'un processus de violence en voie d'extinction » (Achour 209).

Or si le viol est perçu, en cas de guerre, comme symbole de possession et de victoire face au clan ennemi, dans le contexte de la guerre civile en Algérie, la logique de ce crime effroyable commis contre les femmes est d'une grande complexité, d'autant que le nombre de viols durant cette période montre que les femmes ont été la cible principale des extrémistes. Selon le ministère algérien de l'Intérieur, plus de 3000 femmes ont été violées entre 1994 et 1999 et près de sept mille enfants ont été affiliés à un père terroriste,⁹ bien que les violences contre les femmes en Algérie aient commencé bien avant l'arrêt du processus électoral de décembre 1991.¹⁰ Dès les années

⁸ Pour plus de détails, voir « Maghrébines entre violences symboliques et violences physiques : Algérie, Maroc, Tunisie ». Rapport Annuel 1998-1999, *Collectif 95 Maghreb Égalité*, consulté le 2 mars 2011.

<<http://www.retelifith.it/ce/host/maghreb/htm/magh10.htm>>.

⁹ « Maghrébines », *ibid*.

¹⁰ En 1989, l'affaire d'Ouargla à Makhadma, ville située à 850 km au sud d'Alger, confirme ce constat. Dans la nuit du 22 au 23 juin 1989, un groupe de douze militants islamistes a monté une expédition punitive contre Saléha M., mère de trois enfants, qu'ils accusaient d'avoir « des mœurs légères ». Ils ont mis le feu à la maison de cette mère qui a réussi à échapper aux flammes, malgré des brûlures au troisième degré, alors que son fils de trois ans a péri dans les flammes.

soixante-dix, les militants de l'association islamique Eddaawa Oua Ettabligh, agressaient déjà au vitriol les jeunes filles qui osaient porter une minijupe en ville ou un maillot de bain à la plage. C'est sous le régime de Chadli Bendjedid (de 1980 à 1992) que l'intégrisme a pris de l'ampleur et gagné à sa cause les milieux défavorisés et marginalisés en employant parfois la force et la menace.¹¹

De toute évidence, le manque d'idéaux et de perspectives d'avenir avait mené à un « ras-le-bol » exprimé avec force par de nombreux jeunes qui s'étaient réfugiés dans les mosquées où les militants intégristes leur promettaient monts et merveilles, mais surtout de prendre leur revanche sur un régime accusé de tous les maux. Les 10 000 mosquées (sur les 11 000 existantes) que la mouvance islamiste contrôlait à travers le pays servaient également aux militants pour lancer des demandes de mariage, annoncées à l'aide de haut-parleurs lors des prêches du vendredi. Il n'était pas question pour les jeunes gens de se voir ou de se connaître. Il ne fallait que l'acceptation du chef de famille pour qu'un mariage soit vite décidé. Dans ces mêmes mosquées, les discours haineux visaient un contrôle absolu sur les femmes, accusées de dépravation, parce que dévoilées dans la rue et travaillant avec les hommes.¹² Cette hostilité grandissante envers les femmes était légitimée et confortée depuis 1980 par le contenu des programmes scolaires algériens, qui enseignaient aux enfants l'infériorité et la soumission de la femme et le degré de violence permis sur sa personne. Cette infériorisation sera ensuite légalisée par le code de la famille adopté par l'Assemblée nationale en juin 1984, qui confirmera l'avalissement de la femme, en la mettant sur un même pied d'égalité que l'enfant ou le mineur, et sa mise sous tutelle absolue. Ainsi toutes les formes d'exclusion et de violence contre les femmes seront pratiquées durant la décennie noire, des discours haineux ou des intimidations violentes jusqu'aux enlèvements et aux assassinats. C'est d'ailleurs à partir de ce moment, que la pratique du mariage de jouissance devient de plus en plus fréquente, qui réduit la femme au statut d'objet de plaisir temporaire, pouvant être facilement remplacée un ou deux jours plus tard.

Dans le contexte algérien, le viol systématique est donc utilisé comme stratégie militaire et comme instrument de la lutte armée. Comme je l'ai mentionné précédemment, le viol sera refoulé par les

¹¹ « Maghrébines », *op. cit.*

¹² « Maghrébines », *ibid.*

victimes et leurs expériences traumatiques ne donneront pas lieu à des poursuites judiciaires contre les responsables, comme criminels de guerre.¹³ En outre, lorsque les femmes violées se retrouvent enceintes de leurs agresseurs, l'avortement leur est non seulement déconseillé, mais il est aussi interdit par la constitution de 1996, et sera condamné encore une fois par le haut conseil religieux dans les années 1990 (Roudy 3).

Dans de nombreux des cas, les familles taisent les faits et cachent leur honte, en niant d'abord l'enlèvement et en chassant ensuite leur fille si elle revient vers eux après avoir été violée. Le silence et le re-foulement restent donc la solution apportée par la société entière au mépris des souffrances des victimes. Et la honte, ainsi que les normes culturelles imposées aux femmes qui leur dictent des rôles bien précis, « lead women to silence themselves when testifying to sexual abuse such as rape » (Cubilié 13). La situation est encore plus scandaleuse dans la mesure où la loi ne reconnaît aucun droit aux femmes enlevées et violées par des terroristes dont elles ont parfois eu des enfants. Non seulement la femme sera rejetée par la société pour le reste de sa vie, mais en cas de grossesse ses enfants seront, à leur tour, méprisés, voire maudits et bannis par la société pour le reste de leur vie, surtout si le père ne reconnaît pas sa paternité.¹⁴

¹³ Lors d'une visite à Alger fin janvier 2006, le rapporteur spécial du conseil des droits de l'homme à l'ONU sur la violence contre les femmes avait qualifié la violence contre les femmes en Algérie de « préoccupante » et « invisible ». Il avait appelé le gouvernement algérien à prendre « des mesures concrètes pour combattre la violence et l'inégalité entre les sexes ». Pour plus de détail voir

<<http://www.maghress.com/fr/aujourd'hui/57465>>

¹⁴ Selon des chiffres officiels, au moins 40 % des femmes violées ont eu des enfants, et la majorité d'entre elles ne connaissent pas le père de l'enfant, étant donné qu'elles subissent souvent des viols collectifs. Dans ces cas précis, certains médecins, quand la femme le demande, pratiquent l'avortement en se protégeant derrière la loi 85-05, relative à la promotion et la protection de la santé. Cette loi habilite les médecins à décider de l'interruption de la grossesse à condition que celle-ci présente un danger pour la santé de la mère, « Maghrébines », *op.cit.* En 1998, des associations de femmes avaient demandé aux instances religieuses de prononcer une fatwa autorisant l'avortement (interdit en Algérie) pour les femmes ayant été violées par des terroristes. L'université d'El-Azhar au Caire avait émis de sérieuses réserves. Or cette même autorité religieuse avait, au contraire, déclaré licite l'avortement de femmes bosniaques violées par des miliciens serbes, parce qu'il s'agissait de femmes musulmanes violées par des chrétiens, alors que dans le cas des femmes algériennes le fœtus appartenait à un musulman et donc l'avortement était illégale. Dans la mentalité des bourreaux, le viol constituait une manière légitime d'imposer à une société mécréante,

Les témoignages fictionnels

Face au silence et au mépris de la société envers cette torture physique et mentale des victimes, il n'est pas étonnant de constater que la question du viol soit un thème central dans les romans publiés pendant et sur la décennie noire. Christiane Achour affirme à ce propos que la situation avait changé dans les années 90 et l'explique ainsi : « d'une part parce qu'il y a eu un vrai mouvement de la société civile représenté par les mouvements de femmes avec des procès symboliques des violeurs, d'autre part, parce qu'écrivains et écrivaines ont inscrit, dans leur trame narrative, cette réalité qui témoigne d'une évolution certaine des mentalités en la matière » (« À Propos du viol » 211). Le silence, si longtemps conservé, sera rompu à travers des témoignages réels, mais aussi fictionnels. À cet égard, le témoignage de Louise Ighilahriz, *Algérienne*¹⁵ est un des récits les plus émouvants : quarante ans après les faits, il retrace dans son intégralité, les atrocités que cette femme a subies aux mains de ses agresseurs et il montre les lourdes séquelles irréversibles de cette violence : « Il m'a violée, 45 ans après je n'en dors plus, il a brisé ma vie, brisé l'éducation de mes enfants. Oui, j'ai subi l'innommable de la part du capitaine Graziani ». ¹⁶ En revanche et même si ce témoignage porte sur un viol commis pendant la colonisation française, on assiste à un aveu poignant et sans pareil : « Mon corps était couvert d'ecchymoses. Mon pubis était rouge et enflé. De toute évidence, mes plâtres avaient été malmenés, les traces de violence à mon encontre étaient manifestes ». ¹⁷ Dès lors, les récits sur le viol vont se multiplier pendant toute la décennie noire, oscillant entre le fictionnel et le documentaire.

une progéniture musulmane digne et à leur image. « Ce 'principe d'identité' ou de 'continuité identique', 'auto-fondation du propre' repose sur l'inertie qui conduit le même à se reproduire en tant qu'identique à lui-même afin de se maintenir en position de domination » (Le Bras-Chopard, cité dans Fell 14). Voir aussi Yolande Helm, « 'Ils m'ont scindée' au pays de l'intégrisme » dans *1989*, où elle écrit : « À ce jour, on compte à plus de 40.000 le nombre de celles qui ont été assassinées, violées, torturées, égorgées, décapitées au nom de la rigueur islamiste », p. 174.

¹⁵ Louise Ighilahriz. *Algérienne*, récit recueilli par Anne Nivat. Paris : Fayard/ Calmann-Lévy, 2001.

¹⁶ Cf. le compte-rendu de la séance du procès dans *El Watan* (quotidien national algérien) du 9-10 septembre 2005 par Nadja Bouzeghrane, « Louise Ighilahriz contre Maurice Schmitt ».

¹⁷ Ighilahriz, *op. cit.*, p.118.

Si certains de ces récits sont d'abord fictionnels, leur envergure réaliste l'emporte souvent sur leur nature fictive. Par exemple, le roman de Wahiba Khiari, *Nos Silences*¹⁸ met en scène deux sœurs qui se parlent en écho de leur vie et surtout des atrocités que l'une d'elles a vécues lorsqu'elle a été enlevée et violée par les islamistes intégristes, puis abandonnée comme une ordures dans la rue. Notons d'emblée que les paroles de l'une sont transcrites en caractère romain alors que celles de l'autre sont en italique. Dans une scène d'une intensité remarquable, l'expérience de la narratrice se dissout dans celle d'une autre fille qui a traversé la même épreuve, et rappelle à son tour les mêmes épisodes qu'une autre jeune fille — dans la réalité cette fois — avait vécus et dont l'histoire n'avait reçu aucune attention des médias, alors que des groupes féministes avaient entrepris une enquête sur son histoire et celle de bien d'autres. L'imbrication de plusieurs histoires — qu'elles soient réelles ou fictives — illustre à quel point la réalité s'impose avec plus de force lorsqu'elle est encadrée par la fiction :

Il est minuit passé, je suis loin, à l'abri d'eux, de leurs visages poilus ressurgis du passé. À l'abri de leurs mains sales, de leurs regards frustrés. Je suis loin, mais pas elle. Ils l'ont eue, j'en suis douloureusement convaincue. Des années qu'elle m'habite comme une deuxième possibilité de moi-même. Toutes les nuits, je la retrouve, dans le noir derrière mes paupières. Elle, le point blanc qui a annulé la cécité de mes nuits. Elle, le « je » dissimulé derrière mes peurs. Je lui échange les siennes contre un peu de vie. Mon écriture contre son drame, mes jours contre ses nuits. Je lui cède les mots pour libérer sa vie. Je lui donne la parole pour rompre mes silences (28).

L'expérience romanesque atteint ainsi un degré élevé d'authenticité ; d'autant que l'exemple des femmes bosniaques violées par les miliciens serbes est mentionné dans le roman, rappelant qu'aussi bien les Bosniaques que les Algériennes violées n'ont pas le droit à l'avortement, pour la seule raison que les violeurs, dans le cas de l'Algérie, étaient des musulmans, et que la religion interdit de tuer un embryon musulman. Par ailleurs, nombreux sont les romans écrits par des femmes où le thème principal ainsi que l'intrigue centrale tournent autour du viol. Dans plusieurs cas c'est la protagoniste, victime d'un viol, qui raconte les souffrances aussi bien physiques que psychologiques qu'elle a endurées.

¹⁸ Tunis, Éditions Elyzad, 2009.

Il existe pourtant quelques romans écrits par des hommes, comme *Rose d'abîme* (Seuil 1998) d'Aïssa Khelladi, qui traite de la question du viol, même si elle n'en constitue pas nécessairement le noyau central. Si ce roman en particulier dépeint avec sincérité et justesse les souffrances endurées par les victimes, la focalisation est plutôt orientée vers la mise en scène de l'agresseur, ainsi que de ses réactions et attitudes envers la victime. Les romancières, de leur côté, prennent le même parti-pris, mais privilégient le point de vue de la victime, en ayant recours à des stratégies narratives différentes, notamment en ce qui concerne les voix énonciatives et la position axiologique. Elles éprouvent inévitablement une grande solidarité avec la victime, mais surtout elles dénoncent les bourreaux et par extension la société patriarcale. S'attardant peu sur les violeurs, même si elles décrivent leur regard, leur souffle et surtout leur brutalité, les romancières se concentrent davantage sur la psychologie de la victime pétrifiée et détruite par ce traumatisme qu'elle portera en elle à jamais. Il est donc clair que les femmes affrontent des menaces différentes et les expriment par conséquent différemment.

Née à Alger en 1945, Leïla Aslaoui est nommée ministre de la Jeunesse et des Sports (1991-1992) dans le gouvernement de Mohammed Boudiaf après une longue carrière dans la magistrature ; elle devient ensuite ministre de la Solidarité nationale pendant les mois d'avril à septembre 1994. Le 17 octobre 1994, son mari est assassiné dans son cabinet de chirurgie dentaire par les islamistes. Depuis, elle se consacre à la lutte pour les droits des défavorisés dans son pays.

Dans son roman intitulé *Coupables* (Éditions Buchet-Chastel, 2006), Aslaoui tente de démontrer en fictionnalisant des histoires de jeunes filles violées, que la fiction peut représenter la réalité, voire la dépasser. Bien que ce livre se classe parmi les romans, il se rapproche plus de la chronique dramatisée, que d'une œuvre de fiction.¹⁹ *Coupables* est un bouleversant témoignage de plusieurs jeunes Algériennes brisées par la violence intégriste et dont la vie est à jamais marquée par le viol : « Soudain, sans dire un mot, l'émir se jeta sur moi comme un fauve, toutes griffes dehors. », déclare une des prota-

¹⁹ D'autres romans d'Aslaoui ont cette même nature, comme son roman intitulé *Les Années rouges* (2000) qui peut être considéré plutôt un témoignage qu'un récit romanesque. Tiré d'un fait réel, *Les Jumeaux de la nuit*, paru aux Éditions Casbah en 2002 est un récit qui traite de manière symbolique et romancée du terrorisme de la décennie noire.

gonistes dans *Coupables*. « Il m'empêchait de crier. Je finis par perdre connaissance. Cela l'excita et il me reprit de nouveau. Puis ce fut le tour de Ouarda. Ses hommes le regardaient faire » (72).

La plupart des personnages, fortement mis en relief dans cette intrigue tragique, présentent des similitudes avec des personnes vivantes ou ayant existé ; il ne s'agit pas d'une « pure coïncidence ». Chaque récit est dédié à la mémoire d'une jeune femme effectivement assassinée par les intégristes islamistes, par exemple : « À la mémoire de Katia Bengana, lycéenne assassinée par le GIA en 1993 à l'âge de 17 ans, pour avoir refusé de porter le hijab. Juin 2003 » (43). Dans une note de bas de page d'un récit intitulé « Chérifa », commentant sur des femmes vivant seules qui ont été battues, mutilées et violées par les intégristes, Aslaoui nous rappelle l'incident réel qui l'a inspirée :

Ces femmes ont été agressées à Hassi Messaoud, dans le quartier El Haïcha (la bête), le 13 juillet 2001. Sur une quarantaine de victimes, seules neuf d'entre elles ont assisté au procès, le 16 juin 2002. Les autres ont subi de très fortes pressions. Les neuf victimes présentes, menacées de mort par les familles des accusés, ont fini par pardonner à leurs agresseurs devant la cour. Sur les trente personnes mises en cause, dix ont été acquittées. La plus lourde peine prononcée a été de trois ans d'emprisonnement ! (58).

Dans l'avant-propos de son livre, Aslaoui indique clairement la portée réelle du témoignage fictionnalisé :

Contre ce doigt accusateur pointé en permanence par la société sur les femmes, ce livre donne la parole à Bédira, Chérifa, Safia... Des personnages qui ne sont pas sans présenter des similitudes avec des personnes vivantes ou ayant existé. Si ces récits sont romancés, ils partent tous de faits réels et de confidences que j'ai reçus, pour lesquels je me suis efforcée de composer une histoire capable de faire entendre la douleur des femmes que j'avais rencontrées. Ce serait un truisme que de rappeler à quel point les drames et les tragédies laissent peu de place à la fiction (11).

Sobre, direct et sans artifices, *Coupables* tranche résolument sur la réalité amère et tragique de la condition de la femme algérienne soumise à des lois, traditions, tabous et mentalités régressives. À travers douze récits distincts, Aslaoui se prononce contre l'infâme diktat patriarcal et l'obscurantisme islamiste. Selon elle, « [1] l'Algérie est plongée dans une spirale d'attentats commis par les "barbus". Aujourd'hui, une jeune fille a été assassinée parce qu'elle refusait de porter le voile islamiste. Elle avait dix-sept ans et était très jolie. Sans jurés, sans

défense, un “tribunal” l’a condamnée » (40). Ce sont les histoires de douze jeunes filles, coupables par nature et tenues responsables de la décadence des mœurs, du chômage des hommes, et même des calamités naturelles.²⁰ Aslaoui permet ainsi à ces femmes de dire « je » en représentant toutefois toutes les femmes : « Je ne suis pas Samira. Mais elle est moi. Elle est nous : Bakhta, Nacéra, Amel, Salima, Ouarda, Saïda, Nadia, Farida et d’autres que j’ai connues, et dont les visages, les cris, les larmes, les corps saccagés, demeureront gravés dans ma mémoire » (65). Toutes ces jeunes filles ont subi le viol et la profonde souffrance qu’il engendre, mais aussi l’anathème que la société prononce contre elles.

Le premier récit intitulé « Bédira » porte sur une jeune fille de dix-neuf ans, soumise à la volonté d’une mère dure et sévère et d’un oncle paternel qui veut l’obliger à épouser un homme de onze ans son aîné. Elle quitte l’école à treize ans pour se consacrer aux tâches ménagères en attendant qu’on la marie. Une fois mariée, elle doit subir les sévices abominables d’un mari autoritaire et violent. Quand elle lui rappelle qu’elle l’a épousé pour partager avec lui ses joies et ses peines et qu’elle est offensée par le fait qu’il ait des relations avec d’autres femmes, le mari réagit avec violence : « [...] son regard fixe devint plus dur, soudain il s’empara de la cafetière, des tasses, de la corbeille à pain et les jeta avec une violence inouïe. Puis il me tira par les cheveux, il me colla la tête contre le mur et je ne comptais plus les coups de poing que je recevais au visage. Mes cris et mes pleurs n’eurent pas raison de sa force » (31). Après avoir tenté sans succès de divorcer, elle se résout à assassiner son mari, et venge ainsi symboliquement toutes les femmes victimes de violences conjugales.

Les douze récits sont des témoignages fictionnalisés, où la portée testimoniale l’emporte sur l’intention esthétique, comme le souligne la narratrice d’un des récits : « C’est pour cela qu’elle a voulu écrire. Écrire pour ne pas mourir. Écrire pour pouvoir survivre au passé dévastateur. Écrire pour ne pas oublier. Écrire tout en sachant que rien n’apaisera sa douleur » (63-64).

Notons que d’autres récits, d’une moins grande valeur littéraire, ont été publiés durant et après la décennie noire, comme celui de Malika Ryane, intitulé *Chroniques de l’impure*,²¹ qui retrace avec conci-

²⁰ Après le séisme du 21 mai 2003, de nombreux imams ont fustigé les tenues vestimentaires des femmes responsables selon eux de la colère divine.

²¹ Texte inédit, publié dans la revue *Algérie Littérature/Actions* 7-8, 1997.

sion et simplicité, les 24 heures que Malika a vécu comme otage lors du détournement de l'Airbus d'Air France par un commando du GIA, le 25 décembre 1994. Dans une interview accordée à la revue dans laquelle ce récit a été publié et à propos de cette chronique, Ryane précise que « [c]ette histoire n'est qu'un prétexte [...]. Je veux dire que je reste dans le témoignage. Il y a une mise en forme, mais je n'ai pas recomposé les faits : c'est le récit d'une séquence de ma vie. Et justement, je voudrais le retravailler dans le sens d'une fiction ». (136) Un peu plus loin, elle donne les raisons qui l'ont poussée à adopter ce genre d'écriture entre témoignage et fiction en précisant :

Il y a plusieurs raisons. La première a été l'envie immédiate de raconter cette expérience, qui m'a marquée parce que j'ai vu la mort de près [...] j'étais rentrée chez moi et l'assassinat, les meurtres au quotidien m'y ont rattrapée. Et, au fur et à mesure, je voulais écrire cette expérience, mais aussi ce que je vivais au jour le jour [...] à partir de là, je voulais témoigner, par mon écriture, de la mort des autres, cette mort à laquelle j'avais échappé (137).

Le témoignage de Ryane se caractérise par une écriture crue, une expression directe, spontanée et réaliste ; elle ne se préoccupe pas d'embellir le style ni d'étoffer le texte d'images ou de figures symboliques. Tout se passe comme si face à la violence et l'absurdité, adopter une attitude poétique devenait impossible.

Un autre roman dans cette série de témoignages fictionnels est à signaler, car il met en évidence son aspect plutôt fictionnel et imaginaire, même si le thème central reste le viol. *Imzad*, le premier roman de Fatna Gouari²² est une descente aux enfers ainsi qu'une initiation mystique, qui suit les rythmes de l'imzad.²³ H'ûr al' ain, protagoniste de ce roman, a perdu toute faculté de mouvement à la suite d'un viol collectif perpétré par des terroristes ; elle bascule après dans une existence à mi-chemin entre le rêve et la réalité. Tous les personnages du roman : sa mère Mouïma, la nomade Dhikr, sa belle-soeur Kahina, Lala Mira de la confrérie des Gnawa, son ami Moussa et son amant Haïtham tenteront, chacun à sa manière, de l'aider à renaître à la vie. Le roman oscille entre une création pure laissant libre cours à

²² Fatna Gouari, architecte de formation, passionnée de soufisme, est née en France. Elle a vécu en Algérie de 16 à 20 ans. Depuis ce premier roman, très peu d'information a été trouvée sur cette auteure.

²³ Violon du Sud algérien qui consiste en un vieux monocorde traditionnel de la musique des Touaregs, nomades du Sahara algérien.

l'imagination et aux sensations voluptueuses, et un témoignage direct de l'horreur du viol qu'elle a subi, tout en offrant une réflexion profonde sur les êtres et les relations entre eux. L'univers romanesque du livre est marqué par un style poétique et figuratif ; un soin scrupuleux est apporté à l'écriture et aux mots ainsi qu'à leurs sons et rimes, comme les sons envoûtants de l'imzad.

Sauvagement battue par un commando islamique et laissée pour morte en 1989, Leïla Marouane rappelle que son troisième ouvrage, *Le Châtiment des hypocrites*, est un « [...] roman sur les silences, sur les non-dits. C'est aussi ma façon d'inviter toutes les femmes, celles qui me sont proches comme celles que je ne connais pas, les femmes du monde entier, à dire. À ne plus avoir peur de dire » (Michalon 4).

Une vue d'ensemble de l'œuvre de Marouane montre une attention particulière aux thèmes de la violence faite aux femmes en général et du viol en particulier, traités dans chaque roman sous un angle différent. *La Fille de la Casbah* (Julliard 1996) dépeint les obstacles auxquels la protagoniste se heurte quand elle refuse de se plier aux conventions sociales désuètes qui asservissent la femme, comme le mariage arrangé. *Ravisseur* (Julliard 1998) analyse le traumatisme du viol de Samira, le personnage principal, par un groupe d'extrémistes islamistes. Son troisième roman *Le Châtiment des hypocrites* (Seuil 2001) est le plus virulent, le plus cruel même, car il met en scène le phénomène du désordre post-traumatique qui conduit la protagoniste à la folie. Ce roman est sans conteste une dénonciation directe d'un système répressif et absolu qui réduit le peuple à un état d'impuissance, d'inertie et d'enfermement. Alors que *La Vie sexuelle d'un islamiste à Paris* (Albin Michel 2007) décrit les répercussions psychologiques d'une éducation religieuse rigide se fortifiant de traditions et de valeurs pour empêcher tout épanouissement personnel.

Tous les romans de Marouane illustrent d'ailleurs à merveille notre thèse principale : le témoignage fictionnel est un genre où la réalité et la fiction sont intrinsèquement imbriquées, à tel point qu'il est souvent difficile de distinguer les frontières qui les séparent. Si *La Fille de la Casbah* peut être considéré comme un roman-document, dans *Ravisseur* et *Le Châtiment des hypocrites*, un va-et-vient constant entre les jeux poétiques et métaphoriques d'une part, et les lieux banals de la réalité quotidienne ainsi que de ses événements véridiques et précis d'autre part, étaye notre argument principal. Dans ce chapitre, je vais démontrer comment certaines stratégies de détour seront

mises en évidence afin d'appréhender la cruauté du réel sans directement la nommer, en ayant recours à des procédés narratifs et énonciatifs différents.

Le deuxième roman de Marouane, *Ravisseur*, publié en 1998 explore de manière allégorique et allusive les aspects troublants et la perversité de la guerre civile en Algérie, surtout ses retentissements dévastateurs et ses effets psychologiques, tant à l'échelle collective que personnelle. Pour ce faire, il dresse un portrait déchirant d'une famille algérienne en pleine crise. Sur un niveau plus subtil, le roman montre les souffrances que peut subir une femme condamnée à l'assujettissement et au silence. L'entrelacement d'une histoire familiale et d'une catastrophe naturelle qui s'abat sur le pays contribue à mettre en évidence la portée démesurée de l'intégrisme. Déjà le titre du roman, *Ravisseur*, annonce la violence, bien que le caractère singulier du nom aide le lecteur à deviner dès le début qui est le seul responsable de ce crime. Toutefois, en dépit de cette fausse piste, le lecteur découvre au fil de la lecture qu'il s'agit en fait de plusieurs « ravisseurs » et non pas d'un seul. C'est justement cette démarche toujours déroutante et souvent imprévisible, que Leïla Marouane utilise, en transformant les scènes les plus tragiques et émouvantes en des tableaux burlesques, souvent grotesques et comiques. Tout se passe comme si la nature cruelle de la réalité, voire inouïe, ne pouvait être dépeinte que par son détournement caricatural et absurde, pour en accentuer la monstruosité et, paradoxalement, atténuer sa brutalité, ne serait-ce que sur le plan de l'imaginaire ou du symbolique. L'aspect symbolique de ces séquences ne nuit d'ailleurs pas à leur véracité. Ces références symboliques ou figuratives sont en effet persuasives, qu'elles soient fictionnelles ou réelles, puisque la référence elle-même est identique dans les deux cas, comme le souligne Riffaterre : « [...] whatever symbolic truth fiction may have, that truth results from a rhetorical transformation of the narrative into figurative discourse or from situational analogies between the writer's inventions and representations of recognized reality » (2).

En effet, Samira, narratrice et personnage principal du roman, nous livre, avec un sarcasme souvent déconcertant, et presque saugrenu, certains épisodes de sa vie qui ont entouré son viol. Le nom de celle-ci ne nous est révélé qu'à la fin du roman et elle-même hésite à le reconnaître : « ses filles dont l'aînée, une certaine Samira (Moi !), devait maintenant faire bon usage de son corps, là-haut, très haut, sur

les montagnes » (155). Tout le long du roman, elle endure une détérioration aussi bien physique que mentale et sombre à la fin dans un état de déconnexion totale avec la réalité, d'hallucination et de délire pathologique.

