

ROMANICA
SILESIANA



№ 2 (14)

**Le Maghreb :
entre conflit et consensus**

2018



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO

ROMANICA
SILESIANA



N° 2 (14)

Le Maghreb :
entre conflit et consensus

2018

ROMANICA
SILESIANA



NO 2 (14)
Le Maghreb :
entre conflit et consensus
2018

Sous la rédaction de
MAGDALENA MALINOWSKA
MAGDALENA ZDRADA-COK



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Śląskiego
KATOWICE 2018

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Recenzenci / Évaluateurs

MARINO A. BALDUCCI (Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS), Monsummano Terme – Pistoia), ÉTIENNE BEAULIEU (Cégep de Drummondville, Québec), AFEF BENESSAIEH (Télé-université du Québec), MARIE-ANDRÉE BERGERON (Université Laval, Québec), RENATA BIZEK-TATARA (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), ANNA BRANACH-KALLAS (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń), SYLVIE BRODZIAK (Université Cergy-Pontoise), LAURA CEIA (California State University, Long Beach), MOUNIRA CHATTI (Université Bordeaux-Montaigne), ANNA CZARNOWUS (Uniwersytet Śląski w Katowicach), LAURENT DEMOULIN (Université de Liège), DANIEL S. LARANGE (Åbo Akademi de Turku), ANNA LEDWINA (Uniwersytet Opolski), HANS JÜRGEN LÜSEBRINK (Universität des Saarlandes, Saarbrücken), EWA ŁUKASZYK (Uniwersytet Warszawski), CHANTAL MAILLE (Concordia University, Montréal), MONIKA MALINOWSKA (Uniwersytet Warszawski), JACQUES MARX (Université Libre de Bruxelles), ANNA MAZIARCZYK (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), PHILIPPE MOTTET (Cégep François-Xavier-Garneau, Québec), APARNA NAYAK (California State University, Long Beach), MAJA PAWŁOWSKA (Uniwersytet Wrocławski), NINA PLUTA (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), VANJA POLIC (Sveučilište u Zagrebu), ANDRZEJ RABSZTYN (Uniwersytet Śląski w Katowicach), DELPHINE RUMEAU (Université de Toulouse II – Le Mirail), PIOTR SADKOWSKI (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń), TOMASZ SIKORA (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), GRAŻYNA STARAK (Uniwersytet Śląski w Katowicach), JOANNA SZYMANOWSKA (Uniwersytet Warszawski), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski w Katowicach), JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓZ (Uniwersytet Śląski w Katowicach), AGNIESZKA WŁOCZEWSKA (Uniwersytet w Białymstoku)

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TUA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARIA JESUS GARCIA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR (Tecnologico de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski w Katowicach), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (MAGDALENA MALINOWSKA, MAGDALENA ZDRADA-COK)	9
--	---

Études

MALGORZATA SOKOŁOWICZ

Les « frontières naturelles ». <i>Mon frère-ennemi</i> de Djilali Bencheikh, ou la vie dans un douar algérien à l'époque coloniale	17
--	----

CHÉRIFA LARBI

La révolte est un humanisme dans <i>La Dernière Impression</i> de Malek Haddad	27
--	----

MICHÈLE SELLÈS LEFRANC

De <i>La Colline oubliée</i> à <i>La Traversée</i> , « les mots et les choses » de Mouloud Mammeri : une écriture des conflits à l'épreuve de la parole poétique	34
--	----

MOHAMED-RACIM BOUGHRARA

Conflits et fractures historiques dans la littérature algérienne contemporaine : le cas des <i>Amants désunis</i> et du <i>Village de l'Allemand</i>	43
--	----

JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD

La dystopie religieuse dans <i>2084 : La fin du monde</i> de Boualem Sansal : de l'apocalypse à l'espoir	53
--	----

EWA DRAB

La dystopie musulmane en tant qu'expression du conflit. L'exemple de <i>2084 : La fin du monde</i> de Boualem Sansal	62
--	----

ANNA ROCCA

Algeria: Sarah Haidar's Reflections on Conflict	72
---	----

CHIHAB BESRA

Le dialogue culturel entre l'Orient et l'Occident dans <i>Les Sirènes de Bagdad</i> de Yasmina Khadra, une utopie ?	81
---	----