Aînée de six filles et d'un garçon, Samira subit (tout comme ses sœurs) les sévices abominables d'un père coléreux et brutal, mais en même temps pathétique, qui finira ses jours dans la maladie, et la démence. Lorsqu'il meurt, solitaire et lamentable, le père n'est plus qu'un être monstrueux « plein de vers [qui] sortent de sa chair » (81). Quelques mois auparavant et sous l'effet de la boisson, il avait répudié sa femme Nayla, parce qu'elle s'était rendue à l'hôpital sans sa permission après la naissance de son premier petit-fils. Ne pouvant plus garder sa femme divorcée sous son toit selon les préceptes religieux, il ne peut la reprendre non plus, à moins qu'elle ne contracte et consume un genre de mariage blanc et qu'elle ne soit de nouveau répudiée afin qu'il puisse la récupérer. Or pour faire appliquer ces ordres irrévocables, le père choisit de marier sa femme au voisin d'en face, Youssef Allouchi, célibataire de 55 ans, écrivain public et poète. Il conclut avec lui et l'imam du quartier une entente selon laquelle Allouchi doit épouser Nayla pour ensuite la répudier une semaine après. Le lendemain du mariage, la mère et son nouvel époux disparaissent sans laisser de trace. Le fils de Nayla disparaît avec eux et quelques jours après sa femme, à son tour, part à sa recherche, confiant son nourrisson aux soins des six filles. Rongé par la jalousie et la honte d'avoir lâchement vendu sa femme à un autre, le père reporte sa haine et sa rage sur ses filles en apprenant par les commérages du village que sa femme avait eu une liaison avec le voisin. Les six filles, et surtout la narratrice Samira, subiront la colère furieuse du père qui, dans un excès de folie, tuera presque cette dernière. Il lui arrache le cuir chevelu et la laisse défigurée. Après cet incident, Samira sombre graduellement dans la folie et la schizophrénie dont elle ne sortira jamais. Son unique consolation sera la broderie et à laquelle elle voue tout son temps. Or cette agression réveillera en Samira le souvenir d'une autre plus ancienne qu'elle avait inconsciemment refoulée : l'enlèvement et le viol et progressivement la folie la gagne.

Quelques temps après et suite à une torture farouche dont on ignore les responsables ou les causes, le père rentre à la maison et s'enferme dans sa chambre. L'esprit brumeux, il parle à sa tante décédée. Il cède ainsi les rênes de l'autorité familiale aux filles qui commencent à jouer

de cette liberté et à dresser leurs plans pour l'avenir : Samira, l'aînée, initie son commerce de broderie à domicile, les deux jumelles s'occupent des deux nourrissons comme si elles étaient leurs mères, mais aussi transforment en galerie de dessin la grande pièce du rez-de-chaussée. Après la mort du père, les sœurs cadettes partent pour la France grâce au décret de Crémieux²⁴ et Samira reste enfermée dans la démence et la maison où on installe des barreaux sur les fenêtres.

De toute évidence, Samira et ses sœurs incarnent les souffrances de toutes les femmes qui ont connu différents genres de violence, symbolique ou physique. Non seulement a-t-elle été victime de la tyrannie sans merci d'un père colérique et intransigeant selon lequel « Samira, dix-neuf ans, sournoise [et], menteuse [est une] belliqueuse capable à elle seule de déclencher des discordes tribales » (17), mais elle a également enduré l'enlèvement, la torture et finalement le viol. D'ailleurs d'après le père, ses six filles étaient toutes atteintes de difformités et avaient des défauts qui lui donnaient l'autorisation de les réprimer. Parlant de Samira, le père décrit ses filles ainsi :

[...] les jumelles et leur retard scolaire [qui] finiraient couturières. Au mieux ! Noria aux multiples tares, somnambule et qui perdrait tôt ou tard l'usage de la parole. Fouzia la porteuse de poisse dont les seuls mots engendraient les vingt-cinq pour cent des maux du monde. Toutes suivraient ma voie, sous ma mauvaise influence... (42)

Ce qui rend cette violence encore plus intense, c'est qu'elle transforme la victime en monstre, non seulement à ses propres yeux, mais aussi pour la société entière. Non seulement la narratrice se sent-elle responsable de tous les défauts de ses sœurs, mais elle insiste sur la répugnance de son visage qu'elle décrit de manière ironique : « À cause des pointes de suture sur mon crâne, commis à la hâte, avec du fil et une aiguille grossiers, mon nez était maintenant retroussé ; mes yeux bridés ; mes sourcils et les commissures de ma bouche relevés. Ainsi, j'avais l'air médusée, comme si je vivais dans un perpétuel étonnement traversé par un imperceptible ricanement » (124). Cette monstruosité accentuée reflète aussi l'aliénation que Samira ressent envers son corps, ainsi que son incapacité à l'apprécier ou même à le voir, tant le joug social pèse sur celui-ci, lui imposant des limites, surtout parce qu'il symbolise le réceptacle de l'honneur familial et

²⁴ Le décret Crémieux (du nom d'Adolphe Crémieux) est le décret n° 136 qui accorde d'office en 1870 la citoyenneté française aux 35 000 Juifs d'Algérie.

sociétal. Le corps « [...] défini comme sacré, *h'aram*, et qu'il faut inscrire dans les dispositions corporelles » (Bourdieu 33) est ainsi réprimé par des lois, des frontières ou *hudud* et toute transgression de celles-ci constitue une violation dans la mesure où « [...] l'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les *hudud*. Toute transgression entraîne forcément anarchie et malheur. Mais les femmes ne pensaient qu'à transgresser les limites » (Mernissi 5-6). Or pour confronter cette domination masculine de la femme et face à la défiguration qu'elle subit, Samira trouve que le voile constitue le seul remède possible, car il lui permet de se cacher et, symboliquement, de cacher la honte que ressent toute femme quand elle expose sa chair et ses cheveux aux regards des hommes en public : « qu'avais-je à cacher sinon la disgrâce ? » se demande-t-elle « Je me couvrirais entièrement le visage, adopterais, tant qu'à faire, la cagoule des Afghanes, je verrais le monde à travers des trous et le monde ne me verrait pas. [...] » (132). En revanche et avant d'entreprendre ce projet, elle décide de ne pas se voiler, car il se passe d'autres atrocités plus graves dans tout le pays, c'est-à-dire les assassinats, les enlèvements et les viols commis par les extrémistes, qui sont comparés à des tremblements de terre. À ce propos, Samira se demande :

[Q]u'est-ce que se voiler comparé aux séismes, violents et sournois, qui secouaient la terre, l'écartelaient, prenant au dépourvu ceux qui passaient par là, les engloutissant sans sommation ? Qu'avais-je à m'embarrasser des regards offusqués lorsque les volcans rugissaient, rougissaient, vomissaient, répandant leur lave, ensevelissant ceux qui vivaient alentour, happant leur vie sans aucune autre forme de remords ? (132).

Elle choisit finalement de défier les extrémistes par son regard provocateur et moqueur : « Ainsi j'afficherai au grand jour mes traits artificiellement tirés vers le haut, mon perpétuel étonnement, mon ricanement forcé et édenté, mes grossières raies » (132). L'ironie illustrée dans cette phrase démontre jusqu'à quel point la loi patriarcale remplace toute loi à l'encontre de la femme.

Par ailleurs, c'est grâce à une scène où le père traîne Samira par les cheveux dans toute la maison en l'insultant de la manière la plus humiliante, qu'elle finit par se rappeler un autre incident plus ancien et qu'elle a inconsciemment refoulé. La description détaillée de l'attaque du père souligne sa portée symbolique quand on comprend finalement que la rage et la violence du père contre Samira viennent du fait que

celle-ci a souillé l'honneur de la famille lorsqu'elle a été kidnappée à la sortie de l'école, puis violée par ses ravisseurs. Ceci souligne ce que Bourdieu entend par la virilité masculine qui doit être mesurée par l'usage de la violence envers le sexe inférieur : « La virilité, entendue comme capacité reproductive, sexuelle et sociale, mais aussi comme aptitude au combat et à l'exercice de la violence (dans la vengeance notamment), est avant tout une *charge* » (57), dont le père de Samira doit se débarrasser. L'enchaînement rapide de cette scène ainsi que l'accumulation des séquences féroces que Samira endure dépassent la logique du réel et touchent à la déraison :

[A]grippé à mes cheveux de toutes ses forces, mon père jubilait en me baladant à travers sa cossue et solide maison. Et tandis que mon corps, ma tête, toute ma carcasse cognait les murs. Tandis que le sang dégoulinait, le long de mon visage souillait le sol. Tandis que mes sœurs hurlaient, comme les louves hurlent à la mort. Tandis que les nourrissons s'évanouissaient de sanglots. Tandis que mon auteur m'accusait tantôt de mère infanticide, tantôt d'enfant matricide. Tandis que les mots fuyaient de sa bouche, parvenaient à mes neurones dans une course éperdue [...]. Et avec la même vitesse, je sus pourquoi j'étais une fugueuse, une sournoise, une menteuse, une simulatrice. Je sus pourquoi ma mère n'avait jamais donné le sein à sa petite dernière, pourquoi elle l'avait oubliée (113-114).

Tout se passe comme si la perpétuation de la violence rappelait les autres crimes commis contre les femmes en général, qu'on essaye souvent de camoufler, car ils relèvent, au dire de Bourdieu d'une « [...] violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes... » (8). Dans l'extrait ci-dessus, Samira se concentre sur ce qui se passe autour d'elle plutôt que sur la souffrance physique que son père lui inflige. Elle se focalise davantage sur les émotions des autres et elle n'a pas conscience de ses propres sentiments. Après ce drame, Samira est transportée à l'hôpital où un an auparavant on l'avait emmenée après le viol qu'elle avait subi : « Pauvre petite. Voilà à peine une année, elle était dans ce même service. Cette fois-là, la peau du corps arrachée, l'hymen déchiqueté... Comment peut-on briser la vie d'une enfant ? » (117). C'est ainsi que grâce aux allusions et aux détails implicites et fragmentés, parsemés tout au long du roman, nous apprenons que Samira a été kidnappée et violée par des extrémistes et a été gardée comme « épouse temporaire » par un commando islamique. Une semaine après, on l'a retrouvée baignant dans son sang, à moitié morte et enceinte. En reprenant ses forces quelque temps après, sa mère décide non seulement de

feindre un avortement de sa fille qui est cachée pendant sa grossesse, mais aussi de prétendre que l'enfant est le sien et non celui de sa fille. Après cette expérience traumatisante, Samira devient amnésique et refoule complètement cet incident ; qui ne lui reviendra que graduellement sous forme de fragments.

Une fois de plus, le roman souligne jusqu'à quel point le silence et le mensonge affligés à la femme peuvent être ravageurs et ainsi marquer les victimes par des dommages physiques et psychologiques irréremédiables. À plusieurs reprises, Samira tente de se souvenir de ce qui s'est réellement passé. Des images vagues lui reviennent surtout quand son entourage fait allusion à cet incident. Son père lui demande souvent de se repentir d'un délit qu'elle aurait commis : « Mais qu'était-ce donc cela qui m'habitait ? Quelle faute devrais-je expliquer ? » (71). Ou bien elle a des rêves qu'elle ne comprend pas dans lesquels elle tente d'expliquer à son père pourquoi elle a été absente de la maison pendant des semaines :

Et que vous ont-ils fait, ces ravisseurs ? ... — Ils ont violé certaines d'entre nous et égaré les autres. — Mais à toi ! Qu'ont-ils fait, à toi, la soi-disant infirmière au service des faibles ? — Ils m'ont égorgée, répond alors la jeune fille. Sans ciller. L'homme se détend. Il applaudit longuement ; un frémissement de fierté enjolive sa moustache. Tout à coup, voilà qu'il se crispe. L'œil incrédule, le visage fermé, il observe avec ahurissement le ventre de la fille qui grossit de façon surprenante. À travers sa chair, celle-ci semble voir ce qui l'emplit (80).

L'ironie dont est teinté ce rêve démontre que le père aurait préféré que sa fille soit morte plutôt qu'enceinte. Encore une fois, le rêve empêche Samira de connaître la vérité sur son expérience bouleversante. Après d'autres rêves cauchemardesques où elle se voit perpétuellement violée par des « femmes-hommes » qui ont des pénis, elle décide de ne plus dormir et sombre alors dans un état hallucinatoire où la réalité et le fantasme se confondent. Bien que le roman critique les excès de violence et de soumission imposée à la femme, il n'en demeure pas moins qu'il contient souvent des lueurs d'espoir quant à la condition des femmes et prêche pour une prise de parole qui témoignerait de leur potentiel et de leur capacité à changer leur rôle de subalterne. Bien que la mère soit décrite au début du roman comme assumant le rôle éternel de gardienne des traditions et que « [...] son rôle se limitait à répéter, copier, mimer notre père. » (30), elle finit par briser ces tabous qui l'entourent en osant sortir sans la permission de son mari et en affirmant « Je n'allais tout de même pas rester jeune

éternellement » (51) ; geste salué par Samira : « [J]’applaudis en catimini ; ma mère se dressait enfin contre ce qui avait fait toute sa vie : une alternance de grossesses et de tâches ménagères » (51). À la fin du roman et après la disparition mystérieuse de la mère et de son nouveau mari, la mère retourne au village transformée radicalement : « [e]lle ne porte plus le voile, ni le haïk, mais plutôt un jean moulant, une chemise blanche échancrée et des talons hauts. Elle était à visage découvert et impeccablement maquillée. Elle ne sentait pas le patchouli. Elle sentait quelque chose de bon, mais de très différent » (276). Si au début du roman, les filles sont assujetties à l’autorité intransigeante de leur père et sont décrites comme des victimes, elles commencent progressivement à désobéir aux ordres du père en ouvrant, dans un geste symbolique, les fenêtres de la maison et en allumant la radio. Deux des sœurs en outre ne vont plus à l’école et passent leurs journées à se promener librement dans les jardins publics ou les marchés de la ville et à fréquenter les salons de thé. Elles finissent par être les seules maîtresses de la maison, ainsi que de leur sort alors que le père vit reclus dans sa chambre. Notons que ces figures déviantes seront considérées comme des figures rebelles et réfractaires par leur société justement parce qu’elles revendiquent une certaine égalité entre les sexes en rejetant les règles imposées par les hommes. En quittant ainsi la maison, les protagonistes de *Ravisseur* n’appartiennent donc plus aux catégories dans lesquelles on les avait originellement rangées : celles de ménagères et de filles obéissantes.

Certains passages du roman nous révèlent les convictions de Leïla Marouane, surtout en matière de religion. Elle rejette tout précepte dogmatique inculquée par les représentants de Dieu, puisque la religion est jugée responsable de tous les maux qui ont ravagé sa famille et son pays. Samira exprime ainsi les convictions de Marouane :

Parce qu’II nous a exclus du paradis, on ne peut pas vraiment Lui en vouloir. C’est à Adam et à Ève qu’il va falloir demander des comptes. Plus à Ève qu’à Adam, d’ailleurs. Mais quand II fait de nous des mères sans qu’on ait rien demandé, quand II fait disparaître maman et Omar le même jour, quand II fait trembler la terre et exploser les maternelles, quand II reprend leur raison aux adultes et même aux enfants, quand II n’aide pas un homme à retrouver ses doigts, on ne peut que Lui en vouloir ! (109 je souligne).

Ce que la religion peut avoir de répressif est donc dénoncé, de même que les séquelles de l’obscurantisme que la religion entraîne. La position idéologique de la romancière est assez évidente et impose une

lecture univoque au lecteur, qui à son tour adhère aux opinions proposées dans le roman. Toute référence symbolique, qu'elle soit fictive ou réelle, peut être aussi convaincante qu'un langage direct dans la mesure où, comme le précise Riffaterre : « [...] the reference itself as a function (as opposed to the referent as the object of that function) is the same in both instances » (*Fictional Truth* xvii).

En parallèle à cette histoire de la violence perpétrée contre Samira, sa mère et ses sœurs, une autre histoire est intercalée dans le roman, qui donne au texte une charge symbolique évidente, car narrée sur le mode allégorique. La montée de l'intégrisme et les actes de barbarie commis par les groupes islamistes ne sont jamais mentionnés de manière directe, même si des références à des incidents historiques précis abondent. L'intégrisme est plutôt évoqué par une série d'allusions allégoriques à des tremblements de terre, des séismes et des secousses. Au début du roman, les habitants du village entendent une rumeur « qui bientôt se déversait devant nos portes, nous annonçant les séismes et le réveil des volcans » (43). Ces secousses ne laissent aucun village indemne : « Ailleurs les tremblements de terre n'ont plus de cesse. Et tous les volcans sont en éruption. Leur lave enlève des villages entiers » (123). L'allégorie comme toute figure rhétorique contribue au développement de l'imagination en suggérant souvent plus que ce que l'auteur veut montrer et encourage la participation du lecteur, qui doit interpréter l'image dans la mesure où :

[Elle] repose sur deux composantes, le *phore* (ou comparant) ce qui est explicitement dit, le sens littéral et le *thème* (ou comparé, référent) ce qu'il faut comprendre, le sens dérivé. L'allégorie diffère de la métaphore filée du fait que le phore est explicite et le thème sous-entendu, ce qui crée une ambiguïté de lecture : on peut lire l'allégorie dans un sens littéral aussi bien que dans un sens figuré. Tandis que dans la métaphore, le thème est explicite ce qui contraint à une lecture figurée (Bornand 102).

Dans ce roman, comme dans bien d'autres portant sur la décennie noire, l'allégorie est un moyen littéraire de contourner la censure. Elle est donc une des stratégies qui détournent la réalité, sans pour autant la nier.

Par ailleurs, les intégristes ne sont jamais nommés explicitement ; ce sont des « hommes sans visage déclamant des Textes d'eux seuls connus » (15) ou bien « ces ravisseurs » (79), ou encore « les intraterrestres » (128). Une volonté d'atténuer l'effet choquant de la réalité par le biais de sa fictionnalisation, de sa dédramatisation par la voie

symbolique, est évidente dans ce texte et dans les autres romans de Marouane. La romancière contourne allégoriquement l'horreur pour mieux la cerner. Cette horreur a un statut particulier dans le roman : elle est à la fois absente et présente.

Dans un autre épisode d'un humour bouleversant, voire macabre, parce qu'à la limite du grotesque, une des sœurs raconte une scène à laquelle elle a assisté à la sortie de l'école suite à un tremblement de terre :

Il y avait des bras, des jambes partout, partout, poursuivit-elle, les joues tantôt rouges, tantôt blêmes. J'ai même vu des doigts collés à un morceau de mur tombé de la façade. Je les ai ramassées et données au directeur qui cherchait les siens comme un fou. Il a attrapé les doigts, les a comptés, il en manquait un, le pouce, je crois, mais il a dit que ça ne faisait rien. Il les caressait en chialant. Il attendait l'ambulance en tremblant, puis, comme ça, du bout des lèvres, il les a embrassés... Quand les larmes n'ont plus troublé sa vue, il n'a plus rien dit et tout d'un coup les veines de son cou ont grossi et bleui, ses yeux sortaient de son visage. Et il m'a jeté les doigts à la figure en hurlant qu'il n'avait pas besoin des doigts d'une femme. Alors je les ai regardés de plus près, les ongles étaient peints de vernis rouge, très rouge. Je me demande comment je n'ai pas vu tout ce rouge... (108)

Notons que l'accumulation de détails qui demeurent d'une grande cruauté, comme l'amputation des doigts du directeur d'école, reflète de manière paradoxale l'absence totale de sentiment de terreur de la part de Samira. Or c'est justement cette absence d'émotion qui transforme l'ironie en une absurdité. Plus le contraste est grand entre la gravité de l'événement raconté et sa représentation comique, plus l'effet de réel est flagrant, comme le souligne Riffaterre :

Dans le cas du témoignage où le tragique prédomine, c'est au contraire grâce à un contraste comique que le texte évite de paraître trop calculé, et le témoin d'être suspect de manipulation. Ce contraste comique tient soit à l'humour d'un observateur du dehors (l'auteur) ou lié à l'action (personnage), soit à une ironie du sort (par exemple un incident ridicule dans des circonstances graves. (*Témoignage littéraire* 123)

Un peu plus loin et toujours sur un ton ironique, mais qui, souligne le caractère absurde et insensé de ces incidents, des images déplorables et répugnantes sont énumérées par la narratrice : « Beaucoup de patients, ces temps-ci, membranes déchirées, peaux criblées, cous à recoudre, mains à ressouder... Enfin, on n'a pas vraiment à se

plaindre ; ailleurs, ils n'ont plus de répit. Nuit et jour. Eh oui, la magnitude des séismes... » (117-118).

Par ailleurs, *Ravisseur* a recours à l'implicite pour critiquer le gouvernement accusé de ne pas être intervenu face à ces crimes perpétrés contre le peuple algérien, voire d'y avoir donné son aval. Par exemple, le roman fait souvent appel à la voix collective du peuple pour dénoncer les atrocités que le pays a connues : « Et même si nous n'en parlions qu'à demi-mot, au loin, mais tout près de nos portes, aujourd'hui la terre vibrait, tremblait, s'écartait et engloutissait des humains sous le regard approbateur d'hommes sans visage déclamant des Textes d'eux seuls connus » (15). De surcroît, le roman suggère que le gouvernement s'est même acharné contre le peuple algérien, à la recherche des intégristes dans une scène où des personnages anonymes viennent fouiller la maison du père. De cet incident, nous ne connaissons que les répliques : « Pas moi ! Pas moi ! [...] Je ne vais jamais à la mosquée ! Fouillez ma maison ! Perquisitionnez ! Prenez tout votre temps, je vous en donne l'autorisation. Vous verrez que je ne possède pas un seul tapis de prière, ni le moindre chapelet. Je ne sais même pas m'orienter vers la Kaaba, nom de Dieu ! » (122). Plus tard, nous apprenons, sans connaître les causes réelles, qu'après avoir été l'objet de cette perquisition, le père disparaît pendant quelque temps et rentre avec une jambe en moins et plusieurs cicatrices. Castré après cette mésaventure, le père s'enfonce dans le mutisme et l'isolement, refusant un monde trop dur, avant de sombrer dans la démence. Il est donc clair que la souffrance individuelle, autant que la brisure psychologique et l'affliction subie par le père et par Samira soulignent une douleur plus grande qui déchire tout le peuple algérien. La violence dont a été la proie la société algérienne pendant la décennie noire est illustrée dans ce roman par le drame de toute la famille de Samira et par la violence faite à la femme dans les sphères privée et publique.

Cette violence constitue le fil directeur du roman. La violence thématique se situe également au niveau textuel. Comme nous l'avons précisé, Marouane entreprend une carnavalisation des personnages et des événements, qui oscille entre une mise en scène tragique, hyperbolique, burlesque et un humour frivole, mais par contre grinçant. Cette conjonction grotesque de l'horreur et du comique, du tragique et du burlesque accentue la violence textuelle et a pour effet de bouleverser le lecteur dans ses habitudes de lecture, ainsi que ses attentes.

D'autant que le recours à l'humour présuppose que l'objet dont on parle sur un ton comique existe au préalable.

Notons en outre que la distanciation ironique dans une situation macabre en atténue l'aspect pathétique et accroît la dimension esthétique du roman. Face à cette violence inouïe et à laquelle le lecteur est convié par les adresses multiples et directes, on se serait attendu à une amplification, voire une dramatisation des événements. Au contraire, aucune litanie des malheurs, aucune lamentation sur les souffrances des protagonistes. L'écriture est laconique, les incidents sont simplifiés et même souvent tournés en ridicule, les situations en principe tragiques sont décrites de manière incongrue. Le roman évite ainsi tout discours pathétique, tout déroulement prévu des événements et toute représentation stéréotypée de ceux-ci. Face à l'impuissance à dire l'horreur, l'auteure met en œuvre plusieurs stratégies, qui créent une distanciation par rapport à l'horreur. En outre, le style vif et dépouillé, les rythmes syntaxiques souvent désarticulés, l'accumulation des séquences d'action renforcent cette violence textuelle :

Il était maintenant indispensable de se doter de systèmes antisismiques, car, expliquai-je, comme se répand la poudre, la nouvelle des jeunes, très jeunes filles seules dans une grande maison allait de bouche en bouche, d'oreille en oreille... La terre en vibrait, ses entrailles s'en échauffaient. Son bouillonnement n'épargnait même plus les sourds. Bref, une histoire d'énergie géothermique guère faste (141).

Dans cet extrait les ruptures textuelles se manifestent dans le passage d'un style informatif à un style poétique. La répétition de l'adjectif « jeunes », les syntagmes « de bouche en bouche », « d'oreille en oreille », et finalement le rythme créé par l'emploi répété de l'imparfait ont une résonance poétique. La dernière phrase de cette citation accentue par ailleurs l'ironie exagérée de Samira.

Il semble en outre que la vivacité des dialogues, ainsi que leurs tonalités multiples accentuent cet effet de malaise, déjà inscrit dans la tragédie, sans pour autant abandonner leur humour. D'autant que les visions hallucinatoires ainsi que les rêves et les cauchemars se mêlent au réel. Sombrant dans la folie, Samira tient des conversations avec un spectre – genre de djinn – qu'elle seule voit, alors que son père lui aussi atteint de démence parle à sa tante décédée. D'ailleurs à la fin du roman, Samira croit que chacun des membres de sa famille, à commencer par son père, est tour à tour possédé par le diable, qu'elle ap-

pelle Djidji : « Djidji occupa la chambre de nos parents, leur salle de bains, le canapé d'Aziz le pêcheur déchu, dont nous n'avions toujours pas de nouvelles. Elle fumait ses cigarettes, mais ne buvait pas de vin. [...] Elle parlait comme lui, regardait la télévision, tout comme lui, sautant d'un programme à l'autre, évitant les informations » (154). Cette introduction d'un élément fantastique contribue à l'aspect grotesque de l'écriture de Marouane dans laquelle le tragique et le comique se côtoient, ce qui souligne encore une fois la difficulté à représenter la réalité lorsque celle-ci est d'une extrême brutalité.

L'inscription du viol se trouve donc à chaque page du roman, tant au niveau thématique que formel. Son déroulement inexorable, mais toujours chaotique, est rendu plus flagrant par la structure même du roman qui fait alterner le comique et le tragique, le caricatural et le pathétique, la déraison et l'entendement, le délire et la réalité. Ces éléments divers rendent le texte fort complexe et déconcertant.

Ainsi, dans la perspective qui nous intéresse et en dépit des traits romanesques de cette œuvre de fiction, celle-ci permet à Marouane d'explorer la question importante des rapports entre la fiction et le réel. Il semble que la démarche de Marouane pour réaliser ce projet parte d'un mouvement précis : toujours commencer par des histoires véridiques, les siennes ou celles des autres, pour livrer, paradoxalement, des témoignages fictifs.

Le Châtiment des hypocrites, un remède au traumatisme

La publication en 2001 du roman *Le Châtiment des hypocrites* répond au besoin d'exorciser un traumatisme que Leïla Marouane a elle-même vécu lorsqu'elle a été cruellement battue en 1989 par un commando extrémiste et laissée pour morte à la sortie du journal où elle travaillait. La mise en scène du viol est complexe dans ce texte. Dans une entrevue, Marouane explique qu'elle a écrit ce roman après avoir perdu une amie d'enfance :

J'aurais pu débiter dans l'écriture avec *Le Châtiment des hypocrites*. Par rapport au silence. Mais j'ai refoulé ma propre agression, j'ai refoulé la mort de Faddia. Jusqu'à ce livre... En l'écrivant, j'ai eu la sensation de me dégager de mes propres refoulements. Je pensais me raconter moi ; je ne me rendais pas compte

que l'histoire de Faddia était là, en filigrane. Faddia a été tuée. J'ai décidé qu'elle allait survivre.²⁵

C'est justement le personnage principal du *Châtiment des hypocrites*, Fatima qui reprend la vie de l'amie de Marouane, pour se venger des hommes.

Fatima Amor ou Mlle Kosra, personnage principal du roman et autre victime de la folie des intégristes, est enlevée par trois hommes en pleine rue à Alger simplement parce qu'elle conduit seule une voiture et qu'elle n'est pas voilée : « [p]arce qu'elle était femme, à visage et mollets découverts, un surcroît de taille, elle devait jour après jour penser un nouvel itinéraire, trouver une nouvelle ruse pour, c'était bien le cas de le dire, brouiller les pistes » (13). Elle est emprisonnée, violée et mutilée pendant sept mois. Après sa libération et par peur de confronter sa famille intransigeante à son égard en perdant sa virginité et tombant enceinte, Fatima décide d'abandonner l'enfant né de ce viol et de mener une vie nocturne d'errance et de prostitution, logeant tantôt dans des refuges pour femmes en difficulté tantôt dans des hôtels minables. Après dix-huit mois de déchéance, elle revoit Rachid Amor, son premier amour d'enfance, qui s'est installé à Paris et qui décide immédiatement de l'épouser sans même lui demander son avis. Après cinq années d'une union durant laquelle l'amour semble nourrir leur relation, elle apprend que leur mariage a en fait été arrangé par sa famille désireuse de l'éloigner du pays, parce qu'elle avait souillé l'honneur familial en perdant sa virginité avant le mariage religieux. Rachid paraît alors à sa femme dans la peau d'un autre. Alors qu'il rejetait les préceptes religieux et semblait avoir des idées libérales et équitables envers les droits de la femme, Rachid se met à boire et se laisse pousser la barbe. Il lui annonce finalement sa décision de consommer un deuxième mariage selon *la charia* islamique et de la renvoyer au pays.

À partir de ce moment, Fatima commence à perdre la raison. Même quand elle quitte Alger pour se retrouver dans un lieu, quelque peu convenable et apparemment stable, tout s'écroule. Chaque fois qu'elle reprend ce qu'on appelle communément la vie normale, elle échoue. Ni Mlle Kosra ni Fatima Amor, qui sont les deux faces d'une

²⁵ Maya Michalon, « Écrire pour dire. Entretien avec Leïla Marouane », *L'Autre Rive - Hors Série* - Novembre 2001, consulté le 28 février 2011, <http://www.lafriche.org/averroes/2001/marouane.html>

même personne, n'arrivent à vivre normalement. Elle revit ses souvenirs trop pesants. Après avoir refoulé ce traumatisme physique et psychologique irréparable et face au silence et au rejet non seulement de sa famille, mais de toute la société, elle va se transformer – sous l'effet de la folie et des antidépresseurs – d'une victime impotente en une tortionnaire sanguinaire. Après avoir eu des relations sexuelles avec des hommes qu'elle piège dans la rue, elle les anesthésie et les émascule.²⁶ À la fin du roman, elle anesthésie son mari avec de l'éther, le ligote, le viole, le cuit en l'électrisant dans le bain et finalement le castré.

Ainsi ce roman dépeint-il avec exactitude et profondeur les affres et les souffrances que peut endurer la victime d'un viol. Il met par ailleurs en évidence l'autre versant du mal, quand la victime, ne pouvant trouver ni consolation, ni refuge ni personne à qui se confier, se transforme en juge et en bourreau tortionnaire exécutant ses propres verdicts contre les responsables de ces crimes. La protagoniste entreprend donc le « châtiment des hypocrites » en se vengeant pour tout ce qu'elle a perdu : chasteté, bonheur, vie normale et mariage selon les coutumes. Face à l'impossibilité de retrouver ses ravisseurs, sa vengeance se portera exclusivement sur le sexe masculin. Ancienne sage-femme, qui aimait faire venir des enfants au monde, Fatima mutile le soir des inconnus et applique ainsi sa propre loi. En arrachant une partie de leurs organes sexuels, elle leur arrache également « their social significance as procreator and protector of the opposite sex; for those men inclined to commit violent sex with women, she ensures that the latter will not be made pregnant against their will » (Evans « Re-inscribing » 5).

²⁶ Dans son article sur ce roman, Jane Evans rappelle la pratique de la castration: « Castration in Algeria is associated with a socio-historic, humiliating practice: male slaves underwent this procedure so that they could be left in charge of a man's harem, or the secluded apartment in his dwelling where he kept his wives. Lacking the ability to perform sexually, these castrated males, or eunuchs, were deemed trustworthy of protecting the women's honor (Deveau 2002, 3) [Deveau, Jean-Michel. « Esclaves noirs en Méditerranée. » *Cahiers de la Méditerranée* 65 (2002). <http://cdlm.revues.org/document27.html>]. A literary example mentioning this arrangement is *Les Mille et une nuits*, or *The Arabian Nights*, in which King Shahrayar employs eunuchs to guard his harem (Bencheikh and Miquel 1991, 33-42) [Bencheikh, Jamel Eddine et André Miquel. *Les Mille et une nuits : Contes choisis*. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1991] », p. 9.

Si ce trouble mental est le résultat du traumatisme qu'elle a refoulé pendant plusieurs mois, il est aussi dû au fait que Fatima se trouve au confluent de plusieurs idéologies contraires. D'une part, elle revendique une identité, la seule possible pour elle du fait qu'elle est exclue du groupe auquel elle est censée appartenir, comme étant une « individuelle » (51), d'autre part, elle reste marquée par les règles assignées par sa société traditionnelle concernant la bonne conduite d'une femme musulmane et son confinement dans la sphère privée. N'ayant personne à qui parler de son malheur, ni sa famille, ni la société qui l'a rejetée, ni même son mari qui ne veut rien savoir de son passé et qui semble plonger dans son ego, Fatima garde dans son sac un journal intime, dans lequel elle consigne ses conquêtes sexuelles comme pour emprisonner l'absurdité de la vie et de sa mémoire. Sur le plan symbolique, ce carnet constitue une marque écrite des atrocités qu'elle commet, comme les cicatrices qui marquent son corps à jamais. Cette mise en texte de la violence accentue une fois de plus la violence ontologique que la femme connaît, constituant ainsi un espace qui serait à cheval entre la réalité et sa narration. Élément fondamental du roman, ce carnet est comme une « extension of Fatima herself : in it, she can record her own feelings of helplessness as a sex slave as well as her power as a sexual predator » (Evans « Re-inscribing » 7). Son journal est donc le pivot central autour duquel tourne le récit, mais aussi l'espace par excellence du défolement ; non seulement est-il porteur de ses souffrances, il est producteur de signes et d'histoires qui seront inscrits pour la postérité. Il fonctionne par conséquent comme son double ou son miroir intérieur. Bien que, comme le remarque avec justesse Ranjana Khanna « [l]anguage describing pain will always be inadequate because pain is characterized by its irreducibility to language. » (84), le carnet, en tant que seul lieu de résistance pour conjurer la mort, semble être son unique moyen de traduire par les mots la réalité qu'elle a endurée. C'est une réalité qui doit être tue, puisqu'elle ne peut être « dite », mais uniquement écrite d'une façon symbolique afin de crier son silence à travers les mots, comme le précise encore une fois Khanna : « The internal pain and humiliation of the rape is the only torture represented by speechlessness – by a literal loss of consciousness, which points to an epistemic and cultural gap whereby a particular type of gendered sexual violence cannot be articulated in a description of the instrument of torture » (84). D'ailleurs Fatima ne parle que très peu de la période de sa captivité, de ses viols multiples

et de ses mutilations. Le cri, comme l'écriture, tend à excéder tout langage : « [...] même s'il se laisse reprendre comme effet de langue, à la fois subi [me semble correct] et patient, la patience du cri ; ce qui ne s'arrête pas en non-sens tout en restant hors du sens, un sens infiniment suspendu, décrié, déchiffrable, indéchiffrable ». (Blanchot 86).

L'acte d'écrire, aussi bien celui de Fatima que celui de Leïla Marouane, constitue ainsi une possibilité pour éterniser cette réalité et échapper à l'oubli et l'effacement. En ce sens, l'acte d'« externalisation » de la douleur à travers le langage peut être considéré comme le seul moyen pour représenter la souffrance, la partager et ainsi faire en sorte qu'elle ne se reproduise pas. Cet espace scriptural constitue la seule chance de s'exprimer et de contrecarrer la soumission et l'oppression. Cette symbolique de la résilience, concrétisée par l'acte d'écrire, dévoile ainsi une certaine résistance au présent qui se nourrit des remémorations traumatiques du passé.

Le personnage de Fatima symbolise en outre le traumatisme du survivant, au sens historique du mot « traumatisme », comme le souligne Evans avec justesse : « Etymologically, the word comes from the Greek *trauma*, meaning a wound suffered by the body. With Freud's writings at the beginning of the twentieth century, the term's definition expanded to include the idea of violence inflicted on the mind, too » (« Re-inscribing » 12). Dans cette perspective, Fatima concrétise toutes les blessures aussi bien physiques que mentales que peut endurer le survivant d'un traumatisme. De surcroît, même si la folie de Fatima constitue un contrecoup évident de son expérience traumatique, elle n'en demeure pas moins une sorte de substitut paradoxal de la vie²⁷, un moyen de résilience contre les atrocités de la réalité. Notons au passage que cet espace de la folie en parallèle avec la réalité, constitue un leitmotiv dans toute l'œuvre de Marouane, comme nous avons pu l'analyser dans *Ravisseur*. Dans une entrevue l'auteur précise que c'est justement cette fascination pour la folie qui l'a poussée au départ à écrire des romans :

[...] comme me fascine ma mère qui n'a pas arrêté de délirer à la fin de sa vie, elle qui a, comme acte politique, donné naissance à dix enfants (cinq filles et cinq garçons) et qui a vite rejoint le maquis. Après, c'est la désillusion totale, le désenchantement. Ma mère retrouve ainsi par brides ses souvenirs, se reconstruit

²⁷ Voir à ce sujet Michel Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, pp. 254-55.

sa propre mémoire violente. D'ailleurs, mon héroïne fonctionne de cette manière. De nombreux traits de ma mère se retrouvent chez mon personnage. Elle est tellement déçue qu'elle prend la place du bourreau.²⁸

L'histoire concernant Faddia, l'amie que Marouane a perdue dans son enfance ressemble à celle de Fatima. Cela souligne le fait que les histoires des femmes se ressemblent toutes et que Fatima représente, de manière symbolique, la souffrance de la femme algérienne en général.

Ainsi les révoltes des protagonistes dans *Ravisseur* et *Le Châtiment des hypocrites* se traduiront par la folie : geste de confrontation qui constitue une traversée des frontières délimitées entre le bourreau et la victime. La folie se transforme par conséquent en une transgression des frontières des lois imposées par le clan qui veut soumettre tous ses membres. Rappelons que ces frontières sont établies pour nous inciter aux transgressions que nous devons entreprendre, comme le souligne Anzaldua :

borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. (25)

Et puisque la folie constitue une violation de la loi du silence et de la résignation et qu'elle est perçue comme atypique par le pouvoir patriarcal, elle fait peur aux autres membres du clan dans la mesure où elle dérange et menace la stabilité et l'ordre social établi. On trouvera par la suite les moyens soit de dissimuler, soit d'écarter ces éléments perturbateurs, comme le soutient Momar Kane : « [E]n excluant l'un de ses membres, la société tente de donner un visage à ses propres peurs » (41). De leur côté, les rebelles auront de plus en plus tendance à afficher ouvertement leur marginalité, donc leur droit à la différence.

La résilience de Fatima (ou Mlle Kosra) ne se limite pas aux actes déments et agressifs de torture et de castration de ses victimes masculines, mais se manifeste aussi dans l'impossibilité de mener à terme ses multiples grossesses. Tout se passe comme si elle refusait obstinément, d'avoir des enfants à un moment où l'agression et la violence contre la femme sont à leur comble. Non seulement Mme Amor fait

²⁸ Voir l'entrevue <http://cultures-algerie.wifeo.com/entretiens.php>, consulté le 16 juin 2011.

sept fausses couches en cinq ans, mais elle tuera son fœtus de la manière la plus cruelle et inhumaine, en introduisant une longue aiguille dans son vagin pour avorter et en brûlant ensuite le fœtus, symbole du viol répugnant qu'elle a subi. D'où cet inaboutissement de la naissance de l'enfant. D'ailleurs Marouane souligne ce phénomène aussi bien dans son parcours personnel qu'entre les femmes en Algérie : « L'agression et le refus d'avoir des enfants constituent deux éléments essentiels qu'on retrouve inscrits dans mon parcours personnel et dans le parcours de mon personnage. L'exil est souvent synonyme de stress. 80 % des femmes vivant l'exil n'arrivent pas à procréer »²⁹. Elle remarque à propos de la violence que « Ce thème revient constamment dans nos réunions. Parmi les femmes qui m'entourent et qui ont maintenant la quarantaine, rares sont celles qui ont des enfants. C'est une peur qui est restée. Un choix inconscient ».³⁰

Comme nous l'avons analysé précédemment, les motifs de la folie, du dédoublement et de la violence post-traumatique sont explicites dans ce roman comme d'ailleurs dans toute l'œuvre de Marouane. Tout se passe comme si la folie structurait le récit, en apportant une dimension fantastique à la réalité et comme si la violence corporelle et psychologique que Fatima a endurée, correspondait à une violence textuelle. Michel de Certeau souligne ce rapprochement en avançant que les livres et les corps sont des sites « textuels », que le texte écrit fournit une zone de défense entre l'événement vécu et sa narration et que cette « mise en mots » est un moyen indéniable pour résister au contrôle et à la transformation.³¹ En examinant la structure du *Châtiment des hypocrites*, nous remarquons que la violence réapparaît au niveau formel, en particulier à travers la prédilection de la romancière pour les phrases courtes, hachées et annonçant l'alerte. On trouve aussi des tournures syntaxiques puisées dans le vocabulaire de la violence, comme dans ce passage :

²⁹ Notons par ailleurs que Marouane elle-même n'a pas eu d'enfants qu'à l'âge de 46 ans.

³⁰ Voir <http://cultures-algerie.wifeo.com/entretiens.php>.

³¹ Pour une étude plus détaillée voir l'article de Jane E. Evans, « Re-inscribing the Body : a Study of Leïla Marouane's *Le Châtiment des hypocrites* », où Evans s'inspire des théories sur les troubles post-traumatiques pour démontrer comment ces manifestations pathologiques peuvent être considérées comme des facteurs de la désintégration de l'être, menant à la folie.

Comment se rapporter l'intensification des entraînements nocturnes ? Le bruit des armes qu'on change ? Le crissement des couteaux qu'on affûte ? Les incendies de chaumières ? Comment se remémorer le cri des enfants, le hurlement des femmes ? Comment restituer l'odeur de sang frais ? Les soupirs macabres. L'haleine des cadavres ? Comment rendre compte de l'anéantissement d'un village ? (69).

Une volonté de rompre avec l'écriture traditionnelle est aussi évidente, dans les cas où des mots masculins sont féminisés, comme dans un passage où Mlle Kosra affiche sa volonté de devenir « un être à part entière, un individu dissocié des autres individus, une INDIVIDUE » (52-53).

Or ce dédoublement est un lieu fondamental de l'écriture de Marouane, puisque cette même stratégie se manifeste sur le plan énonciatif. Bien que le récit soit à la troisième personne, à l'exception de l'épilogue, il y a plusieurs passages à travers lesquels la voix de la narratrice se fait entendre dans le cours du récit pour exprimer son propre point de vue. Quant à la structure globale du roman, cette même confusion peut être décelée dans le fait que le roman est divisé en deux livres qui portent essentiellement sur les souvenirs relatés au passé de Fatima et de Mme Amor, alors que dans l'épilogue Fatima assume finalement sa voix à la première personne en parlant au passé et en faisant ainsi référence au présent de la narration.

La typographie confirme le motif du dédoublement, car le début et la fin du roman ont une typographie différente de celle du reste du texte. Tout se dédouble : une histoire à la première personne se raconte à la troisième, Mme Amor se dédouble en Fatima, le « elle » s'efface devant un « je » qui apparaît subrepticement dans les interstices de l'écriture, assumant sa pleine subjectivité. Le dédoublement accroît la confusion du lecteur entre une partie rédigée à la troisième personne du singulier et l'épilogue où la narratrice intervient dans la narration. Il est donc possible d'entamer la lecture du texte par la fin puisque le texte se compose de deux livres. Et les deux récits aboutissent à une même fin ouverte, reflétant la violence perpétuelle envers les femmes. Tel un jeu de miroirs grossissant, qui permettrait à Fatima Amor et Mlle Korsra d'évacuer ce qu'elles ont longtemps refoulé. D'ailleurs l'écriture du carnet confirme la structure de dédoublement, parce que la narratrice se cache derrière le personnage mis en abyme dans le carnet. Comme Marouane le souligne, « Mon personnage refuse de se confier, il est trop peu bavard. Il ne se confie sérieusement

qu'à une tortue. D'ailleurs, elle le fait par bribes. La peur l'étreint fortement à tel point qu'elle devient presque aphone ».³²

En dernier lieu, le titre du roman reflète la même tendance à brouiller les pistes en remettant en question les lieux communs auxquels le lecteur est habitué. *Le Châtiment des hypocrites* se prête à une double interprétation. D'une part le titre reprend un des vices principaux rejetés par l'Islam, et qui peut devenir un péché,³³ d'autre part, il fait allusion au châtement que Fatima, et non pas Dieu, inflige aux hommes en général et aux extrémistes en particulier, et qu'elle considère comme des hypocrites. Tout se passe comme si en l'absence de justice terrestre, Fatima assumait le rôle de juge ou de tortionnaire. Autrement dit, et comme elle a été contrainte de refouler ses souffrances et de taire ses angoisses, elle se forge une nouvelle personnalité, un corps différent pour se transformer en bourreau.

Ainsi, même si le désenchantement est au cœur de l'écriture de Marouane, il n'en demeure pas moins que son projet esthétique tente de démontrer qu'il existe une infinité de stratégies de résilience pour confronter la violence, entres autres, la folie et le dédoublement. Et si Mlle Kosra nous apparaît sans doute comme monstrueuse, elle est pourtant avant tout la victime d'une société qui laisse peu de place à l'épanouissement de la subjectivité féminine.

L'écriture de la folie serait en outre une sorte de thérapie, un refuge contre un monde cruel, car écrire sur les expériences traumatisantes et les sentiments qui y sont associés pousse les victimes à mettre en mots les facettes différentes d'événements extrêmement

³² Voir entrevue, *op. cit.*

³³ Dans l'Islam, on distingue deux genres d'hypocrisie : d'abord l'hypocrisie de conviction (la grande Hypocrisie), c'est-à-dire celle des infidèles ou des renégats et qui seront jetés dans la partie la plus terrible de l'Enfer (au plus bas niveau de l'Enfer) et ensuite l'hypocrisie de comportement comme le mensonge, la trahison ou l'infidélité constituant des vices qui seront à leur tour condamnés lors du jugement final. Toute une sourate a été révélée au sujet des hypocrites et porte leur nom dans le Coran, voir Sourate 63 « Les Hypocrites », verset 7. Un autre verset en parle : « Les hypocrites seront, certes, au plus bas fond du Feu, et tu ne leur trouveras jamais de secourer, sauf ceux qui se repentent, s'amendent, s'attachent fermement à Allah, et Lui vouent une foi exclusive. Ceux-là seront avec les croyants » (Sourate 4, versets 145 et 146). Alors que dans un *hadith* (récit des actes et des paroles du prophète ou de ces compagnons), le prophète décrit ainsi les hypocrites « Vous trouverez les pires des hommes au regard de Dieu, au jour de la résurrection, ceux qui ont un double visage, allant vers les uns avec un visage et vers les autres avec un visage différent » (Hadith rapporté par Boukhari et Muslim).

compliqués. Comme le remarque Pennebaker, une telle écriture peut « distill complex experiences into more understandable packages, [so that victims] can begin to move beyond the trauma. » (193) D'ailleurs Marouane le souligne, en déclarant que :

C'est essentiellement cette violence tant refoulée et qui trouve dans la littérature un espace de libération, de délivrance. La violence marque le quotidien. Mais nous ne faisons que la refouler, que la dompter en quelque sorte. Écrire, c'est violenter notre propre corps, lui faire exprimer l'inexprimable. La littérature devient, malgré elle, un défouloir, un ersatz de la mémoire, d'une mémoire en pointillés, prompte à se réveiller dès qu'on la triture.³⁴

Dans ce sens, l'écriture peut imiter les séances psychanalytiques, comme une alternative thérapeutique pour les victimes ayant connu des expériences traumatisantes insoutenables. Ainsi les femmes qui osent écrire leurs histoires personnelles dans un journal, un mémoire ou même sous une forme fictionnalisée, « reinscribe the claims of feminine desire onto the texts of a traditionally patriarchal culture ». (Henke xvi)

Le mélange du réel et de l'imaginaire se manifeste surtout quand Marouane nomme les lieux ou juxtapose des temps précis à côté d'espaces mythiques et virtuels qui appartiennent aux fantasmes des protagonistes en question. Dans un passage extrêmement important, elle fait directement référence au massacre de Bentalha qui a eu lieu dans la nuit du 22 au 23 septembre 1997 et où 400 victimes ont péri aux mains d'un groupe terroriste. « Quelles sont les victimes ? » se demande-t-elle. « Le bataillon de terroristes en question. Et inversement. Un terroriste, présumé ou non, habite incognito un quartier déglingué, l'appel est donné. Qui passe de vie à trépas ? Tous les habitants de Baraki et de Bentalha, les femmes et les enfants d'abord » (22). D'ailleurs dans un entretien, Marouane précise que « [r]aconter l'horreur dans son intégralité, c'est illisible. Pour moi, il est important de dédramatiser et de créer un contrepois esthétique à la violence. C'est un vrai travail à faire, un exercice de style ». (Mertz-Baumgartner 45)

Puisque l'aspect autobiographique est essentiel à son écriture, l'enchevêtrement du factuel et du fictionnel dans ce genre de témoignage fictionnel est essentiel, car il situe l'histoire personnelle dans le contexte historique de la guerre civile et des massacres perpétrés

³⁴ Entrevue, *op. cit.*

contre le peuple algérien et surtout les enlèvements et les viols de femmes. Cette histoire est fictive certes, mais elle raconte la souffrance de centaines d'Algériennes et tente de récupérer les histoires, voire les identités féminines mutilées, violées et tuées par des fous de Dieu.

À la fin du roman et dans un geste provocateur et symbolique dirigé contre tout l'édifice patriarcal, Mlle Kosra entre dans un bar où elle déboutonne sa chemise puis sort ses seins l'un après l'autre « défiant [le barman] du regard de les toucher » (219).

Poursuivant son questionnement identitaire à travers l'écriture, Leïla Marouane entreprend une fois de plus et de manière fantastique et symbolique, sa dénonciation implicite d'un système répressif et absolu qui réduit le peuple à l'impuissance, l'inertie et l'enfermement. Dans la première nouvelle de son recueil intitulé *Les Criquelins* publié en 2004, Djamel, le personnage principal marié et père d'un enfant, est enfermé dans un hôpital psychiatrique. Dans des moments de lucidité, il se rappelle quelques souvenirs de son passé. Agronome de formation, il était marié avec Soraya, vétérinaire, tous deux faisaient partie d'un mouvement étudiant militant pour les valeurs socialistes : « Luttant contre les nerfs et nos envies de rejeter en bloc le socialisme démocratique et populaire, on a affronté les décideurs récalcitrants » (15). Après le décès de sa grand-mère, Djamel hérite de sa maison située à Grout-Grout, petit village montagneux et éloigné de la capitale. Lui et sa femme décident d'aller vivre dans la ferme en ruine, sans route ni eau courante et qu'ils rénovent. Ils la baptisent symboliquement la ferme rouge. Quelques temps après leur installation et alors que la ferme commence à prospérer, le pire des fléaux s'abat sur la région : une nuée de criquets pèlerins dévaste toute la végétation comme des « escadrons en action » (19) et s'attaque aux habitations, au sol même, en y creusant des trous géants. Les vents chauds chargés de sable annoncent l'arrivée des criquets « des nuées entières de sauterelles, vertes et lourdes, qui survolent les montagnes comme des Mig, qui atterrissent sur les champs comme des grenades » (18). Quelques semaines après, des pluies torrentielles mettent fin à l'invasion des sauterelles et la ferme rouge retrouve la paix. C'est alors que Djamel commence à perdre la raison et qu'il entend des voix qui le harcèlent. Il finit par être persuadé que les criquets morts par les pluies et ensevelis dans ses terres sont revenus sous d'autres formes pour se venger

de lui. Il sombre finalement dans la démence et est interné dans un asile.

Fidèle à la thématique de la folie, et sous le mode figuratif toujours, Leïla Marouane décrit comment le pays bascule abruptement avec l'arrivée des islamistes. Même si elle compare de manière allégorique, les extrémistes à des « criquets » (criquelins) qui envahissent et ravagent le pays, les références explicites à la hiérarchie instaurée entre les extrémistes d'une part et le peuple et le gouvernement d'autre part abondent dans le texte. Le poète du village use de termes qui appartiennent au vocabulaire de la royauté et qui rappellent sans conteste les émirs islamistes, comme on le constate dans l'extrait suivant : « le sultan de ces insectes volants se distingue de ses janissaires, de ses éclaireurs et de ses soldats par l'énormité de sa taille, par sa couleur bleue, et les raies vertes, blanches et rouges, qui traversent son abdomen, mais aussi par ses yeux gros comme des perles » (18). Texte philosophique certes, il rappelle en outre *La Métamorphose* de Kafka, puisque ces criquets sont des créatures qui finissent par se transfigurer. Aussi fait-il allusion à la sentence philosophique de Sartre qui transforme le cogito cartésien, quand dans l'incipit, le narrateur déclare « j'ai mal donc j'existe » (10).

Rares sont les passages où Marouane fait directement allusion aux intégristes, comme dans celui-ci : « À l'époque, vers la moitié des années quatre-vingt, le pays entier parlait d'un certain Bouali, et de sa bande, planqués dans les montagnes, qui, disait-on, s'attaquaient à des gendarmes et à des casernes ; ma femme a pensé que c'étaient peut-être eux, qu'ils allaient sûrement revenir nous embêter, je l'ai rassurée. » (17). Même si l'horreur de cette violence est certes pointée du doigt, elle reste en revanche innommée et souvent anonyme et sans visage. Les villageois décident d'envoyer « deux messagers à la ville pour prévenir les autorités de la catastrophe, et réclamer de l'aide, de l'insecticide – du puissant – qui éradiquerait ces bestioles » (20).

Par moments, nous pouvons entendre la voix de Marouane, quand la charge métaphorique et symbolique laisse la place à une critique directe et virulente, reflétant ainsi une prise de position politique explicite : « le régime était à parti unique, le monopole appartenait à l'État, c'est vrai, mais on encourageait le travail de la terre ; l'exode rural et l'échec de la révolution agraire, vingt et dix ans plus tôt, avaient fait des ravages, c'est vrai aussi. » (14). D'ailleurs sur la quatrième de couverture de ce recueil nous trouvons un message que Ma-

rouane lance aux extrémistes ainsi qu'au gouvernement intransigeant à l'égard des femmes :

Je renonce à rentrer en Algérie tant que les lois qui le régissent sont en défaveur des femmes. Autre élément rédhibitoire : la corruption qui sévit dans le pays, les placements occultes de deniers publics dans les banques étrangères, la libéralisation sauvage, la privatisation des entreprises et la promotion des investissements soutenus par un ministère ! .

Ce jeu de dédoublement et de métamorphose se répercute également au niveau énonciatif, où nous assistons à l'alternance de passages aux première et troisième personnes du singulier, qui restent suffisamment imprécises pour laisser l'imaginaire faire son travail, soulignant l'identité brisée du personnage.

La deuxième nouvelle intitulée *Le Sourire de la Joconde* est l'histoire d'une infirmière, Djamilia qui travaille à l'hôpital où Djemal (le narrateur et personnage principal de la première nouvelle) se trouve. Djamilia raconte son exil en France, après avoir décidé de fuir les assassinats qui ont fait tant de morts parmi ses collègues. Sa vie à Paris ne lui apporte pas la tranquillité à laquelle elle aspire ; elle n'a ni papiers, ni argent, ni soutien et finit par se résigner à un autre exil encore plus lointain. Cette deuxième nouvelle peut être considérée comme un prolongement de la première, étant donné que des références à cette dernière y abondent. Il semble que le titre de ce deuxième récit, *Le Sourire de la Joconde*, soit l'autre versant de la médaille et suggère le regard moqueur que la Joconde jette sur l'obscurantisme, le fanatisme religieux et la violence des assassins, en l'occurrence les « criquelins ». Aussi la deuxième nouvelle souligne-t-elle d'autres genres d'intransigeance qui se retrouvent de l'autre côté de la Méditerranée, à Paris et ceci, sous forme d'aberration bureaucratique, de racisme et d'intolérance envers les étrangers. Dans ce deuxième récit, Marouane est plus explicite dans sa dénonciation des violences faites aux femmes.