RENATA JAKUBCZUK	
À la recherche d'une identité. Les enfants des immigrés de guerre dans <i>Littoral</i> et <i>Incendies</i> de Wajdi Mouawad	91
BUATA B. MALELA, MARINELA-TEODORA ACHIM	
Fawzia Zouari et Scholastique Mukasonga : conflits, résistance et mémoire	102
NAWEL KRIM	
<i>Histoire de ma vie</i> ou le parcours de femmes en conflits : entre conflits et consensus	114
SABRINA FATMI	
La déconstruction du masculin dans les écrits féminins : du conflit des genres à un consensus scripturaire ?	125
MALGORZATA KAMECKA	
« Alors je suis au bord de chacun de ces bords... ». Le conflit identitaire dans l'écriture de Leïla Sebbar	134
AHMED AZIZ HOUDZI	
L'Individu, une émergence impossible : valeurs en conflit dans la littérature marocaine d'expression française de la Nouvelle Génération. Les cas de <i>Méfiez-vous des parachutistes</i> de Fouad Laroui, <i>La maison de Cicine</i> de Mohamed Nedali et <i>Le Jour de Vénus</i> de Mohamed Leftah	144
JĘDRZEJ PAWLICKI	
À la recherche de la polyphonie perdue : les conflits originaires de l'islam dans les narrations de Driss Chraïbi, Assia Djebar et Salim Bachi	156
EWA KALINOWSKA	
Au-delà de conflits – l'Algérie dans les écrits d'Isabelle Eberhardt : « J'ai voulu posséder ce pays, et ce pays m'a possédée »	163

Chronique

ALESSIA VIGNOLI	
Regards sur la littérature haïtienne contemporaine	175

Contents

Preface (MAGDALENA MALINOWSKA, MAGDALENA ZDRADA-COK)	9
--	---

Essays

MALGORZATA SOKOŁOWICZ	
The “Natural Boudaries”. <i>Mon frère-ennemi</i> by Djilali Bencheikh, or Life in an Algerian Douar during the Colonial Period	17
CHÉRIFA LARBI	
Revolt is a Humanism in <i>The Last Impression</i> of Malek Haddad	27
MICHÈLE SELLÈS LEFRANC	
From <i>La Colline oubliée</i> to <i>La Traversée</i> , “les mots et les choses” of Mouloud Mammeri: A Writing of Conflicts to the Test of Words of Poetry	34
MOHAMED-RACIM BOUGHRARA	
Historical Conflicts and Fractures in Contemporary Algerian Literature: The Case of <i>Les Amants désunis</i> and <i>Le Village de l’Allemand</i>	43
JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD	
Religious Dystopia in <i>2084: La fin du monde</i> by Boualem Sansal: From Apocalypse to Hope	53
EWA DRAB	
Muslim Dystopia as Expression of Conflict. The Example of <i>2084: La fin du monde</i> by Boualem Sansal	62
ANNA ROCCA	
Algeria: Sarah Haidar’s Reflections on Conflict	72
CHIHAB BESRA	
Is the Cultural Dialogue between East and West in <i>The Sirens of Bagdad</i> by Yasmina Khadra a Utopia?	81

RENATA JAKUBCZUK	
In Search of Identity. The Children of War Immigrants in <i>Littoral</i> and <i>Incendies</i> by Wajdi Mouawad	91
BUATA B. MALELA, MARINELA-TEODORA ACHIM	
Fawzia Zouari & Scholastique Mukasonga: Conflict, Resistance and Memory .	102
NAWEL KRIM	
<i>Histoire de ma vie</i> or the Path of Women in Conflict: Between Conflict and Con- sensus	114
SABRINA FATMI	
The Deconstruction of the Masculine in the Feminine Writings: From Gender Conflict to a Scriptural Consensus?	125
MALGORZATA KAMECKA	
'Then I am on the edge of each of these sides'. The Conflict of Identity in Leila Sebbar's Writing	134
AHMED AZIZ HOUDZI	
The Individuum, an Impossible Emergence: Values in Conflict in the New Gene- ration of Moroccan Literature Written in French. The Cases of: <i>Méfiez-vous</i> <i>des parachutistes</i> of Fouad Laroui, <i>La maison de Cicine</i> of Mohamed Nedali and <i>Le Jour de Vénus</i> of Mohamed Leftah	144
JĘDRZEJ PAWLICKI	
In Search of Lost Poliphony: The Primitive Conflicts of Islam in Narrations of Driss Chraïbi, Assia Djebar and Salim Bachi	156
EWA KALINOWSKA	
Beyond Conflicts – Algeria in the Writings of Isabelle Eberhardt: "I wanted to own this country, and that country possessed me"	163

Reviews

ALESSIA VIGNOLI	
An Overview of Contemporary Haitian Literature	175



Mot de la Rédaction

Les guerres des indépendances, la décennie noire en Algérie, le Printemps arabe qui a commencé en Tunisie, les tensions dans le Sahara occidental : cette énumération, loin d'être exhaustive, évoque des conflits qui ont secoué le monde maghrébin. La notion de conflit elle-même suscite depuis bien longtemps l'intérêt des chercheurs dans différents domaines tels que la philosophie, la psychologie et la sociologie. Surtout cette dernière semble accorder beaucoup d'attention à toutes sortes de relations conflictuelles. Bien que la sociologie du conflit propose une définition cohérente de ce concept en tant qu'«antagonisme entre individus ou groupes dans la société (ou entre sociétés)» (RUI, 2011), les théoriciens ne sont pas toujours d'accord en ce qui concerne son impact sur la société. Les approches concernant ce type de relations sont très diverses, au point de parfois s'opposer les unes aux autres.