Dans son dernier roman publié en 2007, *La Vie sexuelle d'un islamiste à Paris*, Marouane, qui a toujours donné la parole aux femmes dans ses romans antérieurs, laisse cette fois-ci un homme parler de sa vie, ses fantasmes et ses peurs. Mais encore une fois, elle tente de faire tomber les masques et de renverser les stéréotypes sur les hommes barbus de la banlieue, tout en dénonçant les traditions et les valeurs qui pèsent sur les femmes, mais aussi sur les hommes. Bien

que Maroune s'éloigne dans ce roman des thèmes explorés précédemment dans son œuvre, la déchéance psychologique reste son sujet de prédilection. Partagé entre religion, famille et sexe, Mohamed, le protagoniste, sombre à la fin du roman dans la schizophrénie, qui est le résultat de son déchirement entre deux modes de vie et de pensée le plus souvent antinomiques : une vie vouée au culte de Dieu, à la bonne conduite et à un attachement écrasant envers sa mère et une autre vie épicurienne et voluptueuse à l'« occidentale » faite de plaisirs débridés et d'extravagances matérielles. Mais le nouveau Mohamed, Basile Tocquard, ne pourra pas échapper à la couleur de sa peau et sera toujours rappelé, à son insu, à ses origines maghrébines. Déchiré entre deux mondes, Mohamed sera remis par sa mère sur le droit chemin de l'islam, après avoir tenté sans succès d'amener dans son lit une femme blanche. Plongé dans un désarroi complet, il entre progressivement dans un gouffre hallucinatoire et le lecteur s'y perd face aux histoires que Mohamed /Basile raconte, à mi-chemin entre réalité et délire. D'ailleurs Leïla Marouane a confirmé dans une entrevue que le personnage de Mohamed, auquel elle adresse des remerciements au début du roman, a réellement existé et qu'elle l'a rencontré dix ans auparavant dans un café à Paris.

Les choses se compliquent davantage quand l'auteure elle-même apparaît dans le roman sous les traits d'un personnage fictif, Loubna Minbar, auteure elle aussi, et que Mohamed accuse de s'être dérobée sous la personnalité d'une concierge portugaise et d'avoir volé son manuscrit racontant sa vie. Jusqu'à la fin du roman, le lecteur ne saura pas si cette Loubna Minbar est le produit ou non du délire paranoïaque de Mohamed. Un jeu de dédoublement et de mise en abyme est évident, dans la mesure où deux titres des romans de Leïla Marouane sont mentionnés avec de légères modifications,³⁵ ce qui souligne une certaine continuité entre ses œuvres.

C'est ainsi qu'à travers tous les romans de Marouane apparaît une lutte acharnée, mais qui reste dissimulée contre l'obscurantisme religieux et le diktat patriarcal qui, indépendamment des moyens que chaque clan use, oppriment la femme. Ces romans révèlent subsequmment les meurtrissures trop longtemps enfouies ainsi que les ravages du silence imposé à la femme quand elle cherche refuge dans un pays lointain, et qu'elle se retrouve sur un rivage amer, désespérée

³⁵ *Ravisseur* et *Le Châtiment des hypocrites*.

et privée d'affection. La plupart des protagonistes des romans de Marouane sont des êtres solitaires, qui se battent inlassablement contre l'oppression et la soumission des femmes et qui selon Marouane, « soliloquent comme dans les tragédies grecques [et] traversent la vie en se fiant à leur propre morale, leurs propres repères, leurs propres fantasmes. Ainsi, tout se construit comme dans un puzzle. Ma manière d'écrire correspond à cette réalité ».³⁶

L'auteure a pu démontrer en outre que la domination masculine passe souvent sous silence la violence perpétrée contre la femme. D'ailleurs Jacques Derrida avait décrit cette guerre civile comme une « guerre virile ». Les viols collectifs et systématiques, ainsi que les enlèvements et les assassinats de femmes ont été très courants, confirmant ainsi ses propos :

The civil war is for the most part a war of men. In many ways not limited to Algeria, this civil war is also a virile war. It is thus also, laterally, in an unspoken repression, a mute war against women. It excludes women from the political field. I believe that today, not solely in Algeria, but there more sharply, more urgently than ever, reason and life, political reason, the life of reason and the reason to live are best carried by women; they are within the reach of Algerian women: in the houses and in the streets, in the workplaces and in all institutions. (22)

L'écriture chez Marouane, est donc une thérapie ou une libération de pulsions et de désirs, mais surtout une mise à nu d'un système rongé de l'intérieur. Ainsi on peut plutôt parler d'une « scriptothérapie », comme une forme de « catharsis psychologique » (Felman 14) qui mène à la rencontre des pensées et des émotions de manière plus équilibrée et par là, plus efficace.

Son écriture oscille entre violence et fragilité, entre réalité et imaginaire, et explose enfin de rage et de douleurs. Grâce à un style métaphorique où les jeux de paraboles et de figures poétiques abondent, Marouane intercale une touche réaliste, véridique, tantôt en faisant allusion à sa vie privée, tantôt en nommant les lieux et les ancrant dans un univers concret et historique qu'elle détourne afin de subvertir leur signification.

Le mélange du réel et de l'imaginaire, la carnavalisation des personnages, le recours à l'allégorie et la prédominance d'un humour frivole, mais grinçant, sont autant de stratégies de détour qui illustrent

³⁶ Voir <http://cultures-algerie.wifeo.com/entretiens.php>

la notion de « versimilitude » de Riffaterre que j'ai étudiée dans le chapitre consacré à Assia Djebar. Ces techniques romanesques sont convaincantes, car la référence est la même qu'il s'agisse de la réalité ou de la fiction, du moment où il est plutôt question dans les deux cas de « re-présentation ». Des stratégies visant à obliquer la référentialité du texte sont mises en place au niveau formel, par le recours à un style baroque, aux phrases courtes, hachurées et souvent désarticulées, comme « une espèce de fantaisie qui démarre dans le cocasse, se poursuit dans le burlesque, jusqu'au bouquet final qui, lui, tient franchement du glauque, voire du macabre »,³⁷ où prédominent des mots et des tournures qui puisent dans le lexique de la violence et de la folie. Par ailleurs, le jeu de dédoublement des voix narratives et les mises en abyme textuelles rendent l'écriture de Marouane complexe, voire insolite, et nous retiennent par l'inscription dissimulée de la violence dans toutes ses pages.

L'écriture romanesque et symbolique éloigne ainsi le récit de l'horreur, car comme le note Semungana « la prolifération des symboles souvent ambivalents participe à la création d'un monde où la vérité semble suspendue ou évanescence. » (114). La guerre civile et les brutalités qui en découlent sont évoquées de manière allusive à travers l'allégorie ; l'horreur est par là tenue à distance. Ce faisant, Marouane peut, grâce à ce genre d'écriture, relever le défi de parler de la guerre civile algérienne de manière détournée. En ayant recours à l'ironie, elle évite ainsi le pathos qui pourrait rendre la lecture fort pénible. Si le désenchantement est au cœur de l'écriture de Marouane, une réflexion profonde sur les rapports complexes entre la fiction et le réel la traverse.

³⁷ Y.B. « Ils succèdent à Mimouni, Boudjedra, Djaout... Algérie : Le nouveau roman », *Le Nouvel Observateur*, 27 août 1998.

Chapitre 5

Latifa Ben Mansour et l'écriture scriptothérapique

« Lance ton cri terrible, ô ange de la mort revêtu
de tes habits de colère. Fais goûter aux monstres
la coupe de l'amertume. Pleure, Schéhérazade,
sors ton sabre et lâche ta chevelure, Kahina,
hurlez Djamila, Maliha et Hassiba. »
Vous avez été trahies !
Ben Mansour, *La Prière de la peur* 379

Latifa Ben Mansour est née à Tlemcen en 1950 et perd son père en 1954. Elle fait ses études secondaires au lycée de garçons Benzerdjeb, car les filles sont trop peu nombreuses à cette époque pour former une classe, elle poursuit ses études de lettres à Alger, à l'ENS de Kouba en 1969. Elle reçoit une bourse en 1972 et continue ses études supérieures en France, où elle termine sa thèse d'État, qui porte sur le système aspectuel de l'arabe de Tlemcen. Son premier roman publié en 1990, *Chant du lys et du basilic* lui vaut une certaine reconnaissance littéraire¹ et son deuxième roman, *Prière de la peur*, obtient le Prix Beur FM Méditerranée, quelques mois après sa publication en 1997.

Menacée de mort par les intégristes du FIS, elle s'installe définitivement en France sans pour autant abandonner son combat contre la barbarie et l'obscurantisme islamiste, aussi bien dans ses romans que ses travaux critiques, rappelant elle-même :

En 1964, j'avais 15 ans. J'ai vu, dans les rues de Tlemcen, en Algérie, un mari tuer sa femme — soi-disant infidèle — à coups de pierres. Les passants regardaient, personne n'est intervenu. Ce terrible épisode a orienté ma vie : dès que je baisse la garde, que j'ai envie de laisser tomber, cette femme revient me hanter. Depuis, chaque jour, cette scène est rejouée mille fois et je ne peux pas garder le

¹ *Chant du lys et du basilic* est publié en 1990 aux éditions Jean-Claude Lattès, puis réédité en 1997 aux éditions La Différence.

silence. Il est de mon devoir intime de m'opposer. Je l'ai payé très cher : j'ai été menacée de mort, humiliée, insultée, interdite, diffamée.²

Motivée par la colère et l'indignation, Ben Mansour témoigne, dans toute son œuvre, de manière complète et fidèle de cette réalité si accablante en offrant une écriture ainsi qu'une lecture psycholinguistique du discours islamiste intégriste. En exposant les origines de la religion musulmane, elle retrace les distorsions établies par la rhétorique extrémiste des islamistes. Aussi bien dans ses romans que dans ses essais, elle tente de confronter les deux paradigmes qui semblent à l'origine de tous ces maux : la tradition et la modernité. En utilisant les outils de la linguistique et de la psychanalyse, Ben Mansour a décodé des centaines de discours enregistrés par les deux principaux leaders du FIS, Ali Belhadj et Abassi Madani, pour en faire la matière première d'un livre magistral intitulé *Frères musulmans, frères féroces. Voyage dans l'enfer du discours islamiste*, paru en 2002.³ Ces documents authentiques qu'elle a commencé à accumuler à partir du début des années 90 constituent l'une des sources premières utilisées dans ses deux romans sur la décennie noire et où certains prêches surtout ceux réitérés par les deux leaders dans les mosquées et les stades d'Alger et de sa banlieue sont intégrés souvent in extenso dans la trame narrative. Elle décrit ainsi ce discours de l'intolérance et de la barbarie :

Nous avons affaire à un discours en révolution dont les fondements ne sont pas religieux, mais populistes, fascistes et antisémites. Le but de ce parti est la destruction d'un ordre établi, *Al Watan* : (la patrie) et l'établissement d'un ordre nouveau, la *Oumma* (communauté des croyants), où toute différence doit être

² Latifa Ben Mansour. « Non au fanatisme ». *Témoignages : ils ont osé dire non*.

<http://www.psychologies.com/Moi/Moi-et-les-autres/Relationnel/Articles-et-Dossiers/Savoir-dire-oui-apprendre-a-dire-non/Temoignages-ils-ont-ose-dire-non>

³ Toutes les citations d'Ali Benhadj et d'Abassi Madani sont extraites des prêches qu'ils ont prononcés publiquement de 1989 (année de légalisation de leur parti) à juin 1991 (date de l'interdiction du FIS et de l'arrestation de ces deux dirigeants). Ces textes ont fait l'objet d'exposés auprès du GLECS à l'Institut des langues orientales et à un colloque de l'UNESCO sur les guerres fratricides (septembre 1997). Les enregistrements (plusieurs dizaines de cassettes audio et vidéo) ont été dépouillés et traduits par l'auteure.

bannie et combattue, où le président, dirigeant politique élu, doit être remplacé par l'émir, le sauveur, le guide et le calife.⁴

Dans ce dernier chapitre, j'ai opté pour l'étude des deux derniers romans de Latifa Ben Mansour ainsi que son essai critique mentionné précédemment, portant tous sur la décennie noire, car ils semblent s'éclairer les uns les autres et un agencement intertextuel très manifeste les rapproche. Tout se passe comme s'il existait une continuité entre ses œuvres fictives et ses essais critiques, à tel point qu'il s'avère difficile de les lire séparément. Dans ses romans, et à titre d'illustration, faits historiques, analyses politiques, introspections psychanalytiques, exposés pamphlétaires, prêches islamistes et reportages journalistiques s'entremêlent dans des constructions purement fictionnelles où la charge symbolique est évidente.

Les deux romans à l'étude fonctionnent comme des témoignages fictionnels, dans la mesure où la trame narrative semble marquée par le retour obsédant du factuel et du référent. Notons au passage que toute son œuvre peut être considérée comme une « scriptothérapie » pour la romancière en question qui se définit comme « the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment » (Henke xii). Dans ce sens, l'écriture constitue une thérapie qu'elle se prescrit afin de remédier aux dommages émotionnels qu'elle-même a endurés tout le long de sa vie à cause des atrocités qui avaient dévasté son pays et sa propre existence durant plus d'une décennie.⁵ Ce qui revient à dire que le passage à l'écriture romanesque fonctionne comme un détour, seul moyen possible d'appréhender l'inimaginable et de représenter l'irreprésentable et surtout en rendre compte pour ceux qui n'écoutent pas ou refusent tout simplement de le croire. Mais en même temps, si l'imagination est

⁴ Latifa Ben Mansour. « L'appel au soulèvement et à la révolution par les intégristes algériens ». *Mots. Les langages du politique* 69, 2002, mis en ligne le 13 mai 2008, consulté le 26 mai 2011.

⁵ Cette fonction thérapeutique de l'écriture a été maintes fois soulignée par plusieurs romancières. Dans une entrevue à propos de son roman *Chroniques de l'impure*, portant sur le détournement d'un avion d'Air France par un commando islamiste, le 24 décembre 1994 et dans lequel elle était un des otages, Malika Ryane précise : « Quand je me suis mise à l'écriture, l'angoisse de ce qui était arrivé était passé : par deux fois, j'ai vu la mort, j'ai cru qu'on venait me chercher et m'exécuter. [...] Après la libération de l'avion, j'étais dans un état d'euphorie excessif, anormal. On nous disait de parler, de raconter. J'ai pensé à l'écriture comme une thérapie. » Malika Ryane, *Algérie Littérature/Action* 51-52, (2001), numéro spécial, p. 71.

notre seule issue, comment parler de la violence sans tomber dans l'euphémisme, l'hyperbole ou l'idéologique ? C'est à travers une écriture fictionnelle et surtout symbolique, qui puise dans toutes les sources aussi bien historiques, que légendaires et littéraires que le projet de Ben Mansour réussit à donner de cette réalité ahurissante et insupportable une image qui se veut la plus fidèle possible. Par ailleurs, le recours à des références historiques véridiques est le moyen idéal de combler les lacunes de l'Histoire officielle imposée par les tenants d'un discours dominant, qui s'acharne à donner une seule version de ce qui s'est passé. Une vision qui reste totalitaire, comme le confirme Hannah Arendt, une « très réelle tentative de dessaisir l'homme de sa nature sous prétexte de changer celle-ci ». Dans ce sens, le projet totalitaire d'un système dominant ne met pas seulement en question la liberté d'agir des hommes, il induit « la disparition de la recherche du sens et du besoin de comprendre » (53). Tout le projet de Ben Mansour vise à faire face à ce genre de réécriture mensongère de l'Histoire algérienne, un genre de fiction totalitaire qui a incontestablement une visée historique : modifier indirectement le réel à travers les institutions de l'État totalitaire (propagande politique, discours religieux, littérature, médias, etc.), investies toutes d'une mission falsificatrice de la réalité.

La réécriture de l'histoire du pays est ainsi possible par la voie de la fiction, en élaborant des cadres narratifs fictifs affirmés, dans lesquels les références à la réalité historique sont données plus ou moins directement à décoder au lecteur. Nous allons voir dans les deux romans de Ben Mansour que c'est souvent grâce aux développements et aux notations renvoyant à des faits particuliers de l'histoire collective ou à des valeurs liées à un contexte précis, que se découvre l'aspect factuel de ces romans. Ainsi, les récits multiplient dans leur prose des repères contextuels, de telle sorte que l'histoire ne s'énonce que dans le présent de sa contextualisation. Ce qui revient à dire que le factuel et le fictionnel ne sont pas antithétiques, mais comme l'explique Ricoeur, la complémentarité de l'écriture historique — fondée sur le vrai — et de l'écriture poétique, inventive est possible : « l'histoire prend soin du passé effectif, la poésie se charge du possible. » (*Temps et récit* 345)

Dans les deux romans, si le recours à la fiction est le seul moyen de confronter la terreur, il n'en demeure pas moins que toute référence à la réalité extratextuelle se trouve contenue dans le texte, créant cette

illusion référentielle qui remplace en littérature la référence au réel par une référence à la langue et aux procédés littéraires, comme le souligne Riffaterre : « [...] how verisimilitude can substitute an idea of truth for an actual experience of actuality, thus freeing fiction from the shackles of reference and making truth a concept that depends on grammar and is therefore impervious to change, rather than on our subjective, idiosyncratic, and changeable experience of reality. » (6) Ainsi le mélange du factuel, avec sa portée éthique et testimoniale, et du fictionnel, fait de ces « textes » l'expression d'une vérité en même temps qu'une création poétique. Le contenu, à la fois vraisemblable et imaginé, illustre combien sont poreuses les frontières entre le témoignage et le texte littéraire lorsqu'il s'agit de l'inhumain et combien le passage à la littérature peut contribuer à la transmission de cette réalité. Le sentiment d'irréalité causé par cette horreur pousse l'événement dans un monde fictif, « c'est par l'imagination que la littérature peut dire, par ses multiples formes obliques, le génocide ». (Semungana 112)

Les témoignages littéraires de ces romancières évoquent souvent leur propre expérience personnelle ou celle de femmes qu'elles ont connues reflétant ainsi la souffrance et les luttes collectives de tout le peuple algérien. Tout se passe comme si l'histoire personnelle s'ajoutait à d'autres histoires pour bâtir une histoire collective. L'intérêt de chaque texte ne doit donc pas se mesurer par son image spéculaire, mais plutôt comme une partie d'un tout. La voix individuelle parle au nom de la collectivité ; chaque témoignage littéraire est à la fois unique et en même temps porte-parole de la collectivité. Dans ce sens, nous pouvons toujours entendre, à travers les romans de Ben Mansour, mais aussi ceux déjà étudiés, les voix des rescapées qui s'interrogent sur le pourquoi du génocide et de la misogynie envers les femmes, en partageant, à travers ces témoignages fictionnels, leur douleur incommensurable, leur solitude inébranlable, leurs tentatives souvent difficiles, voire impossibles de refaire leur vie après le tourment de se souvenir de leur vie à jamais bouleversée. Une profonde interrogation sur la destruction et la haine s'exprime à travers leurs voix étouffées.

Dans ce chapitre, j'étudie les stratégies d'écriture de Ben Mansour qui tentent de démontrer la difficulté de restituer l'Histoire si complexe du pays et la nécessité de puiser dans plusieurs sources, autres que celles adoptées par le discours officiel pour combler les lacunes omises par celui-ci. Dans *La Prière de la peur*, le chevauchement de

récits qui appartiennent à la tradition poétique et orale du passé (poèmes, contes, versets coraniques, chants liturgiques et versets coraniques) et de discours polémiques se rapprochant plutôt des harangues ou des pamphlets politiques met en évidence cette écriture à mi-chemin entre le factuel et le fictionnel. Ces stratégies du détournement tentent d'appréhender l'événement sans directement nommer l'horreur, elles dépassent le problème classique du rapport entre la réalité et la fiction pour un sujet dont la réalité dépasse la fiction dans l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur. Le dédoublement temporel, spatial et énonciatif, ainsi que les structures purement romanesques qui abondent dans le deuxième roman à l'étude, *L'Année de l'éclipse*, s'interposent entre ce que Riffaterre appelle « textual verisimilitude and reality » et que la trame narrative tente toujours de « veil the gap between factuality and verisimilitude. » (21).

Une autre spécificité de l'écriture de Ben Mansour que nous allons mettre en lumière dans ses romans est son rapport à l'oralité. Cette fascination pour tout ce qui relève de la tradition orale qui pousse les femmes à créer des situations de partage et d'interdépendance non seulement entre elles, mais aussi avec leur communauté, constitue un caractère intrinsèque de l'écriture au féminin, donc celle de Ben Mansour. Le retour du mémoriel n'est ainsi possible que grâce à la mémorisation de l'histoire et sa transmission orale entre les femmes. Cet « héritage des oreilles » ou cette « mémoire de la bouche » a été légué par l'archétype des *Mille et une nuits*, Schéhérazade et qui justement, grâce aux histoires qu'elle racontait et qui étaient indubitablement singulières et uniques, a pu non seulement conjurer la mort, mais maintenir et surtout créer cette sororité éternelle entre les femmes. Notons que le recours à l'oralité constitue un moyen indubitablement efficace pour échapper à la censure. Schéhérazade a été sauvée de la mort par ses histoires, mais aussi parce que sa sœur Dinarzade s'était cachée sous son lit pour pouvoir l'aider à poursuivre ses histoires et qu'« [a]u commencement était le verbe. C'est par le verbe que Schéhérazade a tenu la mort en échec [...] La parole est magique, elle nous fait vivre » (Zinaï-Koudil 169).

Dans le cas de Ben Mansour, l'acte d'écrire constitue un moyen de confronter toute répression, mais aussi d'offrir une autre version de l'Histoire, différente de celle imposée par un système totalitaire et intransigeant. La transmission de l'horreur s'effectue, comme nous allons l'analyser, avec les codes convenus de la représentation roma-

nesque. *La Prière de la peur* traite de la transmission orale de l'histoire, mais aussi et surtout de la complémentarité et de la solidarité entre les femmes. Tel est aussi le parcours qu'entreprend la romancière elle-même, qui se sert de l'écriture comme un genre de scriptothérapie, comme dans son deuxième roman, *L'Année de l'éclipse*, que nous étudions plus loin, où Hayba, la narratrice principale :

[n]arrating her story to others, a key component of the healing process for Hayba, resonates beyond the confines of *L'Année de l'éclipse* : in the life of its author, Latifa Ben Mansour, whose experiences in three wars has served as the basis for her fiction and non-fiction, and in the lives of those who undertake "talk therapy" in the hopes of finding relief from traumatic memories. (Evans, « Reconfiguring the Self » 104).

Écrire les histoires des femmes ainsi que la violence qu'elles ont subie et continuent à subir, rappelle les propos d'Hélène Cixous : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel » (39). Dans le contexte d'une guerre civile ou d'un génocide, la parole devient d'une urgence extrême : « Et comment ne pas en parler, alors que le vœu de tous ceux qui sont revenus — et il n'est pas revenu — a été de raconter, raconter sans fin, comme si seul un "entretien infini" pouvait être à la mesure du dénuement infini » (Kofman 16).

Or cette sororité partagée, nous la retrouvons dans plusieurs romans algériens de femmes portant sur la décennie noire, entre autres dans le roman de Hafsa Zinaï-Koudil, *Sans Voix*, où la métaphore dominante est celle des voix des femmes qui transmettent oralement leurs histoires à Aïcha. Celle-ci se chargera de les écrire, en espérant partager leurs expériences atroces de viols, enlèvements et rejets qu'elles ont subis en Algérie avant de fuir le pays et prendre refuge en France, et les femmes autour d'elle de l'implorer « Vite, retourne à ton œuvre, on a besoin de toi. Tu es LA mémoire et notre avenir est entre tes mains ! Écris, Aïcha, écris ! » (40). Elle est non seulement un témoin, mais surtout une « historienne » pour le groupe de femmes démunies (Geesey 57). Aïcha, la quarantaine, vit avec un groupe de femmes, exilées et réfugiées dans une maison qui accueille les rescapées de la guerre civile. « La demeure de *Houria* a toujours été un havre de paix. Un refuge pour les démunis, les mal-aimés, les enfants abandonnés, les femmes répudiées, les filles-mères rejetées. Elle ai-

maît à dire souvent “Ici, c’est la maison du Bon Dieu”. » (Zinaï-Koudil 37). Gardienne de la mémoire, Aïcha

Cloîtrée, menacée, elle s’était donnée pour mission d’être témoin et mémoire, et elle consacrait tout son temps, ses jours et ses nuits, à écrire. Elle tenait la chronique des drames, vécus dans leur chair et leur sang, d’héroïnes anonymes, elle relatait leur insoutenable agonie à un auditoire suspendu à ses lèvres pour empêcher que la mort, par traîtrise, ne la surprenne (47).

En transcrivant leurs histoires, ces femmes sont ainsi « determined that future accounts of what took place in Algeria in the 1990s will not neglect the role played by women in resisting the attempts to silence them, or to turn them into political and cultural scapegoats » (Geesey 50). Par ailleurs, le roman lui-même, peut être considéré comme un « roman-vérité »⁶ et fait incontestablement partie de ces écrits de témoignage, en réaction aux nombreux enlèvements de filles par des terroristes, relatant justement, entre autres histoires, l’enlèvement d’une jeune fille par un groupe de terroristes.

Il s’agit ici d’un genre de journal intime qui fonctionne comme un témoignage, même s’il reste fictionnel : « Oui, j’écris. Pour retrouver la mémoire et la garder. Pour le sel des mots. Pour briser le cercle de l’interdit où l’on voudrait me murer. Pour déchirer le silence qui m’enferme et laisser bruire mon désir de vivre. Oui, écrire me livre et me délivre » (136). Notons en outre que le journal de Baya, autre protagoniste du roman, se mêle à d’autres histoires qui font sans aucun doute allusion à des histoires réelles de femmes ayant subi les sévices les plus atroces pendant la décennie noire : « Naïma, ils t’ont massacrée parce que tu écrivais. Mais la source qui t’abreuvait n’est pas tarie. Et je m’y plonge tout entière afin de cueillir les mots qu’ils ne tolèrent pas entendre. J’irai jusqu’au bout de la nuit, et toutes les nuits, même enfermée derrière les barreaux, car aucune prison ne peut empêcher les mots de sourdre, d’échapper » (136). L’écriture devient ainsi synonyme de survie, mais aussi de témoignage pour celles qui ne peuvent pas le faire.

⁶ Cité sur la quatrième de couverture « Ce roman-vérité (tous les faits sont tragiquement exacts) est l’aventure quotidienne de l’Algérie dont l’horizon se rétrécit au fil des interdictions religieuses et politiques, des diktats culturels, des persécutions et des assassinats ».

Dans un autre roman, *Nos Silences*⁷ de Wahiba Khiari, deux voix se parlent en écho (l'une transcrite en caractère normal, l'autre en italique). Ces récits à la première personne racontent surtout l'histoire d'une des deux sœurs qui a été enlevée et violée. On assiste souvent, à l'intérieur de la trame romanesque, à la fusion de plusieurs voix de femmes qui ont subi la même épreuve du viol. Dans une scène d'une intensité remarquable, l'expérience de la narratrice se dissout dans celle d'une autre fille qui a enduré le même sort, et qui rappelle à son tour les mêmes épisodes qu'une troisième fille avait vécus et dont l'histoire n'avait reçu aucune attention des médias. Ce sont plutôt les groupes féministes qui ont enquêté sur son histoire et bien d'autres, ce qui démontre une fois de plus que la fiction peut venir au secours de la réalité quand celle-ci est dure à supporter :

Il est minuit passé, je suis loin, à l'abri d'eux, de leurs visages poilus ressurgis du passé. À l'abri de leurs mains sales, de leurs regards frustrés. Je suis loin, mais pas elle. Ils l'ont eue, j'en suis douloureusement convaincue. Des années qu'elle m'habite comme une deuxième possibilité de moi-même. Toutes les nuits, je la retrouve, dans le noir derrière mes paupières. Elle, le point blanc qui a annulé la cécité de mes nuits. Elle, le « je » dissimulé derrière mes peurs. Je lui échange les siennes contre un peu de vie. Mon écriture contre son drame, mes jours contre ses nuits. Je lui cède les mots pour libérer sa vie. Je lui donne la parole pour rompre mes silences (28).

La Prière de la peur : une litanie pour repousser la mort

La Prière de la peur relate l'histoire de Hanan qui décide de rentrer définitivement dans son village natal en Algérie, après plusieurs années d'études en France. Le jour de son arrivée à l'aéroport d'Alger, elle perd ses jambes dans un attentat à la bombe. Prévoyant sa mort imminente, elle se retire dans la ville sacrée d'Aïn El Hout, terre de ses ancêtres, près du mausolée de Sidi Mohammad Ben Ali. Auprès de son aïeule, Lalla Kenza, elle entreprend fébrilement l'écriture de son journal : elle sait qu'elle n'a pas beaucoup de temps devant elle et elle veut transmettre son histoire à son entourage et surtout à sa cousine exilée en France et qui porte le même nom, Hanan. Pour écrire ce manuscrit, elle recueille auprès de son aïeule la longue tradition orale des récits de sa famille, où se mêlent légendes, gestes, chants, prières et méditations. Avant de mourir, elle donne des consignes précises à

⁷ Tunis, Éditions Elyzad, 2009.

ses proches et demande le retour de sa cousine, qui sera chargée de lire le manuscrit durant la veillée funèbre. Sa cousine Hanan arrive au village et se soumet aux volontés de la défunte. Elle entame la lecture du manuscrit tout en y mêlant son histoire personnelle, se sentant progressivement anéantie par la lecture, à tel point que les deux vies semblent n'en constituer qu'une seule : « Plus la jeune femme avançait dans la lecture du manuscrit de Hanan, plus le texte s'emparait d'elle. Elle ne se reconnaissait plus. Les inflexions de sa voix étaient devenues plus graves. Son rire était celui de Hanan. Elle n'avait plus aucune distance avec ce qu'elle lisait » (191). Par moments, elle ressent même des douleurs aux jambes, comme sa cousine : « [c]'était comme si on venait de les lui taillader. Elle poussa un cri et souleva légèrement les jambes. Deux fils rouges coulaient. Ses pieds saignaient ! » (313).

S'inscrivant dans l'actualité qui a ravagé le pays pendant plusieurs années, le roman s'ouvre sur un acte de violence brutale avec l'attentat à l'aéroport d'Alger⁸. Il se termine sur l'arrivée des intégristes dans le village, qui assassinent Lalla Kenza « La noble tête de Lalla Kenza, l'aïeule, le socle et le pivot de la famille et de l'Algérie, couverte d'un voile de mousseline blanche vola d'un coup de sabre. Elle alla se fracasser au pied du mausolée de Sidi Slimane » (373). Frappée et affligée par ces morts successives, Hanan — la cousine — se réfugie avec les siens dans la grotte de Tahamamin et meurt de chagrin.

La trame tragique du roman est donc tissée autour d'événements bien réels qui abondent dans le texte. À plusieurs reprises, la romancière parodie les prêches des intégristes, discours qui authentifient en quelque sorte la narration à l'intérieur du tissu romanesque.

Du point de vue de la structure du roman, le dédoublement à tous les niveaux est le moyen par excellence que Ben Mansour met en œuvre pour montrer la difficulté de restituer l'Histoire si complexe du pays et la nécessité de puiser dans plusieurs sources, autres que celles adoptées par le discours officiel, pour donner une autre version de l'histoire. Sur un plan spatial, temporel, référentiel et énonciatif, plu-

⁸ Le 26 août 1992, un attentat à la bombe à l'aéroport d'Alger fait onze morts et une centaine de blessés. Dans *Timimoun* (Denoël 1994), Rachid Boudjedra mentionne cet événement, ainsi que l'assassinat du poète Tahar Djaout sous formes d'annonces qui constituent dans le texte huit paragraphes en caractère gras et qui sont des extraits ou des titres de journaux. Ces annonces suspendent ainsi le récit fictif qui reprend ensuite son cours.

sieurs strates ou plateaux sont imbriqués et se relaient la tâche de restituer l'histoire.

Trois mouvements spatiaux organisent le roman : le retour de Hanan à Aïn el Hout, la vie en France des deux Hanan qui est racontée sur le mode fictionnel et la veillée funèbre. D'autre part, le double projet de la restitution aussi bien des mémoires individuelles des deux protagonistes que d'une mémoire collective de tout le peuple algérien entremêle le présent des massacres et des assassinats d'une part et le passé proche, constitué des expériences estudiantines de ces deux femmes. Le passé intemporel de la culture traditionnelle sera aussi mentionné, à travers les hadiths, versets coraniques, poèmes, chants, contes et légendes qui sont inscrits avec abondance dans le roman, plaidant pour l'attachement à cette culture menacée.

Par ailleurs, les instances énonciatives sont également marquées par le dédoublement. Une chaîne de voix se partage en effet la parole tout au long du roman, soulignant que cette transmission peut exister entre les femmes. L'unité de l'histoire racontée se saisit donc à travers une pluralité de points de vue et de voix narratives, ce qui laisse percevoir à quel point la réalité de l'horreur visée par la fiction est instable, incertaine, et à quel point elle ne cesse de se dérober.

D'ailleurs Ben Mansour ouvre son roman sur un exergue d'Etiemble qui renforce cette idée : « Le premier cahier de chansons, ce fut la mémoire d'une femme ; et ainsi du premier recueil de contes... La femme se donna le souci et le plaisir de faire vivre ce que les hommes condamnaient à l'oubli ». Le manuscrit de Hanan est en italique dans le texte, alors que celui où le narrateur omniscient parle est en caractère romain, typographie qui souligne davantage ce dédoublement. En outre, le fait que c'est la cousine qui lit le manuscrit de la défunte étaye cette transmission orale entre les femmes. D'autres histoires intercalées dans le manuscrit seront récitées par la cousine, telle l'histoire de Rabia al Addawiya.⁹

Tout se passe comme si les récitantes multiples dans le roman avaient pour tâche de reconstituer la mémoire que les hommes ont oubliée ou négligée. Cette chaîne de voix féminines sera maintenue d'un bout à l'autre du roman et aucune intervention masculine ne sera permise. D'ailleurs les chapitres 3 à 7 seront consacrés à Lalla Kenza, qui raconte l'histoire de la famille ainsi que celles des ancêtres (au

⁹ Mystique musulmane née en 717 à Basra en Irak, Rabia al Addawiya est considérée comme la première grande voix du soufisme dans le monde islamique classique.

chapitre 4 c'est Hanan qui prend la parole pour raconter l'histoire du roi de Tlemcen, Yaghmorassan Ibn Zeyan), les chapitres 11, 12, 17, 18 et 19 portent sur la vie de Hanan et seront lus par sa cousine — l'autre Hanan —, alors que les chapitres de 13 à 16 restituent la vie de la cousine en France, et Al Hamra, une des femmes convoquées à la veillée qui « [...] était, à elle seule, toutes les Schéhérazade » (356) prend la parole aux chapitres 5 et 22. Et finalement deux chapitres de « repos » dans le rythme tragique (chapitres 20 et 21) seront consacrés à la visite de Tlemcen que Hanan offre à son mari, Idris. De surcroît, cette thématique de la sororité et de la transmission orale entre les femmes constitue un pilier indéniable dans la théorisation et la mise en application de l'autobiographie collective au féminin que nous avons largement analysée dans le chapitre consacré à Djébar et qui n'est possible que si l'individu se conçoit à travers l'Autre, dans une relation d'interdépendance, voire d'alternance. Identification, interdépendance et communauté sont des éléments clés dans la construction de l'autobiographie collective djébarienne au féminin. Rappelons que dans la nouvelle intitulée « La Femme en morceaux », Djébar avait souligné ce genre de solidarité entre les femmes : entre Atyka, la protagoniste et Schéhérazade, afin de contourner la mort. Ce motif est en outre repérable dans un autre roman de Djébar, *Ombre Sultane* qui, encore une fois, met en évidence ce geste de complicité entre les femmes, permettant à toute parole individuelle de céder, ne serait-ce que momentanément, la place soit à l'autre soit à la collectivité, sans pour autant que l'une ou l'autre soit anéantie. La narratrice dans *Ombre Sultane* souligne : « [...] tour à tour, toi et moi, fantômes et reflets pour chacune, nous devenons la sultane et sa suivante, la suivante et sa sultane ! » (168).

Cette transmission orale de la tradition et d'un savoir exclusivement féminin a été largement étudiée par Ibn Khaldoun, historien et théologien arabe¹⁰, surtout à travers sa conception particulière du *Isnad* ou *Sanad* (défini littéralement comme support) qui constitue la

¹⁰ Né en 1332 à Tunis et mort en 1406 au Caire, Ibn Khaldoun fut un grand philosophe, historien, diplomate et théologien auquel on doit la *Muqaddima* et qui est en fait son *Introduction à l'histoire universelle* et *Le Livres des exemples* ou *Livre des considérations sur l'histoire des Arabes, des Persans et des Berbères*. Ce sont deux ouvrages résolument modernes dans leur méthode : Ibn Khaldoun insiste dès le début sur l'importance des sources, de leur authenticité et de leur vérification à l'aune de critères purement rationnels.

« chaîne » de narrateurs qui délèguent, génération après génération, les paroles ainsi que les actions (*hadiths*) du prophète Mohamed. Transmettant oralement ces *hadiths* après la mort du prophète, chaque narrateur avait comme tâche non seulement de réciter fidèlement cette parole ou action prophétique, mais aussi, et surtout de mentionner le nom de la personne de laquelle il avait entendu le *hadith*, pour finalement citer le générateur du récit initial (*matn*) avec ses propres paroles. Soulignons que cette chaîne de transmission orale a survécu presque deux générations après la mort du prophète : d'abord grâce à ses compagnons et à ses adaptes ensuite. À titre illustratif, un compagnon dirait : « J'ai entendu le prophète dire ceci et cela » et le disciple dirait : « j'ai entendu le compagnon du prophète dire "j'ai entendu le prophète dire..." », et ainsi de suite. Ce que nous pouvons retenir de ce procédé, c'est l'idée que la transmission orale même dans un contexte religieux était dès le début de l'islam considérée comme une source de référence fiable et authentique ; de même que la répétition de la même histoire par l'intermédiaire de voix multiples pouvait légitimer encore plus sa véracité. Ibn Khaldoun considérait que la fiabilité du narrateur se mesurait non pas par son statut social ou moral, mais plutôt par son *Isnad*, qui fait référence à la chaîne de personnes qui transmettaient à partir de la source. Dans le contexte qui nous intéresse, et en réappropriant ce concept d'*Isnad*, nous pourrions considérer les narratrices, aussi bien que les romancières, comme des « transmetteuses » ou des *rawiyat* (conteuses ou récitantes) d'un *Isnad* particulier aux femmes.¹¹ Je dirais de surcroît que la transmission orale de ces histoires constitue un aspect intrinsèque de l'écriture des femmes, voire de sa légitimité comme source crédible de l'Histoire. En d'autres termes, la récollection de la mémoire est uniquement possible d'abord par la mémorisation de l'Histoire et ensuite par sa transmission orale entre les femmes.

En revanche et si dans *La Prière de la peur*, cette chaîne de transmission entre femmes est largement mise en évidence, il n'en demeure pas moins que cette tâche s'avère difficile en raison du poids des traditions qui entrave cette démarche. En demandant à sa cousine de lire à haute voix le manuscrit, Hanan l'invite surtout à se libérer de la subjugation qu'elle-même a vécue en tant que femme sous le joug familial « Princesse au doux sourire, lis les parties du manuscrit sur les-

¹¹ Voir à ce sujet Donadey, *Recasting Postcolonialism*, op. cit.

quelles j'ai dessiné une étoile... N'oublie de dire ce qui t'opresse la poitrine depuis si longtemps. Utilise le scalpel, pour couper les liens qui te ligotaient, ma fille ! Dis ce que tu as sur le cœur ! Je ne serai pas morte pour rien, ma chérie » (147). La cousine, à son tour, ressent ce même potentiel de défie à la lecture du manuscrit, qui va lui permettre de réfléchir à sa propre existence en soulignant : « Moi aussi, je fonctionne au défi ! Il suffit de me dire : tu n'es pas capable, pour que je transporte des montagnes ! » (167). Encourageant toutes les femmes à suivre la voie de Schéhérazade, Ben Mansour rappelle de manière allégorique que si le peuple algérien avait retenu toutes les leçons du passé, il aurait pu éviter ce bain de sang. Seule Schéhérazade a pu échapper à une mort certaine, parce que justement, elle n'avait rien oublié du passé « [...] si elle pouvait être écrite avec du fil et une aiguille sur le coin interne de l'œil, elle donnerait à réfléchir à celui qui sait réfléchir. [...] C'est grâce à cette phrase que Schéhérazade a sauvé sa tête, celle de sa sœur et de millier d'autres femmes. » (305). Rappelons au passage que cette même phrase figure dans le roman ultérieur de Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse* (paru en 2001), leitmotiv qui traverse tous ses romans.

Ce dialogue possible entre les femmes s'inscrit entre les interstices de cette sororité ainsi que l'appropriation des histoires par l'intermédiaire non pas du « parler pour » de Gayatri Spivak,¹² mais plutôt « [...] à peine parler "près de", et si possible "tout contre" : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit » (Djebar *Femmes d'Alger* 8). Rappelons que dans la nouvelle de Djebar « La Femme en morceaux », le chevauchement du conte oriental, tiré des *Mille et une nuits*, et du témoignage d'Atyka, enseignante de français qui en 1994 fut égorgé par un groupe d'extrémistes pour avoir enseigné des « histoires obscènes et dévergondées » à ses élèves, démontre qu'aussi bien l'histoire fictionnelle que factuelle peuvent être des sources valides pour réécrire l'Histoire et symbolisent encore une fois cette logique absurde de la violence, souvent anonyme et sans raison, contre tous ceux et celles qui tentent de réinterpréter l'Histoire, la discuter ou même la re-présenter, d'un angle de vision critique ou même différent. La juxtaposition de ces deux récits, avec le grand laps

¹² Voir à ce sujet Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: a reader*. Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.). New York: Columbia University Press (1994) : 66-111.

temporel entre eux, souligne un motif primordial dans ce roman, à savoir l'exploration des parallèles et des variantes existant entre les différentes sources de l'Histoire. En confrontant plusieurs genres en dialogue, ce parallèle tente par ailleurs d'analyser de nouvelles voies pour une investigation critique des structures de la violence perpétrée contre la femme.

Dans *La Prière de la peur*, cette chaîne de transmission orale est effectuée par la lecture du manuscrit de Hanan par sa cousine, qui porte symboliquement le même nom. Si l'acte d'écriture est mis en évidence, l'acte de lecture et par extension d'écoute est encore plus accentué, dans la mesure où le manuscrit de la première Hanan n'aurait pas vu le jour si sa lecture devant l'assemblée des convoqués à la veillée funèbre n'avait pas eu lieu. Non seulement l'acte de lecture est renforcé, mais c'est surtout l'acte d'interprétation du manuscrit qui est encore plus primordial, reflétant d'une part la force et la persévérance des femmes à reconstituer et surtout à maintenir la parole féminine, mais aussi l'idée que la réécriture de l'histoire est possible grâce à cette superposition de plusieurs sources, qu'elles soient fictives ou réelles, qui adoptent des perspectives différentes, qu'elles soient émotionnelles, historiques ou temporelles. De surcroît, cette lecture engagera non seulement les invités lors de la procession funèbre, mais aussi, et surtout le lecteur, dans un mode de deuil rituel de longue haleine : « bienheureux lecteur qui aura ce livre entre les mains, sache qu'il me reste quelques lunes à vivre. J'ai décidé de me retirer de ce monde pour achever mon travail, puisant le peu de force et de sérénité sur cette terre sacrée de Aïn el Hout » (149). Une identification presque complète va s'instaurer entre les deux protagonistes : « Son rire était celui de Hanan. Elle n'avait plus aucune distance avec ce qu'elle lisait. Et parfois, avant même de lire la réplique, elle savait ce qu'il y avait à dire, comme si les réponses lui étaient dictées par quelqu'un de mystérieux et d'irréel. Elle répondait à la place de la morte, sans jeter une seule fois l'œil sur ses écrits » (191), et un peu plus loin, nous pouvons lire : « Que lui arrivait-il ? Il lui suffisait de jeter un rapide coup d'œil sur les premières lignes pour deviner la suite. Ou le manuscrit était en train de s'emparer d'elle à tel point qu'elle se dédoublait jusqu'à vivre la tragédie de Hanan, la défunte, ou alors, elles avaient vécu, à quelques années d'intervalle, la même aventure » (263). En revanche, si le roman célèbre cette sororité et cette complémentarité entre les femmes, il n'en demeure pas moins que toute pa-

role peut être dangereuse, voire mortelle, si celle-ci reste stagnante ou bien ancrée dans une logique meurtrière : « Peu à peu le texte s'enroulait autour d'elle comme une pieuvre. C'était comme si le corps de Hanan, celle qui était définitivement éteinte, l'étreignait jusqu'à l'étouffement ; Elle se laissait glisser vers l'horreur sans pouvoir dire non. » (316).

Notons par ailleurs que Ben Mansour met souvent en valeur un discours foncièrement féministe aux accents emphatiques, comme dans ce passage où le statut et la place de la femme dans la société auraient été un jour, avant l'arrivée des islamistes, vénérés :

Depuis quand un descendant des Sept Coupoles méprise-t-il une femme ? Depuis quand un noble, descendant de l'Aimé de Dieu considère-t-il une femme comme un malheur et une malédiction ? Cette remarque que tu viens de faire, avec ta fougue habituelle, ne concerne pas la famille. Elle provient de gens de peu, à la mentalité d'esclaves... (151-152).

Parlant de la violence faite aux femmes, Hanan reprend : « Si tu savais la violence qui nous est faite, à nous les femmes, depuis longtemps ! Si tu savais ! Tu serais surpris que nous n'ayons pas encore pris les armes contre vous ! Si tu savais la violence faite aux femmes » (177). Tout ce que Ben Mansour dit dans le roman trouve un écho avec son essai critique. Pour les intégristes, seules les femmes « silencieuses, obéissantes, voilées, calfeutrées dans leur domicile ou à la mosquée, mères de famille, enceintes tous les ans, procréant des petits garçons, grâce à Allah » (*Frères* 139) sont celles qui méritent la vie. Selon eux « [e]lles doivent être craintives, respectueuses de leur mari et de leurs belles-familles. Elles doivent être discrètes. Elles doivent être des ombres et des fantômes. » (*Frères* 139), alors que les autres, celles « [...] qui manifestent sont les éperviers du néo-colonialisme, l'avant-garde de l'agression colonialiste ». ¹³ En arrivant dans la demeure de Lalla Kenza, les fous d'Allah cherchent Hanan et crient : « Où est le communiste et l'athée, ce laïco-assimilationniste que vous cachez et hébergez chez vous ? Où est votre fille, la putain ? L'ennemie d'Allah ? » (372). Ainsi toutes les figures féminines dépeintes dans le roman, qui s'avèrent fortes et indépendantes, sont condamnées par ces mêmes islamistes. Or la mère de Hanan l'avait mise en garde : « Par les temps qui courent, une fille est une malédiction ! » (44), alors que

¹³ Déclaration du leader islamiste, Abassi Madani, faite en Algérie et publiée dans *Actualité* le 10 décembre 1989, cité dans *Frères musulmans*, p. 140.

Hanan « [...] pensa aux nuits de garde à l'hôpital, lorsqu'arrivaient des femmes balafrées, vitriolées ou ébouillantées par leurs maris, leurs frères ou leurs belles-mères [...] » (54). Partageant les positions de Ben Mansour, les deux Hanan s'opposent aux femmes abominables, aux femmes « [...] "qui ont des gueules"..., celles qu'on appelle "Aïcha radjal" (Aïcha, le mec), la virago ; car il y a aussi des femmes abominables et qui peuvent faire beaucoup de mal : je ne fais pas dans l'angélisme » (181).

Notons au passage que les femmes que Ben Mansour dépeint dans le roman ont souffert certes, mais elles ont toutes en commun la volonté de s'affirmer et de s'affranchir de toute tutelle patriarcale. Même les personnages secondaires ont cette allure, comme Al Hamra — la rousse —, femme traditionnelle qui porte le voile, mais qui est moderne dans sa manière de raisonner. Kenza (trésor en arabe), l'aïeule, une autre figure emblématique dans le roman, une personne âgée qui donne ce que parfois la mère ne peut apporter : la tradition orale et l'amour. Chaque nuit, Lalla Kenza reprend le fil de ses histoires, des livres qu'elle a appris par cœur pour les soustraire aux autodafés et d'autres histoires qu'elle a inventées. Au fil de la narration, on ne sait plus si les récits racontés s'appuient sur des faits réels ou imaginés par l'aïeule « [o]n se laissait prendre à sa manière de transmettre. Aucun livre n'aurait la saveur ni les couleurs des personnages racontés par Lalla Kenza » (31).

Pars ailleurs, d'autres personnages historiques abondent dans le roman, comme Cheïkha Rimiti al-Ralizania,¹⁴ dont les « [...] paroles chantaient l'injustice, l'oppression, les vastes plaines de l'Oranie, le vin, le sexe, le désir, le plaisir, l'amour, la trahison, la perte, mais surtout la vie » (45) et qui :

Aux moments les plus durs que connut l'Algérie, c'est cette diva à l'art consommé et à la voix de velours qui redressa l'auréole ternie par les barbes et les djilbabs, qui la pourchassèrent au même titre que les intellectuelles. En entonnait l'hymne à la vie, et les partisans de la mort ne pouvaient le lui pardonner. Elle se retrouvera à Barbès (46).

¹⁴ Cheikha Rimiti est l'une des chanteuses Algériennes les plus appréciées du Maghreb. Après l'indépendance, ses chansons lui valent d'être censurée. Elle provoquait à la fois le gouvernement censeur et l'Islam strict. Dès son premier succès, Rimiti s'attire une réputation sulfureuse en 1954, avec sa chanson 'Charrak gatta', dans laquelle certains ont vu une attaque contre le tabou de la virginité.

Une autre figure importante est celle la mère de Hanan qui disparaîtra du roman après quelques pages en apprenant que sa fille a été victime de l'attentat à la bombe et qu'elle a perdu ses jambes. Cette femme représente un islam tolérant qui reste une affaire de conviction personnelle et intime, et dénonce à plusieurs reprises, de manière directe, l'islamisme intégriste, représentant ainsi la voix modérée du peuple algérien :

Soyez maudits, maugréa la vieille femme. [...] Votre voix n'attire pas les fidèles vers Dieu, elle les fait plutôt fuir ! [...] Vous voulez revenir au temps du prophète Mohammad que le Salut soit sur lui et sur sa descendance, mais comportez-vous comme Lui ! [...] Soyez maudits ! Je vais me plaindre à Dieu et vous qui le faites passer pour un sanguinaire alors qu'il est avant tout « *rahim et rahman* : clément et miséricordieux ». (12)

En revanche et même si à la fin du roman, les principaux personnages féminins meurent assassinées ou de désespoir (les deux Hanan ainsi que Lalla Kenza) et que le seul survivant est un homme : Idriss — le mari de la cousine — il n'en demeure pas moins que le serment qu'il prononce souligne que l'Algérie sera sauvée exclusivement par ses femmes, et le roman se termine sur une imploration destinée aux femmes qui ont été omises ou en tout cas négligées par l'Histoire officielle : « Pleure, Schéhérazade, sors ton sabre et lâche ta chevelure, Kahina, hurlez Djamilia, Maliha et Hassiba. Vous avez été trahies ! » (379).

En effet l'oscillation entre le fictionnel et le factuel est renforcée de manière inégale, mais toujours perspicace, par le chevauchement de tranches de récits qui appartiennent à la tradition poétique et orale du passé (poèmes, contes, versets coraniques, chants liturgiques, etc.), comme dans cet exemple : « Il y avait et il n'y avait pas, et le lys et le basilic. Il y avait un roi, mais il n'y a de roi qu'Allah. Il avait un fils qui s'appelait Ismaël. Il était choyé par ses parents qui ne savaient que faire pour le contenter » (57), ou encore : « On raconte — mais Allah est plus savant et omniscient dans toutes choses — qu'un jour le Sultan Bien-Aimé de la Cité des Sources ordonna à ses hérauts de prévenir la population qu'aucun homme, sous peine de mort, ne devait sortir de sa maison ni quitter son lieu de travail. » (82). D'autre part, nous pouvons relever un nombre abondant de discours polémiques, se rapprochant plutôt des harangues ou des pamphlets politiques :

— Qui sautera trouver les mots justes pour peindre l'horreur et l'épouvante de ces adolescentes devant la lame rouillée introduite dans leur sexe et tranchant sous un flot de sang leur jeunesse et leur vie ? Qui osera dire et crier et dénoncer la frayeur et le hurlement de ces jeunes filles et de ces femmes égorgées ? Leurs tortionnaires répliquent sans émotion. Aucune ! Après les avoir violées et torturées, ils boivent le sang de leurs victimes et lèchent des minutes, des heures durant, le poignard rouge de la vie de ces femmes. » (353)

— Mesdames et Messieurs massacres et pillages, ruines, incendies et désolations, trahison et destruction, faites quelques pas et triomphez ! Pour quelque temps, l'Algérie vous est livrée (376).

À plusieurs reprises, il est fait référence aux massacres qui ont ravagé le pays durant plus de dix ans, en superposant de ce fait une autre Histoire parmi tant d'autres. En décrivant l'embrigadé terroriste, Lalla Kenza énonce : « Il est insensible à la raison. Sinon, comment interpréter cette cruauté dans le crime ? Têtes décapitées, membres sectionnés et jetés aux quatre coins de l'horizon, sexes et seins tronçonnés, yeux retirés de leurs orbites, foies encore chauds extraits de corps encore vivants. Femmes violées devant leurs enfants. » (53-54), ou encore : « Les familles algériennes ne ferment plus l'œil et s'entassent dans les couloirs pour échapper aux balles perdues de leurs fils qui s'entre-tuent. [...] Les enfants sont devenus fous et passent à l'acte. Ils sont devenus "fous d'Allah". » (352). En parlant des actes de barbarie commis envers les jeunes filles, la narratrice réitère qu'elles sont « [...] violées, égorgées, décapitées et jetées comme du bétail à l'entrée des collèges pour faire l'exemple » (352) et que « [t]out s'était arrêté comme par malédiction. Les fous d'Allah avaient transformé l'Algérie en une terre morte, un pays décédé ! La tête de l'aïeule venait d'être tranchée. » (374).

Notons par ailleurs que des critiques virulentes de l'exégèse islamique abondent dans le texte : « Ils resteront à soliloquer devant des élèves abrutis, si le hadith a été transmis par "le père de la petite chatte" ou Abdallah Ibn Abbas, s'il obéit aux règles de l'IS... NA... D ou de la 'AN 'AN... NA8 » (358), donnant souvent des explications supplémentaires en notes de bas de page, comme : « hommes voilés : ou *al mourabitoun* : dynastie fondée par Youssef Ibn Tachfine qui s'empara de Tlemcen au XI^e siècle. L'ancien nom de Tlemcen, Agadir fut remplacé par celui de Taggart » (327), ou encore : « Abou Hourayra : compagnon du prophète, à l'origine de plusieurs hadiths apocryphes en particulier celui-ci : "Jamais peuple qui confie son destin à

une femme ne réussira” » (358). Même les femmes n’ont pas été épargnées de cette critique corrosive, en parlant des femmes Hanan dit :

À force d’avoir été enfermées, elles ont décidé de préférer l’obscurité à la lumière, l’ignorance à la raison et à la culture, les belles toilettes, les bijoux et les maisons cossues ont servi d’autels où furent sacrifiés les hawfis (chant des femmes de Tlemcen), les livres, les manuscrits et les instruments de musique. (24)

Souvent nous entendons la voix de Ben Mansour et surtout le style qu’elle utilise dans ses essais : « C’est une honte pour l’islam ! Ces voix nasillardes et ces prêches qui exhortent à la violence et à la haine des femmes ! » (13). Tels les prêches auxquelles elle fait référence dans son essai critique *Frères musulmans, frères féroces* qui incitent ainsi la femme :

Il faut qu’elle [la femme] encourage son époux dans la voie d’Allah. Il faut qu’elle soit constante comme Khadidja. La femme doit élever son fils et le sacrifier dans la voie d’Allah, comme Esma. La femme doit être contente, joyeuse lorsqu’un de ses fils meurt dans la voie d’Allah, pousser des youyous, comme Al Khansa », qui a donné quatre martyrs. (217-18)

Si l’acte d’écriture est dépeint certes comme un genre de thérapie aussi bien pour les personnages fictifs que pour Latifa Ben Mansour, il est en revanche lourd de danger. Hanan souligne : « L’acte d’écriture est le plus terrifiant. Être assise en face d’une feuille blanche qui me rappelait étrangement la couleur du linceul, c’était y laisser des lambeaux de sa peau, et quelque part, mourir d’angoisse » (193). Cette citation tirée du roman rappelle ce que Ben Mansour écrit dans son essai critique « Le bureau dans lequel je travaillais a failli devenir mon cercueil et ma tombe. Certains jours, il m’est arrivé d’être littéralement happée par le discours des deux chefs intégristes algériens ; je n’osais plus sortir, paralysée par la terreur et l’horreur [...] » (*Frères* 12).

Par ailleurs, nous assistons à un investissement assez exhaustif, voire scrupuleux de références culturelles et historiques qui se tissent dans la trame romanesque. En parlant des ancêtres qui ont fondé l’Algérie, Ben Mansour note :

Ils commencèrent par s’installer au Maghreb extrême, l’actuel Maroc et fondèrent Fès, la magnifique. À la mort d’Idris II en 213 de l’hégire, 837 de l’ère des roumis, Kenza, la fière et noble berbère, femme de Moulay Idris Ier, conseilla à

Mohammad l'ainé de ses petits-enfants, de partager l'empire fondé par leur grand-père : Mohammad, Ahmad, Obeïd, Allah, Al Qassam, Djaafar, Aïssa, Idris, Hamza, Abdallah, Dawad et Omar » (32-33).

Aussi pouvons-nous lire un nombre important de poèmes provenant de la poésie préislamique, comme ceux d'Ibn Triki, Tohfa, Al Mas'udi ou Ibn Qutayba. L'abondance de poèmes, chants, contes, légendes, rituels des confréries, Hadith et versets coraniques semble avoir un double objectif : exprimer sa fierté envers les origines et l'ascendance familiale, mais surtout démontrer qu'il existe d'autres sources de références, à part les prêches islamistes et les discours intégristes, qui déforment à outrance la religion islamique. Par exemple, l'évocation des rites des confréries soufies rappelle incontestablement un islam ancestral tolérant face au fanatisme intransigeant d'un islam radical. L'apport des études de Ben Mansour en linguistique et ethnographie étaye cette profusion de références : « Il y a bien sûr l'influence de mes propres travaux en linguistique, toutes ces recherches faites sur cette littérature féminine de tradition orale. Je récupérais dans ma mémoire une transmission assurée par les femmes de la famille, par les chants et les contes. Je prenais place dans cette chaîne de femmes ».¹⁵

Notons en outre que cette fascination pour la reconstitution d'une mémoire ancestrale et traditionnelle a été exploitée dans son premier roman intitulé, *Chant du lys et du basilic*, à travers Meriem, protagoniste qui tombe dans le coma pendant deux jours à la suite d'un accident. Alors qu'elle git inerte, elle entreprend un voyage dans le temps, qui couvre ses quinze ans et se compose d'une multitude de fragments mémoriels, à travers lesquels elle évoque non seulement ses souvenirs personnels, mais aussi des légendes, contes, poèmes, chants *Hawfis* et versets coraniques, ce qui permet à Ben Mansour de mettre en valeur, toujours sur un ton lyrique, ses talents de conteuse prolifique et inventive.

Tout se passe comme si la restitution de l'Histoire ne pouvait être concevable que par le relais entre les voix narratives ainsi que leur dédoublement, mais aussi à travers les histoires personnelles et intimes, et surtout par le retour au patrimoine traditionnel oral qui constitue un autre savoir légitime et digne de transmission. Sont évoqués

¹⁵ Christiane Chaulet-Achour, « Latifa Ben Mansour : portrait. » *Algérie Littérature/Action* 10 (1997) : 177-182, p. 179.

en outre les valeurs transmises, souvent par les mères et les grand-mères, alors que les figures masculines n'apparaissent que de manière sporadique, sauf à la fin du roman quand les intégristes s'infiltrèrent dans la demeure de Lalla Kenza pour la tuer. Hanan, la victime de l'attentat à la bombe, semble récupérer plusieurs histoires qu'on lui avait racontées et d'autres qui sont de sa pure invention pour ainsi réécrire l'Histoire de son pays. Elle puise par ailleurs dans des sources authentiques : les ouvrages historiques d'Ibn Khaldoun, l'*Histoire de Tlemcen* de Marçais, l'Encyclopédie de l'Islam, les essais des historiens comme Al Bekri et Ibn Meryem, et finalement dans les manuscrits de sa propre famille. Dans un geste symbolique, Ben Mansour énumère toutes les figures historiques qui ont marqué l'histoire du pays et qui ont été souvent omises par le discours officiel :

Sidi Augustin, Sidi Ephraïm, Sidi Mohammad Duval, Sidi Mas'ud wa sab » ruqud, Sidi Abdel Qader Al Djilani, Sidi Abou Madyane, Sidi Al Halwi, Sidi Brahim, Side Al Benna, Sidi Khaldoun, Sidi Zekri, Sidi Bellahcène, Sidi Abdallah, Sidi Mansour, Sidi Slimane, Sidi Mohammed Ben Ali, Sidi Rachad, Sidi al Hawwari, Sidi Abderrahmane, Sidi Ben Amar, Moulay Idris, Lalla Mimouna, Lalla Setti, Notre Dame d'Afrique et Notre Dame de Santa Cruz ! (380).

À la question de savoir pourquoi elle n'a pas écrit un livre d'histoire, Latifa Ben Mansour répond, en soulignant l'entrelacement du testimonial et du fictionnel dans son écriture :

J'ai voulu ma liberté. Ce n'est pas un livre d'Histoire : je n'écris pas un livre à la gloire de... Bien sûr, je parle de l'histoire des miens, d'Aïn El Hout dont je suis originaire. Mais je me permets de changer certaines données, de remplacer Sidi Slimane (Histoire) par Sidi Abdallah (Fiction). Je veux parler de lieux que j'aime sans raconter de contre-vérités, en restant dans la vraisemblance, mais pas nécessairement dans l'exactitude historique. Cela me permet aussi de laisser échapper mon lyrisme qui est sans doute le contrepoint nécessaire de mon travail d'universitaire. (Chaulet-Achour 166-67)

C'est ainsi que Ben Mansour démontre que non seulement la littérature et l'Histoire peuvent être au service l'une de l'autre, mais que la fiction peut justement donner un visage, une voix, des nuances et donc une âme à l'Histoire. En d'autres termes, la fiction pourrait garantir à l'histoire le potentiel de ne pas s'effacer, sous le ton objectif, derrière l'événement raconté ou les paroles des autres et être justement en mesure de réfuter ce que Michel de Certeau décrit comme un discours

historique ou l'art « de faire les pauvres parler en les maintenant silencieux, de les faire parler comme des gens muets » (75). Comme le souligne la narratrice du roman en décrivant l'art de raconter de Lalla Kenza : « [i]l y avait la richesse des termes qu'elle utilisait, le ton qu'elle prenait, les chants qu'elle pouvait entonner sur n'importe quel mode, les rires qui fusaient ou les larmes et les sanglots qui pouvaient inonder son visage comme si elle était elle-même le héros ou l'héroïne ! » (31). C'est précisément cette possibilité d'introduire des voix variées et donc des perspectives multiples dans le tissu à la fois romanesque et historique que le projet de Ben Mansour se veut original. Elle démontre que dans ce genre de romans, surtout ceux écrits par des voix longtemps considérées comme subalternes ou inférieures, c.-à-d. les femmes, le recours à ce genre d'écriture, à mi-chemin entre le factuel et le fictionnel, mais aussi entre l'individuel et le collectif, qui se meut entre le passé et le présent, est la seule voie possible, car selon Iser « au lieu d'être simplement le contraire de la réalité, la fiction nous communique quelque chose au sujet de la réalité » (99).

Face à ce moment historique catalyseur d'une innombrable violence et en l'existence d'une mémoire ainsi qu'une histoire falsifiée, il fallait justement trouver les moyens pour « remplir » les trous et combler les blancs qui ont été biffés par l'Histoire officielle et donc donner sens à l'histoire (*cf.* Barthes) et ceci en offrant des perspectives différentes. Or Ben Mansour et bien d'autres romancières, fatalement concernées par cette violence sans merci, pratiqueront cette écriture de « l'urgence ». L'engagement de l'œuvre dans l'actualité historique et celui des romancières dans la réalité sociopolitique de leur temps coïncident.

C'est justement par le biais de la fiction et du lyrisme que Ben Mansour tente de transmettre plus aisément sa propre culture, invoquant la prière de la peur, comme dans le titre. Or cette prière n'implore surtout pas de semer ni la peur ni la terreur entre les musulmans, mais démontre que c'est grâce à la reconstitution d'une histoire authentique que la peur peut être chasser des cœurs des croyants et que la frayeur imposée par les islamistes pourra être confrontée et même anéantie. D'ailleurs Lalla Kenza explique à Hanan la vraie signification de cette prière :

La prière de la peur ne se récite pas, ma fille. C'est un rituel instauré par le prophète Mohammad pour conjurer la peur. Un prophète aussi peut éprouver de la frayeur, être traversé de doutes. Mohammad, sur Lui la Paix et le Salut, n'avait

pas honte d'avouer son anxiété et son épouvante face à la mort, ma fille. Il n'avait cessé de répéter : « Je ne suis qu'un homme. » C'est cela, le sens de cette prière (56).

Or la prière de la peur ressemble à la récitation d'un *Du'a* ou une litanie. Rappelons au passage que le *Du'a* est une prière qui sert de préambule dans les prêches islamiques, où les imams font comme s'ils ne parlaient pas librement, mais qu'ils étaient plutôt sous la protection d'Allah pour justement amener l'assemblée à exécuter la parole des prédicateurs. La récitation du *Du'a* leur permet de s'envelopper du manteau du sacré ; ils font croire qu'ils ne sont pas des parleurs, mais des « parlés ». Ainsi, ce qui est demandé à l'auditoire, c'est tout simplement d'écouter et d'acquiescer, en prononçant « *amin* » (cf. Amen), pour ensuite passer à l'acte. La litanie religieuse est de ce fait un échange à sens unique dans lequel l'orateur utilise des techniques de manipulation bien connues : la persuasion, l'argumentation par le pathos, l'implicite, la simplification ou souvent la dramatisation, comme le note Ben Mansour dans son essai critique : « Ces prêches, surgis dans la mosquée, auréolés de sacré, demandent aux fidèles, en premier lieu, l'obéissance ; en second lieu, l'approbation et la loyauté sans limites ; et en troisième lieu, la mise en acte de la parole mortifère proférée sous forme de mots d'ordre inlassablement martelés » (*Frères* 140). Elle ajoute que ces procédés réussissent à envoûter l'assistance, comme dans une transe soufie :

Lorsque l'on écoute les prêches, on est frappé par l'interminable imbrication des phrases qui évide les énoncés de tout sens. La scansion berce l'auditoire et l'aide à s'évader. La longueur des prêches, le rythme des phrases, les courbes d'intensité qui montent brusquement provoquent l'envoûtement et la transe. L'auditoire sort des mosquées, le cerveau lavé. [...] Ce genre est, selon les spécialistes de la rhétorique, une forme dégénérée de l'éloquence. Le locuteur ne cherche qu'à plaire en défendant ardemment des opinions consensuelles, la doxa. Les répétitions, la redondance [...], martèlent le même message qui s'incruste à jamais dans les neurones de l'auditoire. (152-53)

Elle remarque en outre que souvent ces prêches ont un effet hypnotique, voire magique, à tel point que l'auditoire finit par avoir des hallucinations.¹⁶

¹⁶ En juin 1991, lors de la grande prière du vendredi, les fidèles levèrent les yeux au ciel et crurent qu'Allah s'adressait à eux. On y avait tracé au laser la calligraphie d'Allah. Cette inscription provoqua une manifestation d'hystérie collective. Plus tard,

Or à la fin du roman, ces prêches, fondés sur le *mytho* et le *pathos*, qui viennent réveiller le traumatisme de la guerre de libération de l'Algérie entre 54 et 62 et s'appuyant sur la souffrance du peuple algérien, seront remplacés par un autre genre de prière ou *Du'a* que Ben Mansour propose comme seule prière valable et urgente, contre les diktats d'un islamisme intransigeant :

Manifestez vos preuves, Al Djaza'ir, le pays qui vous a élus et recueillis est en danger !
 Par le serment de nos femmes, se battant mieux que des hommes,
 Tu revivras, Algérie.
 Par le serment de nos femmes,
 C'est sur ta terre que grandiront nos enfants.
 WA AHRAM ANSA ! Par le serment des femmes,
 Et lorsqu'elles jurent, elles tiennent
 De tes cendres, tu renaîtras, Algérie. (380)

C'est ainsi à travers la récupération de toutes les croyances, les légendes et le patrimoine culturel que l'ignorance et la barbarie responsable de cette tragédie peuvent être contrecarrées, dans la mesure où « [1] l'évocation des rites des confréries est, en particulier, l'occasion de rappeler un islam ancestral tolérant face à l'intégrisme actuel » (Chaulet-Achour 171).

Latifa Ben Mansour rappelle en outre qu'à l'aube de l'islam, la Mecque et la Médine étaient les berceaux de la poésie érotique, du chant et de la musique, et la narratrice déplore cette perte : « Qui racontera les rondes et les devinettes ? [...] Qui veillera sur les soirées studieuses et magiques ? Dernière leçon récitée, ultime verset du Coran psalmodié ? Où seront les consolations des chagrins pour un alexandrin écorché ou une rime balbutiée ? » (374). Même le Coran, précise Ben Mansour, peut parfois être d'un érotisme torride en consacrant pas moins de 150 versets aux jouissances que réserve le paradis d'Allah à ses fidèles de sexe masculin. Par ailleurs et à propos de la jouissance et la sédition que peut ressentir une femme envers un homme, elle cite un verset coranique :

une enquête a permis de découvrir que le projecteur de ce laser avait été acheté aux États-Unis à la compagnie Texas Instrument et avait transité par la Grande-Bretagne (*Frères* 152).

Ayant ouï leur artifice, la coupable dépêche quelqu'un vers elles, leur fit préparer des oranges et donna à chacune d'elles un couteau : Entre auprès d'elles, ordonna-t-elle à Joseph. Quand les femmes l'eurent aperçu, elles le trouvèrent si beau qu'elles se tailladèrent les mains et s'écrièrent : A Dieu ne plaise ! C'est n'est pas un mortel ! C'est un noble archange ! (88)

D'autre part, Hanan — à travers laquelle s'exprime Ben Mansour — ne laisse échapper aucune occasion pour pointer du doigt les responsables de cette barbarie, en dénonçant même l'attitude des femmes, responsables à ses yeux d'avoir éduqué leurs enfants dans cette logique mortifère : « Non ! Hurla la jeune femme. Les rideaux viennent de tomber ! Me taire serait la brûler [...]. Votre éducation impitoyable vis-à-vis de vos enfants et surtout de vos filles, est pour une large part responsable de la mort de Hanan ! » (366).

Tout se passe comme si les chants ainsi que les danses des confréries des Gnawas, Ayssawas et Darqawas, mais aussi, et surtout les légendes, les poèmes et même le Coran (interprété autrement que ne le font les extrémistes) pouvaient offrir d'autres alternatives pour confronter l'obscurantisme. En parlant des chants soufis, la narratrice souligne « [e]t leur chant était leur manière de répondre aux fanatiques. Ils savaient qu'ils étaient dans un lieu où aucune parole blessante ou perfide ne devait être proférée » (261).

L'année de l'éclipse ou la descente aux enfers

Prétentieux seigneurs ! Les voilà, à leur tour,
semblable à ces tyrans qui pleurent de leurs
yeux de sang, poignardent furieusement
leurs frères, leurs jumeaux. Ces hommes,
chacun de nous les a faits. [...] Devant les villes
en pleurs et en sang, les femmes n'ont plus
qu'à recouvrir leurs miroirs de draps blancs
pour pleurer ces monstres qu'elles se sont donnés :
la victime et l'assassin sont désormais
rendus à la même terre !
Fériel Assima, *Une Femme à Alger* 26-27

Suite à la définition de l'éclipse : « obscurcissement d'un astre produit par l'interposition d'un autre corps céleste entre cet astre et la source lumineuse », phénomène naturel qui ne dure que quelques minutes, nous pouvons comprendre la charge symbolique du titre qui souligne d'une part l'incident catastrophique qui a bouleversé le cou-

rant de vie de l'héroïne du roman et d'autre part l'obscurantisme et l'aveuglement total dans lequel l'Algérie a baigné non pas pour quelques minutes, mais pour plus d'une décennie. Phénomène naturel, l'éclipse peut s'avérer effrayante pour les personnes qui ignorent sa nature inoffensive. Or le titre du roman souligne ce phénomène pour situer la narration dans un contexte d'une certaine vraisemblance.¹⁷ En effet, le roman retrace une année épouvantable dans la vie de la protagoniste, durant laquelle elle a subi une expérience traumatisante qu'elle essayera de surmonter pour pouvoir poursuivre sa vie, vers un futur qui pourrait lui offrir une promesse de renaissance. Éclipsée par le drame affreux qu'elle a vécu et pour pouvoir renaître de ses propres cendres, il faudra justement chasser les démons du passé atroce, en les déterrants d'abord, afin de pouvoir ensuite sortir de ses ténèbres. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur une image cauchemardesque de l'obscurité qui règne dans les couloirs du métro à Paris et « [...] que l'on franchit comme des somnambules, c'est dans ces postes frontière qui font passer en un clin d'œil du monde des vivants à celui des morts, dans ces souterrains de la lumière et des ténèbres [...] » (9).

Ainsi le roman relate à merveille le combat acharné d'une femme dont la vie a été réduite au néant, qui tentera par tous les moyens de faire face à la mort ainsi qu'à l'accablement aussi bien physique que psychologique qu'elle vit. L'histoire de Hayba est racontée à la troisième personne du singulier et à rebours, en commençant lorsque celle-ci, happée par la tourmente algérienne et sa propre catastrophe, décide de fuir l'Algérie après les atrocités qu'elle a subies : ayant vu sa fille de six ans assassinée devant ses yeux, la tête de son mari lui ayant été parvenue dans une boîte et elle-même ayant été violée par les islamistes alors qu'elle était enceinte. En quittant l'Algérie, elle s'installe à Paris afin de tenter de refaire sa vie. Traînant son ventre rond dans les rues de Paris et bouleversée par la mort de son mari et de sa petite fille, Hayba se rappelle chaque jour l'horreur qu'elle a endurée. Morte-vivante, elle attend la naissance de son enfant, sa bouée de sauvetage et son seul espoir dans la vie. Ce n'est qu'en rencontrant son psychologue de manière régulière, que Hayba commence à se remémorer sa vie antérieure, plusieurs années avant les massacres, au moment où étudiante à l'Université d'Alger, elle avait rencontré Abd el-Wahab, son mari, étudiant alors à la faculté de méde-

¹⁷ En 1999 en France, une éclipse solaire avait eu lieu en été.

cine. Faisant face aux difficultés de la jeune génération, le couple aspirait à plus d'ouverture sur le monde et à une interprétation plus libre des traditions. Rebelle, le couple avait choisi de se dresser contre la barbarie et l'obscurantisme et de critiquer tout ce qui n'allait pas en Algérie : « Qu'arrive-t-il à ce pays ! Des fleurs et des plantes artificielles au lieu du jasmin, du mimosa et des lilas ! [...] Notre pays va disjoncter ! Il va péter les plombs, je te le dis » (24). Hayba et son mari commencent à être pourchassés par les islamistes et reçoivent des menaces au téléphone d'abord, pour finalement connaître le sort le plus atroce lorsque le mari est égorgé et Hayba violée, alors que leur fille est violée et assassinée sous les yeux de sa mère.

Le roman reprend ainsi, et comme nous le verrons en détail, tous les éléments d'une écriture de témoignage sur la tragédie qui s'est abattue sur Hayba, à savoir son passé, à Oran, la peur et le poids de la menace, l'urgence du départ et finalement le crime atroce.

Notons d'emblée que la structure du roman est assez particulière, dans la mesure où les retours en arrière y abondent. Dans un état semi-inconscient, Hayba languit entre le passé et le présent, entre la réalité et ses rêves. Nous assistons, et ce de manière récurrente, à des sauts temporels brusques ; il suffit souvent d'un geste fortuit pour que Hayba quitte le passé dans lequel elle flottait et qu'elle émerge de nouveau dans la réalité du présent : « Le téléphone sonna, déclenchant le répondeur. Adieu images lointaines » (22).

Le récit se développe ainsi selon deux axes : d'une part le présent de Hayba qu'elle a du mal à supporter, parce que malade de ses souvenirs et de la violence qui lui a été infligée, et d'autre part nous remontons le temps jusqu'aux incidents qui ont ravagé sa vie pour toujours. La reconstitution de son histoire se fait donc de manière non linéaire et par bribes, reliant le passé au présent, surtout en se remémorant sa vie antérieure, qui était relativement stable et heureuse. Cette rupture entre passé et présent est soulignée par le fait que Hayba, se sentant physiquement étrangère à ce passé, devient dans son présent obsédée par le besoin de prendre des bains chauds, manière de se débarrasser d'un fardeau qui pèse sur elle et auquel elle ne peut échapper : « Et comment oublier cette vision de la chambre de l'enfant : le bureau souillé de sang, les jouets déchiquetés, les livres en arabe et en français déchirés, le lit où sa fille avait été suppliciée et violée sous ses yeux » (13). Par ailleurs, nous allons voir tout le long du roman, les tentatives déterminées de Hayba pour se souvenir de ce

qu'elle a enduré, comme un moyen de résistance contre l'oubli et aussi une manière de confronter les démons du passé pour provoquer le retour du refoulé. En revanche, les traces du traumatisme qu'elle a vécu sont inscrites physiquement et psychologiquement sur son corps et ressurgiront de temps en temps pour lui rappeler ce qui s'est passé : « Elle portait le drame en elle, comme elle portait l'enfant à naître. L'abominable et le pur, ensemble, nourris de sa chair » (17). Sur son corps, les séquelles resteront indélébiles et lui rappelleront à jamais l'atrocité qu'elle ne peut continuer à refouler : « Alors, il vit [l'homme qu'elle commençait à voir] pour la première fois aussi nettement l'intolérable, l'intérieur de ses cuisses et une partie de son bas-ventre lacéré au couteau. De longues et violentes cicatrices bleues marquaient sa peau d'albâtre » (244). Notons au passage que même si Hayba essaye de faire taire en elle son passé, il resurgit de manière brusque et à son insu, à travers certains filtres qui lui sont extérieurs, comme les nouvelles qu'elle reçoit régulièrement de ses amis ou qu'elle entend à la radio :

La radio, qu'elle ne put s'empêcher d'allumer, confirme avec qu'elle avait entendu dans le bus : « Encore des massacres en Algérie, annonça la journaliste de France Info. Douze personnes, dont deux femmes, deux enfants et un nourrisson ont été assassinés à Aïn Defla. Plusieurs femmes ont été enlevées. À Rilizane, ce sont trois cents personnes qui ont été massacrées à la hache et à la scie. Les villageois essaient de retrouver les morceaux éparpillés et brûlés des corps. Là encore, six femmes ont été enlevées. Amnesty International, la Ligue des Droits de l'homme, ainsi que plusieurs associations organisent une grande manifestation qui partira du parvis des Droits de l'homme au Trocadéro (61)

Sur le plan structural, le roman est divisé en quatre livres, intitulés respectivement « Illusions », « Crépuscule », « Ténèbres » et « Renaissance ». Il reprend ainsi les étapes à travers lesquelles Hayba doit passer pour que sa guérison physique et mentale soit possible.¹⁸ Ces quatre parties correspondent largement aux étapes identifiées en psychologie, lorsqu'une personne affronte la mort d'un être cher et passe inévitablement par le long processus du deuil.¹⁹

Le premier livre intitulé « Illusions » retrace son arrivée à Paris, alors qu'elle est totalement ravagée et désillusionnée par rapport à sa vie antérieure. Si la première phase du deuil est celle du choc et du

¹⁸ Pour une étude plus détaillée de ces différentes phases, voir l'article de Jane Evans, « Reconfiguring the self », *op. cit.*

¹⁹ Voir à ce sujet, Elisabeth Kübler-Ross. *Accueillir la mort*. Paris : Pocket, 2002.

déni, qui survient lorsqu'on apprend la perte de la personne chérie, Hayba tentera de refouler ce traumatisme en quittant l'Algérie et en s'installant à Paris. D'autre part et lors de ses premiers rendez-vous avec son psychiatre, Hayba, dans un geste de refoulement complet, ne racontera pas les atrocités qu'elle a subies en Algérie. Ce n'est que plus tard et quand elle initiera son processus d'acceptation du deuil qu'elle pourra en parler, encouragée par son psychiatre : « Hayba, parlez, et vous arriverez à vous libérer. Vous retrouverez la force de vivre. Dites-moi tout ce qui s'est passé ce jour-là.... » (197). Pour échapper à cette mémoire étouffante, elle choisit de s'enfuir dans le sommeil, signe de résignation totale à la vie : « [e]lle resta recroquevillée sur son siège et garda les yeux fermés. À quoi bon les ouvrir ? Dormir définitivement ! Ce sommeil-là, au moins, lui aurait apporté la délivrance tant espérée ! » (10). Notons que cette phase de choc sera également parsemée de questionnements, à travers lesquels elle intériorise et exprime toutes sortes de critiques, même envers Dieu :

Si Tu existes, pourquoi permets-Tu qu'en Ton nom, on oblige les femmes à se couvrir de noir, comme des 404 bâchées ? [...] Depuis quand, en Ton nom, demande-t-on à une mère de choisir le premier de ses fils qui mourra ? Depuis quand coupe-t-on un nourrisson en deux parties, une pour le père, une pour la mère ? Depuis quand viole-t-on une mère sous les yeux de sa fillette ? Puis cette fillette sous les yeux de sa mère, et fracasse-t-on le corps de l'enfant jusqu'à ce que sa cervelle lui sorte par les yeux ? Oh ! Dieu de Mansuétude, de Clémence et de Miséricorde, croire en Toi, est-ce devoir accepter l'horreur sans jamais se révolter ? (33)

Confrontée à ces questionnements interminables et souvent sans réponses, son état psychologique va se détériorer avec des périodes de révolte et de dénigrement, tournées vers soi et les autres. Emportée par des réactions paradoxales, elle sera souvent entraînée dans le plus grand mutisme ou choisira une volubilité incontrôlable. De surcroît, cette longue période d'affliction engendrera un épuisement physique et se traduira par des douleurs, ainsi que des comportements suicidaires « Elle se dirigea vers les toilettes en se tortillant de douleur. Cette douleur qui lui déchirait les entrailles et venait lui rappeler les supplices » (17). Par ailleurs, dans les parties intitulées « Crépuscule » et « Ténèbres » elle sera partagée à plusieurs reprises entre un sentiment de culpabilité et de vengeance. Lorsqu'une relation intime commence à s'instaurer entre elle et un psychiatre, chez qui elle travaille et qui « [p]eu à peu [...] l'aiderait à comprendre qu'aimer un autre

homme, ce n'était pas trahir l'absent, mais vivre, oui. Tout simplement vivre » (215), elle a le sentiment de trahir son mari et sa fille décédés, en rêvant souvent d'eux. Or dans les rêves, sa famille semble l'abandonner à cause de cette nouvelle relation, ce qui symbolise par là la difficulté à pouvoir refaire sa vie avec un autre homme sans se sentir fautive et condamnable :

Elle rêva de Abd el-Wahab et de Dounia. Ils étaient sur une barque à Aïn-el-Turk, soudain il y eut une tempête, et la mer engloutit Abd el-Wahab et Dounia. Elle avait beau leur tendre la main, à chaque fois qu'ils tentaient de la saisir, une vague plus violente que la précédente les happait. À un moment, elle fut rejetée violemment sur le rivage. Lorsqu'elle reprit connaissance, Abd el-Wahab et Dounia avaient définitivement disparu. Elle poussa un hurlement qui fit accourir Najac (228).

Cette honte que ressent la victime qui a été violée, parce que son amour pour un autre homme est une sorte de trahison envers son mari décédé et parce que le viol est une souillure de l'honneur familial, rappelle ainsi encore une fois : « [...] la familiarité de la violence physique d'abord, l'image de la faute et du péché ensuite, dont la certitude fige la victime dans l'avalissement et l'indignité [...] » (Vigarello 14) et que « [l]es victimes demeurent physiquement stigmatisées, dépréciées comme un fruit corrompu, blessure d'autant plus grave que la virginité peut faire la différence entre les femmes qui comptent et celles qui ne comptent pas » (Vigarello 40). Dans d'autres passages, elle est motivée par un désir de vengeance : « C'était les amis et la famille qui l'avaient suppliée de quitter l'Algérie, alors qu'elle aurait voulu parcourir le maquis et descendre l'un après l'autre tous ses bourreaux » (12).

Tout au long du roman et confrontée à l'impossibilité d'un retour à la situation dont elle doit faire face, elle vit, inconsciemment, une répétition de la cause du deuil. C'est grâce aux longues périodes de sommeil ainsi qu'aux somnifères qu'elle pourra entreprendre le voyage vers son passé heureux, ressuscitant dans ses évasions oniriques ou ses hallucinations diurnes les moments qu'elle avait passés aux côtés de son mari Abd el-Wahab et de sa fille Dounia : « Sous sa couette humide, Hayba était secouée de tremblements. Elle ferma les yeux et rêva à sa rencontre avec Abd el-Wahad » (19). Le sommeil devient ainsi un refuge, face à un réel qui l'étouffe et à travers lequel, elle peut échapper à son présent insupportable et qui lui rappelle sa catastrophe antérieure. C'est surtout dans l'espace onirique que Hayba

préfère vivre. Tout semble ainsi la ramener au sujet qui l'obsède ; elle semble se battre éternellement entre un présent et à la rigueur un futur qu'elle convoite, et le passé qui continue à la hanter : « Tous les efforts qu'elle venait d'accomplir furent anéantis [...]. Le cauchemar recommença. Ce passé qui l'empêchait de se projeter dans l'avenir lui revenait en pleine figure » (44). Les rêves constituent ainsi des symptômes du désordre post-traumatique et fonctionnent comme des réponses « [...] sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event ».²⁰

C'est ainsi que Hayba entreprendra une fuite intérieure et parfois extérieure, avec des tentatives dispersées et imprévisibles, de retour, que nous pourrions qualifier de régressif : « [e]lle était comme paralysée, anéantie de fatigue et, en même temps, tendue comme un arc. [...] La jeune femme ne pouvait plus respirer, son cœur battait à plus de cent pulsations à la minute ; elle voulut se redresser, mais sa tête tournoyait ; elle vit des étincelles et sombra dans un épais brouillard. » (122). Parfois dépressive, parfois sociable, elle n'a aucune idée de ce qu'elle peut faire ; elle agit au gré des circonstances et cela la renvoie aux événements auxquels elle est confrontée « Hayba finit par se forcer à sortir. Elle avançait à travers les rues sans voir personne. Ses gestes étaient ceux d'une somnambule, mais qui le remarquait ? » (35) ou encore « Pleurer ! Après les gouttelettes craintives, Hayba sentit monter en elle tous les sanglots qu'elle avait refoulés depuis le jour fatal » (62).

Pour échapper à ce passé troublant, Hayba devra revivre ces souvenirs traumatiques dans tous leurs détails aussi bien physiques que psychologiques et émotionnels. C'est à ce processus de régénération du traumatisme passé que les deux derniers livres « Ténèbres » et « Renaissance » semblent correspondre. Dans ce sens, elle devra passer plusieurs mois dans les ténèbres pour pouvoir émerger de nouveau à la lumière et l'espoir d'un futur plus prometteur. D'ailleurs l'exergue d'Omar al Khayyam — poète perse du 12^e siècle — qui se présente sous un mode impératif, met en valeur cette descente aux

²⁰ Voir à ce sujet Cathy Caruth (ed.). *Trauma : Explorations in Memory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4.

enfers inévitable à la renaissance : « N'oublie rien de ton passage/Tu n'y repasseras pas » (199). Le fait de commencer à raconter le traumatisme qu'elle a subi dans la troisième partie « Ténèbres » est la seule voie possible pour surmonter les atrocités du passé : « [t]hrough grieving and voicing her traumatic life experiences, Hayba undertakes the difficult process of rewriting her life's « script » her self, or in other words, of reconstructing her self psychologically » (Evans, « Reconfiguring the Self », 101).

Même si Hayba est accablée par cette perte incommensurable, c'est grâce à l'enfant qu'elle porte en elle qu'elle pourra sortir des « Ténèbres » vers cette « Renaissance ». L'instinct de vie l'emporte donc sur la mort et la violence. Commencant à concevoir quelques projets, c'est la phase d'acceptation qu'elle connaît avec l'imminence de son accouchement. Elle sort davantage et revoit ses amis qu'elle refusait de voir depuis ces incidents. Elle accepte par la suite de travailler comme réceptionniste médicale dans une clinique psychiatrique, gérée par l'homme dont elle finit par tomber amoureuse. Tout au long du roman, elle oscillera entre l'espoir de refaire sa vie et la phase de dépression, étape plus ou moins longue du processus de deuil, qui est caractérisée par une grande tristesse, des remises en question, ainsi que de la détresse. Souvent, elle aura l'impression qu'elle ne terminera jamais son deuil tant est grand son accablement moral et physique, puisque le « travail du deuil est un travail possible-impossible, une tâche accomplie dans la mesure où elle ne doit pas l'être. Ce serait là une exigence éthique : ne pas enterrer les morts, ne pas oublier les fantômes, et les laisser nous hanter » (Delvaux 20).

Finalement, Hayba finit par accepter la réalité, en passant par la dernière étape de sa guérison, à savoir la « résilience »²¹, phénomène psychologique qui consiste pour un individu affecté par un traumatisme à prendre acte de l'événement traumatique pour ne plus vivre dans la dépression et le déni. La résilience sera possible grâce à la réflexion, à la parole et à l'encadrement médical d'une thérapie ou d'une analyse. Notons en outre que c'est surtout grâce à l'enfant qu'elle porte en elle, que Hayba résistera à l'instinct de mort. Par miracle, l'enfant survivra à ce cauchemar, fruit de l'amour et symbole de la vie contre la mort : « Mais il y a l'enfant. C'est tout ce qui me re-

²¹ Terme popularisé en France par l'ethnologue Boris Cyrulnik. Voir à ce sujet Boris Cyrulnik. *La Résilience ou comment renaitre de sa souffrance?* Paris : Fabert, 2003.

tient à la vie » (15). Défiant les intégristes, l'enfant lui donne la force de résister, se battre et finalement surmonter l'épouvante de ce qu'elle avait subi « Si les intégristes avaient réussi à saigner Abd el-Wahab, s'ils avaient cru l'avoir souillée, elle, de leur sperme, ils n'empoisonneraient pas son enfant. Elle ne leur ferait pas ce cadeau. » (11). « Son enfant l'aiderait à ne pas flancher. Pour lui, elle saurait se battre et surmonter l'épouvante de ce qu'elle a subi. Elle rendrait coup pour coup, à sa manière : en vivant. Par miracle, l'enfant avait survécu à son cauchemar. Il était là, fruit de l'amour infini contre lequel la mort était restée sans défense » (12), traduisant ce qu'Evans note à ce sujet : « Hayba's transformation in recommitting her self to life once she has gone through the stages of grief and depression stands out as a carefully constructed hymn about the human spirit's resiliency » (Evans « Reconfiguring the Self » 103-104). Vaincre ses démons intérieurs, mais aussi confronter le terrorisme, telle est l'obligation que ressent Hayba à la fin du roman : « Si je suis parmi vous, c'est pour ne pas trahir leur parole : j'ai l'obligation de vivre ! De tenir coûte que coûte ! De ne pas devancer l'heure ! » (269-70). Ainsi cette dernière étape du deuil où l'endeuillé reprend du mieux, la réalité de la perte devient beaucoup mieux comprise, voire acceptée. Or si l'endeuillé peut continuer à vivre par intermittence dans la tristesse, il retrouve, en revanche, son plein fonctionnement en réorganisant sa vie en fonction de cette perte. Avec le temps son état de désespérance va graduellement s'estomper, mais encore une fois ne va pas disparaître définitivement. Aux toutes dernières pages du roman et quand Hayba confronte la mort dans la salle d'opération après l'accouchement et suite à une grave hémorragie, elle semble vouloir retourner auprès des morts « [...] que faisait-elle à l'entrée de ce long couloir étrangement éclairé ? De l'autre côté apparaissait la lignée des ancêtres depuis Mohammad, l'Aimé de Dieu, jusqu'à Moulay Idris et Sidi Mohammad ben-Ali » (264). Dans un rêve, elle voit son mari et sa fille au bout d'un tunnel et elle leur tend la main. Elle sera arrêtée dans son élan de mort par les voix de son père et de son grand-père : « Vous ne m'accueillez pas avec des dates et du lait ? Je ne suis pas la bienvenue ? [...] – tu es si pressée de venir nous rejoindre ? Gronda son grand-père. Regarde-nous bien, dit-il en levant une main menaçante, si tu oses franchir ce passage, tu ne nous reverras plus ! Tu auras failli à nos yeux. À ton obligation de vivre. Vivre ! » (266). C'est ainsi que jusqu'à la fin, elle veut abandonner sa lutte pour la vie, ayant souvent

eu le sentiment d'avoir tout essayé pour revenir à sa vie initiale qu'elle a perdue à jamais. Entre mots crus et scènes cruelles, l'auteure laisse toujours une place à l'espoir.

À plusieurs reprises, le roman dépeint des scènes d'une atrocité inouïe et inimaginable :

On lui avait crevé les yeux et tailladé le visage. Ils avaient dû le faire pendant qu'il était encore vivant. Ce n'était pourtant pas la fin de l'horreur. Au moment où le muezzin proclamait la grandeur et la puissance d'Allah, ils commencèrent à torturer et à violer ma fille sous mes yeux. [...] Ensuite, ils s'occupèrent de moi. Quant à notre gardien, il fut découpé en morceaux. Ses intestins pendaient sur les branches des oliviers du jardin. On lui avait enfoncé le fusil dans l'anus et accroché les testicules à ses oreilles. (197-98)

Alors que la fin du roman semble confirmer la note d'espoir qu'on trouve dans le titre de la dernière partie « Renaissance », lorsque Hayba accouche, à sa surprise et à celle de ses amis, de deux enfants, symbolisant à merveille le cycle de vie qui recommence : « [u]ne autre ère venait de commencer. Peu à peu, il l'aiderait à comprendre qu'aimer un autre homme, ce n'était pas trahir l'absent, mais vivre, oui. Tout simplement. Vivre. » (215). Hayba semble avoir payé de son sang toutes les souffrances qu'elle et son peuple ont subies dans un acte symbolique de sacrifice, pour mettre fin à la violence du terrorisme : « [d]ans la salle d'opération, les médecins, Al-Ghaoutsi et Jacques Najac menaient leur bataille contre la mort et l'hémorragie. C'était comme si tout le sang qui n'avait cessé de couler depuis de si longues années en Algérie s'échappait du corps de Hayba » (265).

D'autre part et si le roman porte principalement sur la vie de Hayba et sa mémoire douloureuse des atrocités qu'elle a vécues, il n'en demeure pas moins que son histoire est un prétexte pour dénoncer un pays à la dérive et analyser la montée de la terreur en Algérie. Ben Mansour, à travers une critique virulente, égratigne ceux qu'elle appelle « les fanatiques » et aborde les ravages de la guerre civile entraînée par cet obscurantisme islamique : « [q]uelle naïveté de croire qu'ils portent barbes, claquettes et gandouras ! La plupart manient la rhétorique ou manipulent les ordinateurs aussi bien que le couteau. Occuper des postes stratégiques au sein de l'État où des instances internationales ne les empêchent pas d'avancer comme la mort, masqués et figés » (11), ou encore : « Non contents de semer la mort, les fanatiques inoculent le doute. Ils transforment les victimes en coupables, et parfois en bourreaux » (18).

Soulignons que ces renvois directs et très critiques aux événements réels abondent dans la quasi-totalité des témoignages fictionnels, portant sur la décennie noire, comme nous l'avons montré dans les romans de Djébar, Mokeddem et Marouane.

Dans le roman de Hafsa Zinaï-Koudil, *Sans Voix*, on relève de nombreux passages qui se démarquent de la trame romanesque et y émergent comme des réflexions méta-discursives, telles des parties en suspension qui arrêtent, voire s'empare de la fiction, le temps d'une réflexion qui reflète le point de vue axiologique de la romancière, comme dans cet exemple :

Le GIA règne dans la région en maître absolu, au point que certains la déclarent zone interdite. Les attentats, les actes de sabotage, le racket des commerçants, le chantage s'y multiplie. Alors que les services de sécurité semblent totalement dépassés, la ville s'isole de plus en plus du reste du pays. De nombreux habitants ont déjà fui pour se réfugier ailleurs. Ceux qui sont parmi la population ciblée ne peuvent le faire vivent dans l'angoisse permanente de tomber sur les terroristes, aux faux barrages dressés sur les routes, ou pire, de les voir s'introduire de force chez eux et d'être enlevés et retrouvés le lendemain, la tête d'un côté et le tronc de l'autre (84).

Aussi peut-on souligner que si le roman de Ben Mansour relate l'histoire fictive de Hayba, il en reprend d'autres, qui ont sans doute pu avoir eu lieu, tels ces longs passages, à l'allure journalistique ou en tout cas factuelle :

Depuis les massacres, pour ne pas sombrer dans la folie, les Algériens se forçaient à tourner la réalité en dérision. Jamais on n'avait entendu raconter autant d'histoires drôles que depuis que la vie l'était si peu. Les caricaturistes, de trois coups de crayon, renversaient les situations les Algériens sur leur sort. Cela coûta la vie à certains, qui furent retrouvés assassinés devant chez eux, leurs papiers enfoncés assassinés devant chez eux, leurs papiers enfoncés dans la bouche. La presse qui perdit plus de soixante-dix journalistes continuait de braver menaces et chantages pour jouer la carte de vérité » (112).

À l'hôpital, la violence reflétait celle de la société algérienne qui, les années d'euphorie et d'espoir passées, exprimait son malaise par les coups de couteau ou de hache, le suicide des femmes et des jeunes, les meurtres pour l'honneur et l'inceste. L'abus sexuel des oncles, des pères ou des frères sur les petites filles et les adolescentes devenait monnaie courante. Les pauvres victimes arrivaient au service de Hayba enceintes, et brisées (130).

J'ai eu à soutenir de jeunes filles violées. Souvent, elles refusaient de dénoncer leurs agresseurs, tout simplement parce que c'étaient leurs frères, qui d'ailleurs s'engageaient dans les groupes terroristes (211).

S'attaquant à ces « fous de Dieu », la narratrice les dépeint ainsi : « [d]es hommes qui se rasent les sourcils, se coupent la première phalange de l'index droit, et font preuve d'une cruauté inouïe, surtout envers les femmes ? » (111), rappelant sans conteste une description similaire qui figure dans l'essai critique de Ben Mansour, *Frères musulmans, Frères féroces*, et auquel nous avons fait référence régulièrement. Souvent, la voix de l'essayiste l'emporte sur celle de la romancière, qui rappelle des meurtres réels : « Ces jours-ci, de nombreux médecins ont été agressés en pleine consultation. Laadi Flici, le pédiatre Djilali Belkhenchir et tant d'autres ont été assassinés. Il faut travailler verrouillés, dans l'obscurité de bourreaux étouffants. Il faut limiter ses projets puisqu'on ne sait plus de quoi demain sera fait... » (102). La voix de la narratrice, mêlée à celle de Ben Mansour, rejoignant celle de tout le peuple, s'insurge contre toutes les formes d'abus :

Nous ne voulons plus de falsificateurs. Le pourrissement vient de là ; le désir d'une autre salubrité suppose l'exclusion totale de ceux qui résistent à ce changement. Nous supposons une autre naissance ; notre pouvoir réside dans une prise de conscience absolue : la fatalité n'intervient pas comme une défaite, mais comme l'inévitable étape par laquelle nous rendons justice. (115)

Non seulement sa voix se lève pour dénoncer ces injustices et ces excès de violence menés à outrance, mais elle tente aussi de proposer des alternatives « comprendre comment s'était créée cette situation explosive, il suffisait d'observer l'entassement des familles dans les appartements et de voir surgir des kyrielles d'enfants de logements de deux ou trois pièces » (130), ou encore « Fruit de l'anathème jeté sur la contraception et le contrôle des naissances, cette jeunesse sacrifiée trouva refuge dans les mosquées sauvages et servit de glaive aux pervers de tout poil qui n'eurent aucun mal à en faire des martyrs de Dieu » (131), et : « À présent, il y a des hommes de plus de trente ans qui n'ont jamais connu de femme. C'est la mosquée des intégristes qui a réglé ces situations, en permettant le mariage de jouissance entre les membres de leur secte. De nombreux Algériens ont adhéré à ce parti pour régler leurs problèmes [...] » (211). S'adressant aux femmes, elle exige :

Combats ton fils avec les mêmes armes. Lorsqu'il ouvrira sa gueule pour te faire une remarque, dis-lui que le paradis est sous les pieds des mères et qu'aussi longtemps qu'il vivra sous ton toit, il te devra le respect. Lorsqu'il te traitera d'idolâtre, dis-lui qu'il n'est pas à la place de Dieu pour juger, et qu'il est dans le blasphème. Lorsqu'il te dira qu'une femme qui se respecte ne va pas travailler, réponds-lui que tu n'attends que ça, qu'il prenne la relève pour que tu puisses enfin te reposer. Lorsqu'il fait la moindre remarque agressive, demande-lui à quoi lui servent toutes ses prières s'il est maudit par son père et sa mère. Et rappelle-lui surtout qu'islam signifie la paix et la sérénité. Tu verras, il se calmera ! (151).

D'autre part, Ben Mansour insère souvent des parties des prêches des islamistes ou des tracts qui rappelle plusieurs autres cités dans son essai *Frères musulmans*²², tel celui-ci :

Vous étiez au bord d'un gouffre sans fond et le FIS est arrivé pour vous sauver.

Au nom d'Allah, le Clément et le Miséricordieux. Un adolescent doit sacrifier sa vie pour son culte à Allah. Il doit convertir les gens à la religion d'Allah en faisant don de sa vie. Car, nos frères dans l'islam, c'est ainsi que se bâtit *al Daa'wa*, la mission. Elle se construit par le sacrifice de soi pour sa foi. C'est seulement à ce moment que la foi se propage. Si, pour une cause divine, les gens et les adolescents ne sont pas prêts à faire le sacrifice de leur vie, c'est qu'ils n'ont pas la foi et doivent être combattus sans merci. [...] Ali Benhadj (173).

Ainsi ce genre de manipulation de la part des intégristes est selon les spécialistes de la rhétorique « une forme dégénérée de l'éloquence. Le locuteur ne cherche qu'à plaire en défendant ardemment des opinions consensuelles, la doxa. Les répétitions, la redondance, "moyen pléonastique, opposé à la concision elliptique" (Jakobson, *Essais de linguistique générale* p.192), martèlent le même message qui s'incrute à jamais dans les neurones de l'auditoire » (*Frères* 152-53). Souvent, Ben Mansour date son récit pour créer une référentialité indiscutable « Nous sommes dimanche 18 avril 1999, répondit Badra. Notre pays vient de se doter d'un nouveau président. Il paraît qu'il va faire renaître pour le pouvoir de sa parole une Algérie digne et fière. » (201-202).

Ainsi le roman fonctionne comme un témoignage fictionnel, comme le souligne un des personnages dans le roman « Pourquoi ne l'écrivez-vous pas ?, déclara le docteur Najac. Vous permettriez à ceux qui ont des yeux pour ne point voir et des oreilles pour ne point entendre d'appréhender autrement les crimes des barbares qui ont lieu en Algérie. Ici, on ne le sait pas » (211).

²² Voir les pages 90, 112, 175 entre autres.

D'autant plus que dans les remerciements, Ben Mansour écrit : « À ces femmes anonymes dont j'ai eu à croiser le regard et bête traquée par l'injustice, la violence et l'infamie. À ces femmes algériennes, sans recours ni secours. Je vous avais juré de ne pas vous oublier, mes sœurs » (273). En outre, elle semble dédier ce témoignage fictif à des personnes ayant réellement existé qui ont été sans aucun doute une source d'inspiration pour ce roman et bien d'autres : « À la mémoire de Saïd El Kici, orphelin à trois ans, assassiné à la sortie de Tlemcen, à trente ans. À sa mère, Abi-Ayad Radia. À la mémoire d'Anissa Asselah, l'honneur et la dignité de l'Algérie » (273).

De tout ce qui précède, nous avons démontré que Latifa-Ben Mansour, à travers la totalité de son œuvre, aussi bien fictive que critique, a tissé la trame tragique qui a ravagé son pays pendant plus d'une décennie, par le truchement d'une fable symbolique, dotée d'un lyrisme captivant. L'investissement des références culturelles dans la trame romanesque des deux textes analysés dans ce chapitre a eu comme fonction primordiale la restitution d'une mémoire individuelle – qu'elle soit réelle ou fictive – ainsi que d'une mémoire collective. Assumant le rôle d'une véritable conteuse, Ben Mansour alterne des configurations purement poétiques et fictives et des fragments dont l'allure factuelle, voire pamphlétaire et polémiste est dominante, voire flagrante. Le ton est didactique quand il n'est pas lyrique ; le poétique et le politique s'entremêlent et se complètent. Il est par ailleurs intéressant de souligner la description fort profonde de la vie intérieure des personnages fictifs que Ben Mansour met en scène, notamment « le pouvoir tout à fait non naturel de pénétrer le psychisme de [ses] protagonistes et de décrire le monde qui les entoure tel qu'il est focalisé par leur vision » (Dorrit 71).

L'écriture dense de Ben Mansour dans *La Prière de la peur* où abondent contes, légendes, mythes, poésie, versets coraniques, pamphlets politiques, peut être conçue comme un récit enivrant de par la profusion des références, comme dans les chants et danses des derviches tourneurs. Dans *L'Année de l'éclipse* et même si les intégristes islamiques n'ont pas attaqué réellement la ville de Ouargla, il est certain que ces mêmes incidents se sont déroulés dans d'autres villages, comme le note Evans qui précise que « On December 9, 1998, three small towns to the west of Algiers [à quelques kilomètres d'Ouargla] lost a total of 81 men, women, and children to the fanatics » cause. Armed bands of men tortured, slashed, mutilated, and killed their vic-

tims » (“Reconfiguring the self” 97). Ce qui revient à dire que même si les événements sont fictionnalisés, Ben Mansour s’est basée sur des faits historiques bien précis. Certains évènements ont eu lieu, comme l’attentat à la bombe en 1992 à l’aéroport d’Alger, et dans lequel la protagoniste de *La prière de la peur* a perdu ses jambes, ce qui souligne encore une fois la contamination de la fiction par la réalité et inversement. D’autre part, nous avons pu démontrer que ce genre d’écriture est une sorte de rituel de guérison ou de thérapie pour la romancière, qui a été tourmentée par ces ravages. Dans ce sens, le traumatisme qu’elle a dépeint n’est pas seulement synonyme de destruction ; il est aussi prometteur de survie. Et l’Éros l’emporte sur le Thanatos ; la convocation des ancêtres ainsi que l’interrogation du passé se font pressantes. Cette écriture peut donc être considérée comme une « thanatographie », c’est-à-dire une écriture aussi bien de la vie que de la mort, de la vie au seuil de la mort, une « [...] écriture du deuil, écriture comme deuil, écriture en deuil [...] » (Delvaux 18).

Conclusion

Seule l'imagination terrifiée de ceux qu'ont éveillés
de tels récits sans qu'ils aient eux-mêmes
été frappés dans leur propre chair, de ceux qui,
libres par rapport à la terreur animale sans espoir,
celle qui en face de l'horreur réelle, présente, paralyse
inexorablement tout ce qui n'est pas pure réaction —
seule cette imagination peut être capable
d'une réflexion sur ces horreurs
Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, 177-178

Au terme de cette étude, il semble qu'une question primordiale soit au centre de notre réflexion : quel sens peut-on attribuer à un roman dont les éléments romanesques ne proviennent pas de l'imagination de l'écrivain ? Comment représenter une réalité fort complexe par le seul détour de la fiction ? Pour répondre à cette question si épineuse, j'ai étudié plusieurs romans et récits qui démontrent parfaitement que le caractère insoutenable de *l'événement*¹, dû à l'aberrance et l'incongruité qui l'entoure, dépasse tout imaginaire. La réalité qui est censée être représentée dans ces textes, demeure elle-même irréaliste, et donc inénarrable ; c'est seulement en contournant ce réel qu'on arrive à mieux le cerner. Le défi auquel tout romancier doit faire face est, comme le précise Josias Semujanga « moins à rendre crédible un monde imaginaire sadique qu'à conférer de la vraisemblance à une réalité absurde et défiant toutes les normes. » (111).

Par ailleurs et devant ce moment historique catalyseur d'une innommable violence et par défaut de mémoire et d'histoire falsifiée, il fallait trouver les moyens pour « remplir » les trous et combler « les blancs » qui ont été biffés par l'Histoire officielle et donc réécrire celle-ci selon d'autres points de vue et en mettant en premier plan

¹ Terme emprunté à Maurice Blanchot. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.

d'autres petites histoires, surtout celles des femmes qui ont le plus subi les sévices de cette guerre sans merci.

Tout au long de cette étude, j'ai relevé certains aspects d'un romanesque que j'ai qualifié de « témoignage fictionnel » qui, en répondant à des exigences contextuelles précises, situe le récit entre le factuel et le fictionnel, l'éthique et l'esthétique, supprimant les frontières poreuses entre les genres et prouvant finalement que la fiction s'avère dans certains cas plus véridique qu'un manuel historique étant donné que le recours à l'événementiel et au témoignage participe à la littérarité du texte grâce à la transformation et l'esthétisation qu'il subit. Ainsi la médiation fort complexe entre réalité et poétique a été soulignée dans ces textes, d'où la tension continue entre le texte et son contexte. D'autant plus que le témoignage fictionnel constitue un processus dynamique et créatif, fondé aussi bien sur le souvenir que sur l'oubli, la dissimulation que le dévoilement.

Défiant le principe tant répandu selon lequel l'horreur ne saurait être l'objet de fiction, les œuvres d'Assia Djebar, Malika Mokeddem, Leïla Marouane et Latifa Ben Mansour, entre autres, ont réussi à bousculer les limites convenues de la représentation. Leur persistance à intégrer la dimension historique à leur écriture relève d'un positionnement singulier qu'elles semblent avoir développé tout au long de leur parcours créatif, à savoir que toute représentation aussi bien esthétique qu'éthique de la réalité est nécessairement concomitante au surgissement de l'individuel, du personnel et de l'intime et que la réécriture de toute histoire selon un point de vue autre qui se distancie de la version officielle, unique et totalitaire du système dominant, n'est envisageable que par le chevauchement du factuel et du fictif. Plus particulièrement, j'ai insisté sur leur acharnement, surtout à partir des années 1990 et à travers une écriture plus virulente et crue, à comprendre la logique et la cohérence de certaines conjonctures historiques qui ont été marquées par un excès de violence sans pareil et qui ont ravagé le pays depuis la colonisation française jusqu'au resurgissement d'un nouveau visage de l'horreur avec la montée des actes de barbarie perpétrés par les intégristes islamistes durant la décennie noire. Ce faisant, une vision plus méfiante de l'Histoire a été mise en évidence grâce à ces romancières, en articulant un retournement des critères traditionnels du genre historique, non pas pour changer l'Histoire, mais pour dégager le non-dit de l'histoire officielle et déstabiliser les certitudes sur *l'événement*. Une véritable poétique de

l'Histoire s'est ainsi révélée grâce au romanesque qui vient combler les silences de la mémoire collective et les lacunes de l'Histoire.

Dans un premier temps, la dimension factuelle a été analysée dans ces romans, à travers une écriture contestataire, un style souvent coriace et un langage informatif. L'abondance des repères historiques ainsi que les références à des événements ayant eu lieu semble être la voie parfaite pour combler les lacunes de l'Histoire officielle imposée par les tenants d'un discours dominant, qui s'acharne à donner une seule version de ce qui s'est passé. En outre, l'univers idiolectal est évident dans les romans à l'étude, ainsi que le parti-pris des romancières et de leur volonté d'écrire sur cet épisode de l'histoire, tout en critiquant de manière virulente les injustices des intégristes islamistes. Ce faisant, l'écriture de l'Histoire se déroule, paradoxalement, au présent et porte sur les matières idéologiques du moment puisque ce sont elles qui rendent le réel (et la fiction) *lisible*. L'Histoire ou l'historique, tel que souligné dans cette étude, se déplace vers la politisation du quotidien, sensible jusque dans les détails *a priori* les plus anodins. Ce qui explique que la trame narrative reste constamment contaminée par le retour obsédant du factuel et du documentaire.

Dans un deuxième moment, j'ai étudié comment l'écriture romanesque fonctionne comme un détour, le seul souvent possible pour appréhender l'inimaginable et représenter l'irreprésentable et surtout en rendre compte pour ceux qui n'écoutent pas ou refusent tout simplement de le croire. Dans cette perspective, j'ai tenté de démontrer que non seulement la littérature et l'Histoire peuvent être au service l'une de l'autre, mais que la fiction peut justement donner un visage, une voix, des nuances et donc une âme à l'Histoire. En d'autres termes, la fiction peut garantir à l'Histoire le potentiel de ne pas s'effacer, sous un ton neutre, derrière l'événement raconté ou les paroles des autres. Face à l'impuissance de dire l'horreur, des stratégies narratives et des tournures obliques ont été étudiées dans les romans en question. L'écriture symbolique et allégorique, la distanciation ironique ou parodique, le grotesque qui mélange des accents comiques et des tons tragiques, le recours au métalangage sont parmi les éléments qui ont été analysés en détail dans ce livre. Par ailleurs, les dédoublements tant narratifs qu'énonciatifs, le va-et-vient constant entre temporalités multiples, la pluralité des points de vue et des voix narratives constituent des paradigmes ainsi que des procédés qui ont démontré la complexité de l'événement, reflétant une écriture qui traduit

une réalité où les brutalités sont tenues à distance grâce à leur évocation allusive et indirecte. Ce genre d'écriture tend aussi à éviter le registre du pathos qui pourrait rendre la lecture pénible ou créer un genre de romantisation hyperbolique de la réalité. La fiction a ainsi le pouvoir de susciter la réalité, tout en maintenant une distanciation critique.

Reste à nous demander si ces œuvres sont circonstancielles et vont perdre avec le temps leur valeur éthique et esthétique ou si elles contribueront à une transformation du paysage littéraire algérien dans son présent et son avenir. Si ces œuvres répondent certes à l'urgence du moment, il n'en demeure pas moins que leur qualité esthétique est indéniable. Le recours au factuel, avec sa portée éthique et testimoniale et au fictionnel, comme seul issu pour exprimer l'inexprimable a rendu ces « fictions du réel » comme l'expression d'une vérité en même temps qu'une création poétique.

En disant l'indicible grâce à une écriture poétique, elles se sont acharnées à donner voix à ceux qui n'en ont pas, raconter des histoires autres que celles imposées par un diktat, qu'il soit patriarcal ou nationaliste, éviter qu'on oublie ce qui s'est passé et surtout empêcher que la catastrophe humaine reste sans témoin pour qu'elle ne se reproduise plus.

Lexique

Abayas : vêtement sans manches, ouvert sur le devant et porté par les hommes dans la péninsule arabique.

Amila : travailleuse, désigne les maquisardes qui faisant la cuisine aux moudjahidines (combattants).

Bidaa : innovation hérétique.

Chahid (fém. chahida) : martyr.

Charia : ensemble des normes doctrinales, culturelles, morales et relationnelles édictées par la « Révélation » du prophète Mohamed.

Du' a' : prière particulière, récitée dans des circonstances spécifiques, lorsque le croyant est peiné, saisi par l'angoisse, touché par un grand malheur, implorant l'aide de Dieu.

Fitna : dans son acception première, le terme désigne « sédition » et se réfère souvent au désaccord ayant eu lieu en 656 et menant à la bataille du Chameau entre les deux successeurs du règne après la mort du prophète.

Fatwa : avis juridique donné par un spécialiste de loi islamique sur une question particulière.

Fidaï (fém. fidaïa) : celui ou celle qui donne sa vie pour une cause.

Fiqh : le travail d'interprétation et d'exégèse des grands oulémas islamiques.

Hadith (pluriel ahadith) : communication orale du prophète Mohamed et par extension recueil qui comprend l'ensemble des traditions relatives aux actes et aux paroles du prophète et de ses compagnons, considérés comme des principes de gouvernance personnelle et collective pour les musulmans.

Ijtihad : effort accompli par le musulman pour interpréter la pensée religieuse.

Isnad (ou Sanad) : littéralement support, référence, citation. Chaîne des témoins rapportant un hadith du prophète Mohamed.

Jihad : guerre sainte menée au nom de la défense ou de l'extension de l'islam.

Kafir : mécréant ou impie.

Ksar (pluriel ksour) : village fortifié en Afrique du Nord, composé de cellules servant à stocker les denrées en raison des longues années de sécheresse que peut connaître la région.

Moudjahid (fém. moudjahida) : combattant ou combattante dans un contexte de lutte nationale ou de guerre sainte (jihad).

Moussebil (fém. moussebila) : militant ou militante civile (pl. moussebilate).

Qamis : chemise grise ou blanche portée par les intégristes comme un uniforme.

Oued : Lit asséché d'un cours d'eau fossile ou temporaire.

Oumma : communauté, mot qui signifie aussi en arabe : la maman, la matrice, opposée à la patrie.

Rawiyah (pluriel rawiyat) : conteuse. Le mot *rewaya*, un des dérivés du verbe *rawiya* (conter), veut dire roman.

Taghout : idolâtre et par extension impie et tyran.

Trabendo : néologisme algérien pour désigner la contrebande qui consiste à aller acheter des produits en France et les revendre à des prix très élevés en Algérie.

Tzarl'rit : action de pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains.

Quraysh : nom de la tribu d'origine de Mohammad contre laquelle il se révolta.

Zaouïa : lieu de transmission du savoir religieux où l'on enseigne le coran et les hadiths.

Zina : fornication.

Bibliographie

Sources primaires :

- Assima, Fériel. *Une Femme à Alger : Chronique du désastre*. Paris : Arléa, 1995.
- Ben Mansour, Latifa. *Frères musulmans, frères féroces : Voyage dans l'enfer du discours islamiste*. Paris : Ramsay, 2002.
- . *L'Année de l'éclipse*. Paris : Calmann-Lévy, 2001.
- . *Chant du lys et du basilic*. Paris : La Différence, 1998.
- . *Prière de la peur*. Paris : La Différence, 1997.
- Dakia. *Dakia fille d'Alger*. Paris : Flammarion, 1996.
- Djebar, Assia. *Oran, langue morte*. Paris : Actes Sud, 1997.
- . *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.
- . *Ombre sultane*. Paris : Jean Claude Lattès, 1987.
- . *L'Amour, la fantasia*. Paris : Jean Claude Lattès, 1985.
- . *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Des femmes, 1980.
- Khiari, Wahiba. *Nos Silences*. Tunis : Éditions Elyzad, 2009.
- Marouane, Leïla. *Les Criquelins*, suivi de *Le Sourire de la Joconde*. Paris : Mille et une nuits, 2004.
- . *Le Châtiment des hypocrites*. Paris : Seuil, 2001.
- . *Ravisseur*. Paris : Éditions Julliard, 1998.
- Mokeddem, Malika. *La Transe des insoumis*. Paris: LGF, 2005.
- . *N'zid*. Paris : Seuil, 2001.
- . *La Nuit de la lézarde*. Paris : Grasset, 1998.
- . *Des Rêves et des assassins*. Paris : Grasset, 1995.
- . *L'Interdite*. Paris : Grasset, 1993.
- . *Le Siècle des sauterelles*. Paris : Ramsay, 1992.
- . *Les Hommes qui marchent*. Paris : Ramsay, 1990.
- Zinaï-Koudil, Hafsa. *Sans Voix*. Paris : Plon, 1997.

Sources secondaires :

- Agar-Mendousse, Trudy. *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. Paris : L'Harmattan, 2006.

- Altes, Liesbeth Korthals. « “Le sang ne sèche pas dans la langue”. L’actualité algérienne vue par quatre auteurs contemporains » *Rapports het franse boek* 69 1 (1999) : 4-11.
- Amrane, Danièle Djamila. *Femmes au combat. La guerre d’Algérie (1954-1962)*. Rouiba : Editions Rahma, 1993.
- . *Les Femmes algériennes dans la guerre*. Paris : Plon, 1991.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*. San Francisco : Spin-Sters/Aunt Lute, 1987.
- Arendt, Hannah. *Les Origines du totalitarisme*. Paris : Payot, 1990.
- Ashcroft, Bill ; Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York : Routledge, 1989.
- Bénayoun-Szmidt, Yvette. « L’Interdite de Malika Mokeddem. » *Malika Mokeddem*. Éd. Redouane, Najib, Yvette Bénayoun-Szmidt et Robert Elbaz. Paris : L’Harmattan, 2003. 99-119.
- Benmalek, Anouar. *Chroniques de l’Algérie amère, 1985-2002*. Paris : Pauvert, 2003.
- Bensmaïa, Réda. « La Nouba des femmes du Mont Chenoua : Introduction à l’œuvre fragmentale cinématographique. » *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Éd. Sada Niang. Paris : L’Harmattan, 1996. 161-177.
- Benstock, Shari. « Authorizing the Autobiographical. » *The Private Self. Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*. Éd. Shari Benstock. London : Routledge, 1988. 10-33.
- Birscher-Berchter, Beate et Birgit Mertz-Baumgartner (dir). *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*. Paris : L’Harmattan, 2001.
- Blanchot, Maurice. *L’Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
- Bonn, Charles. *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d’une tragédie*. Paris : L’Harmattan, 1999.
- Bordas, Éric. « De l’Historicisation des discours romanesques. » *Revue d’histoire du XIXe siècle*, 25, 2002, Web. 29 juin 2005, consulté le 18 janvier 2010. <http://rh19.revues.org/index420.html>
- Bornand, Marie. *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Genève : Droz, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.
- Bouvet, Rachel. *Pages de sable. Essai sur l’imaginaire du désert*. Montréal : XYZ, 2006.

- Brahimi, Denise. *Maghrébines : portraits littéraires*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- . *Appareillages*. Condé-sur-Noireau : Deux-temps Tierce, 1991.
- Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2001.
- Certeau, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- Charef, Abed. *Algérie : le grand dérapage*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 1994.
- Chartier, Roger. *Au Bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*. Paris : Albin Michel, 1998.
- Chatelard, Marie-Claire. « L'Algérie entre la violence et la parole. Réflexions sur *Oran, langue morte* d'Assia Djébar. » *Francophonie et identités culturelles*. Éd. Albert Christiane. Paris : Karthala, 1999. 228-241.
- Chaulet-Achour, Christiane. *Guerres en Algérie. Le voile du viol*, consulté le 23 novembre 2009.
<www.christianeachour.net/media/documents/A_0187.pdf>
- . « À Propos du viol : le corps escamoté ». *Le Corps à l'œuvre*. Éd. Sylvie Brodziak. Paris : Éditions Le Manuscrit, coll. « Féminin/Masculin », 2007. 193-217.
- . *Noûn. Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Atlantica, 1998.
- . *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*. Alger : ENAG, 1991.
- Chevillot, Frédérique. *Des femmes écrivent la guerre*. Paris : Éditions Complicités, 2007.
- Chiantaretto, Jean-François (dir.) *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?* Actes du colloque organisé par le BPI, le 23 et 24 mars 2001. Paris : BPI/Georges Pompidou, 2002.
- Cixous, Hélène. « Le Rire de la Méduse. » *L'Arc* 6 (1975) : 33-54.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djébar : Écrire, transgresser, résister*. Paris : Harmattan, 1997.
- Cohn, Dorrit. *Le Propre de la fiction*. [Traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer]. Paris : Seuil, 2001.
- Collier, Peter ; Anna Magdalena Elsner et Olga Smith (dir.) *Anamnesia. Private and Public Memory in Modern French Culture*. Bern : Peter Lang, 2009.

- Cubilié, Anne. *Women Witnessing Terror. Testimony and the Cultural Politics of Human Rights*. New York : Fordham University Press, 2005.
- Déjeux, Jean. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Khartala, 1994.
- . *Maghreb. Littératures de langue française*. Paris : Arcantère Éditions, 1993.
- . *Femmes d'Algérie : Légendes, traditions, histoire littéraire*. Paris : La Boîte à documents, 1987.
- . *Assia Djebar : Romancière algérienne, cinéaste arabe*. Sherbrooke : Naaman, 1984.
- Delvaux, Martine. *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporaines*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- Derrida, Jacques. « Taking a Stand for Algeria. » *Parallax* 4.2 (1998) : 7-23.
- Didier, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris : PUF, 1981.
- Dobbels, Daniel et Moncond'huy, Dominique, (dir.) *Les Camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*. Poitiers : La Licorne, 2000.
- Donadey, Anne. *Recasting Postcolonialism. Women Writing Between Worlds*. Portsmouth : Heinemann, 2001.
- Dornier, Carole et Renaud Dulong, (dir.) *Esthétique du témoignage*. Actes du colloque tenu à la Maison de la Recherche en Sciences humaines de Caen du 18 au 21 mars 2004. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.
- Duteil, Marylène. « L'Imagination au secours de l'inimaginable : Robert Antelme et Jean Cayrol. » *Les Camps et la littérature. Une littérature du XXe siècle*. Éd. Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy. Poitiers : La Licorne, 2000. 227-249.
- Elbaz, Robert. « N'Zid ou la mémoire cutanée. » *Malika Mokeddem*. Eds. Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt et Robert Elbas. Paris : L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins. » 2003. 251-271.
- . « Roman et histoire chez Rachid Boudjedra ». *1989 en Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*. Eds. Redouane, Najib et Yamina Mokaddem. Toronto : Les Éditions La Source, 1999. 233-245.

- Evans, Jane E. *Tactical Silence in the Novels of Malika Mokeddem*. Amsterdam : Rodopi, 2010.
- . « Reconfiguring the Self: a Study of Latifa Ben Mansour's *L'Année de l'éclipse* Through Political, Psychological, and Stylistic Lenses. » *Women in French*, numéro spécial (2008) : 95-107.
- . « Re-inscribing the Body: a Study of Leïla Marouane's *Le Châtiment des hypocrites*. », consulté le 3 mars 2011
<http://works.bepress.com/jane_evans/18>
- Fallaize, Elizabeth. « In Search of a Liturgy : Assia Djebar's *Le Blanc de l'Algérie*. » *French Studies* 59. 1 (1995) : 55-62.
- Fell, Alison S. *French and Francophone Women facing war/Les femmes face à la guerre*. Bern : Peter Lang, 2009.
- Felman, Shoshana et Laub, Dori. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London : Routledge, 1992.
- Fisher, Dominique. *Écrire l'urgence. Assia Djebar et Tahar Djaout*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Friedman, Susan Stanford. « Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice. » *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Éd. Shari Benstock. London : Routledge, 1988. 34-62.
- Gafaïti, Hafid. « Assia Djebar ou l'autobiographie plurielle. » *Nouvelles approches des textes maghrébins ou migrants*. Éd. Charles Bonn. Paris : L'Harmattan, 1999. 119-135.
- . *Les Femmes dans le roman algérien*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- . « The Blood of Writing : Assia Djebar's Unveiling of Women and History. » *World Literature Today* 70.4 (1996) : 813-822.
- Garcia, Marc. « *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar : écriture de la guerre et guerre de l'écriture. » *Femmes et guerre en méditerranée, 18e-20e siècles*. Mélanges offerts à Michel Bideaux et Gabriel Olivier. Éd. Guy Dugas et Marta Segarra. Universités de Barcelone et Montpellier III, 2000. 179-91.
- Gauvin, Lise. « Assia Djebar. Territoire des langues : entretien ». *Littératures* 101 (février 1996) : 73-87.
- Geesey, Patricia. « Violent Days: Algerian Women Writers and the Civil Crisis. » *The International Fiction Review* 27. 1 & 2 (2000) : 48-59.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du Divers*. Montréal : PUM, 1995.
- Gusdorf, Georges. « Conditions et limites de l'autobiographie. » *Formes de l'expression de soi. Mélanges pour une histoire de l'autoportrait littéraire. Hommage pour F. N. Berlin* : Duncker & Humblot, 1956 : 105-123.
- Halbwachs, Maurice. *La Mémoire collective*. Paris : Presses Universitaires de France, 1950.
- Hamil, Mustapha. « Exile and Its Discontents : Malika Mokaddem's *Forbidden Woman*. » *Research in African Literatures* 35. 1 (2004) : 52-65.
- Helm, Yolande-Aline. « La Méditerranée, espace transculturel, dans *N'Zid* de Malika Mokeddem. » *Peuples & Monde* (2003) consulté le 10 mai 2009.
- Helm, Yolande-Aline et Melissa Marcus. *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*. Paris : Harmattan, 2000.
- . « Malika Mokeddem : Oralité, nomadisme, écriture et transgression. » *Présence francophone* 53 (1999) : 59-74.
- . « 'Ils m'ont scindée » au pays de l'intégrisme ». *1989 en Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*. Éd. Najib Redouane et Yamina Mokaddem. Toronto : Les Éditions La Source, 1999. 173-185.
- Henke, Suzette. A. *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. New York : St Martin's Press, 1998.
- Hadj Moussa, Ratiba. « Le difficile surgissement de la mémoire. » *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Éd. Sada Niang. Paris : L'Harmattan, 1996. 198-208.
- Hoft-March, Eilene et Judith Holland Sarnecki, eds. *Aimer et Mourir : love, Death, and Women's Lives in Texts of French Expression*. Newcastle : Cambridge Scholar Publishing, 2009.
- Hornung, Alfred et Ernstpeter Ruhe (dir.) *Postcolonialisme et autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1998.
- Ibrahim-Lamrous, Lila. « Raconte-moi les maux de la guerre pour conjurer tes cauchemars. » *Lendemain* 31. 121 (2006) : 45-54.
- Ibrahim-Ouali, Lila. « Ce Quotidien aux odeurs de violence et de mort : Algériennes sur le champ de bataille. » *Francofonie* 22 (2002) : 5-26.

- Ireland, Susan. « Les Voix de la résistance au féminin : Assia Djébar, Maïssa Bey et Hafsa Zinaï-Koudil. » *Études littéraires maghrébines* 15, 2011.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : P. Mardaga, 1976.
- Kane, Momar Désiré. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones. Les carrefours mobiles*. Paris : L'Harmattan, 2004.
- Khanna, Ranjana. *Algeria cuts. Women and Representation. 1830 to the Present*. Stanford : Stanford University Press, 2008.
- Khatibi, Abdelkebir. *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël, 1983.
- Khodja, Soumya Ammar. « Écritures d'urgence de femmes algériennes. » *Clio* 9 (1999), « Femmes du Maghreb », mis en ligne le 29 mai 2006, consulté le 18 mars 2008.
<<http://clio.revues.org/index289.html>>.
- Kofman, Sarah. *Paroles suffoquées*. Paris : Galilée, 1987.
- Lashgari, Deirdre. « Introduction to Speak the Unspeakable : Implications of Gender, Race, Class, and Culture. » *Violence, Silence, and Anger. Women's Writing as Transgression*. Éd. Deirdre Lashgari. Charlottesville and London : University Press of Virginia, 1995.
- Lazreg, Maria. *The Eloquence of Silence : Algerian Women in Question*. New York : Routledge, 1994.
- Lionnet, Françoise. *Post-Colonial Representations : Women, Literature, Identity*. Ithaca/London : Cornell University Press, 1995.
- Marc, Garcia. « *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djébar : écriture de la guerre et guerre de l'écriture. » *Femmes et guerre en méditerranée, 18e-20e siècles mélanges offerts à Michel Bideaux et Gabriel Olivier*. Éd. Guy Dugas et Marta Segarra. Universités de Barcelone et Montpellier III, 2000. 179-91.
- Marcus, Melissa. « Malika Mokeddem : "... eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots". » *Algérie Littérature/Actions* 1 (1998) : 215-16.
- Mathieu, Martine, Éd. *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Merini, Rafika. *Two major Francophone Women Writers. Assia Djébar and Leïla Sebbar : A Thematic Study of their work*. New York : Peter Lang Publishing, 1999.
- Mernissi, Fatima. *Le Harem et l'Occident*. Paris : Albin Michel, 2001.

- . *Rêves de femmes. Une enfance au harem*. Paris : Albin Michel, 1994.
- . *Le Harem politique. Le prophète et les femmes*. Paris : Albin Michel, 1987.
- Mertz-Baumgartner, Birgit. « De la révolte à la résignation, de l'espoir à la déception : une lecture comparée de *L'Interdite* et *Des rêves et des assassins* de Malika Mokeddem. » *1989 en Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*. Éd. Redouane, Najib et Yamina Mokaddem. Toronto : Les Éditions La Source, 1999. 187-201.
- Michalon, Maya. « Écrire pour dire. Entretien avec Leïla Marouane. » *L'autre Rive* (hors série), novembre 2001, consulté le 28 février 2011.
<<http://www.lafriche.org/averroes/2001/marouane.html>>
- Miller, Margot. « Traversée de l'angoisse et poétique de l'espoir chez Malika Mokeddem. » *Présence Francophone* 58 (2002) : 101-120.
- Milò, Giuliva. *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2007.
- Mimouni, Rachid. *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*. Paris : Le Pré aux clercs, 1992.
- Minh-ha, Trinh T. *Women, Native, Other : Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 2009.
- Miraglia, Anne Marie. « L'Errance chez Malika Mokeddem : Entre l'exil et l'impossible retour. » *Expressions Maghrébines* 4.1 (2005) : 143-56.
- Moghadem, Valentine, (dir.) *Gender and National Identity, Women and Politics in Muslim Societies*. Karachi : Oxford University Press, 1994.
- Mokhtari, Rachid. *La Graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*. Alger : Chihab Editions, 2002.
- Mortimer, Mildred (dir. et intro.). *Maghrebian Mosaic: A Literature in Transition*. Boulder : Rienner, 2000.
- . « Assia Djebar's Algerian Quartet : A Study in Fragmented Autobiography. » *Research in African Literatures* 28. 2 (1997) : 102-117.
- . « Parole et écriture dans *Ombre Sultane*. » *Francophonie plurielle*. Éd. Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic. Québec : Hurtubise, 1995. 15-20.

- . « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien. » *Research in African Literatures* 19. 2 (1988) : 197-205.
- Murray, Jenny. « “La Mort inachevée” : Writing, Remembering, and Forgetting in Assia Djebar’s *Le Blanc de l’Algérie*, *La disparition de la langue française* and *Nulle part dans la maison de mon père*. » *Anamnesia. Private and Public Memory in Modern French Culture*. Éd. Peter Collier, Anna Magdalena Elsner et Olga Smith. Bern : Peter Lang, 2009. 71-83.
- Nganang, Patrice. *Manifeste d’une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Paris : Éditions Homnisphères, 2007.
- Noiray, Jacques. *Littératures francophones. I. Le Maghreb*. Paris : Belin, 1996.
- Orlando, Valérie. « To Be Singularly Nomadic or a Territorialized National. At the Crossroads of Francophone Women’s Writing of the Maghreb. » *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism* 6.2 (2006) : 33-53.
- . « Writing New H(er)stories for Francophone Women of Africa and the Caribbean. » *World Literature Today* 75. 1 (2001) : 40-50.
- . *Nomadic Voices of Exile: Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*. Athens: Ohio University Press, 1999.
- Pennebaker, James. *Opening Up: The Healing Power of Confiding in Others*. New York : Avon, 1992.
- Prabhu, Anjali. « Sisterhood and Rivalry in-between the Shadow and the Sultana: A Problematic of Representation in *Ombre Sultane*. » *Research in African Literatures* 33.3 (2002) : 69-96.
- Redouane, Najib et Yvette Bénayoun-Szmidt, (dir.) *Assia Djebar*. Paris : L’Harmattan 2008.
- Redouane, Najib, Yvette Bénayoun-Szmidt et Robert Elbaz, (dir.) *Malika Mokeddem*. Paris : L’Harmattan, 2003.
- Redouane, Najib et Yamina Mokaddem. *1989 en Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*. Toronto : Les Éditions La Source, 1999.
- Research in African Literatures*, volume spécial « Dissident Algeria » 30. 3 (1999).
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- . *Écrire l’histoire du temps présent*. En hommage à François Bédarida, Institut d’Histoire du Temps présent. Paris : CNRS, 1993.
- . *Temps et récit III*. Paris : Seuil, coll. Points/Essais, 1991.

- Riffaterre, Michael. « Le témoignage littéraire. » *Romanic Review* 93.1-2 (2002) : 217-235.
- . *Fictional Truth*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Rosello, Mireille. « Rencontres et disparus chez Assia Djebar : hantologie algérienne » *Expressions maghrébines* 2. 1 (été 2003) : 91-111.
- Schemla, Élisabeth. *Une Algérienne debout. Entretiens avec Khalida Messaoudi*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- Segarra, Marta. *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris : Éditions Karthala, 2010.
- . *Leur Pesant de poudre : romancières francophones au Maghreb*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Semujianga, Josias. « Les Méandres du récit du génocide dans *L'Aîné des orphelins* ». *Études littéraires* 35. 1 (2003) : 101-115.
- Smith, Sidonie et Julia Watson. « Introduction : Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices. » *Women, Autobiography, Theory : A Reader*. Éd. Sidonie Smith and Julia Watson. Madison : U of Wisconsin Press, 1998. 1-52.
- Spivak, Gayatri C. « Can the Subaltern Speak? » *Colonial Discourse and Post-colonial Theory : A Reader*. Éd. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York : Columbia UP, 1994. 66-111.
- . « French Feminism in an international Frame. » *Yale French Studies* 62 (1981) : 164-184.
- Steiciuc, Elena-Brândușa. *La Francophonie au féminin*. Roumanie : Universitas XXI, 2007.
- Stora, Benjamin. *La gangrène et l'oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : Éditions La Découverte, 2005.
- . *La Guerre invisible, Algérie années 90*. Paris : Presses de Sciences Po, 2001.
- Stora, Benjamin et R. H. Mitsch. « Women's Writing between Two Algerian Wars. » *Research in African Literatures* 30.3 « Dissident Algeria » (1999) : 78-94.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*. Paris : Seuil, 1978.
- Viard, Jean (dir.) *Intégrismes, Algérie, jusqu'ou peut-on comprendre ?* Paris : Éditions de l'Aube, coll. « Les nouveaux cahiers du Sud » 1, 1996.

- Vigarello, Georges. *Histoire du viol. XVIe-XXe siècle*. Paris : Seuil, 1998.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. Paris : Plon 1988.
- Woodhull, Winifred. *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization and Literatures*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.
- Zaoui, Amin. *La Culture du sang, fatwas, femmes, tabous et pouvoirs*. Paris : Le Serpent à plumes, 2003.
- . *L'Empire de la peur : introduction à la culture du sang en Algérie et dans le monde arabe*. Saint-Julien-Molin-Molett : Jean-Pierre Huguët, coll. « L'Art des livres », 1999.

Table des matières

Introduction : Comment écrire l'inimaginable ?	5
1 Quand le texte devient aussi dangereux qu'une arme	21
2 Assia Djebar ou l'écriture de la mort inachevée	47
3 Malika Mokeddem : de l'errance à la révolte	89
4 L'écriture de la folie dans l'œuvre de Leïla Marouane	137
5 Latifa Ben Mansour et l'écriture scriptothérapeutique	179
Conclusion	219
Lexique	223
Bibliographie	225