Émile Durkheim ou Talcott Parsons considèrent par exemple le conflit comme une anomalie, voire une menace pour l'ordre social, une perturbation de l'état normal qu'est le consensus. En effet, le conflit possède souvent des corollaires négatifs : actes de violence, guerre civile, ethnique, internationale, déstabilisation sociale et économique.

Or, le conflit n'est pas nécessairement destructeur, comme il n'est pas toujours violent : il est un élément qui mène vers une régulation, vers une stabilisation, vers un consensus. C'est une forme d'interaction et de communication politique, sociale, culturelle, interpersonnelle. Cet avis est notamment celui de Lewis COSER (1956 : 151) qui voit la relation conflictuelle en tant que facteur important du maintien et de l'ajustement des relations au sein du groupe social et donc constitutif de l'ordre social. Son point de vue est partagé par Georg SIMMEL qui trouve dans ce phénomène un moyen «de protection contre le dualisme qui sépare, et une voie qui mènera à une sorte d'unité» (1992 : 19).

Sans doute le conflit est également une force motrice qui assure le dynamisme culturel, économique et sans lequel aucun développement social ne se-

rait possible. Là, où la réalité n'est pas réductible à un bloc monolithique, mais fonctionne de manière plurielle, le conflit est un mode de communication et d'interaction qui empêche la culture de se figer dans ses valeurs.

Composé de dix-sept articles, le présent numéro de la revue *Romanica Silesiana* tient compte de ces diverses épistémologies du conflit et invite à la réflexion sur les représentations littéraires de la conflictualité, ainsi que son contraire – le consensus, dans la région du Maghreb ainsi que dans les diasporas arabo-musulmanes. Les analyses concernent, entre autres, les représentations littéraires des conflits armés qui ont secoué le Maghreb à l'époque de la décolonisation et après les indépendances ayant pris l'homme dans l'engrenage de l'Histoire. Les rapports conflictuels sont également décrits dans la perspective des études des genres qui redéfinissent les rôles sociaux féminin et masculin dans la réalité interculturelle au Maghreb et dans la diaspora maghrébine. Le thème du conflit reste aussi lié à la problématique identitaire et invite à des questionnements sur l'immigration, l'exil et le rapport aux origines. Enfin, le conflit et le consensus trouvent leurs représentations dans la construction culturelle hybride du Maghreb qui est un espace des tensions entre tradition et modernité.

Les relations conflictuelles qui régissaient la vie sociale dans l'Algérie des années 50 font l'objet de l'article de Małgorzata SOKOŁOWICZ : « Les 'frontières naturelles'. *Mon frère-ennemi* de Djilali Bencheikh, ou la vie dans un douar algérien à l'époque coloniale ». Manifestes sur trois plans : entre hommes et femmes, entre pauvres et riches, entre Algériens et Français, les conflits rendent flagrantes les faiblesses de la communauté à laquelle appartient le protagoniste du roman et servent à dénoncer le sort difficile des femmes, le déterminisme social et l'attitude servile envers le colonisateur.

Dans son étude de *La Dernière Impression*, Chérifa LARBI se concentre sur une mise en valeur du conflit dans le contexte de la lutte pour l'indépendance de l'Algérie. Dans le roman de Malek Haddad, l'engagement à la lutte devient une source de dépassement et d'élévation de soi : c'est le cas notamment du personnage de Saïd qui – dans une perspective de l'humanisme existentialiste – en se mêlant aux convulsions de l'Histoire, affiche sa révolte et sa solidarité avec les siens et se transforme, par cette épreuve, en un homme nouveau.

Si le conflit devient une source d'enrichissement personnel pour le personnage de Haddad, c'est, au contraire, la quête du consensus qui s'avère vitale pour la figure du poète amazigh, protagoniste de *La Traversée* de Mouloud Mammeri. Michèle SELLÈS LEFRANC prouve dans son analyse que, d'après Mammeri, c'est l'invention d'un consensus entre les courants divergents d'une société postcoloniale (où l'individu définit seul ce qu'il veut faire advenir) qui est pour l'écrivain l'enjeu d'une nouvelle poétique. Le poète amazigh tente de tracer des ponts entre réalisation de soi par l'écriture, revendication identitaire et réflexion anthropologique. Représenté sur un mode allégorique, comme une traversée du désert, le rôle du poète correspond, hélas, à une tentative de réaliser l'utopie sociale

et culturelle formée aux premiers moments de l'Algérie indépendante. Dans *La Traversée* Mammeri dresse un bilan amer de la quête du consensus, dans la réalité déstabilisée par de nombreuses contradictions.

L'Algérie postcoloniale, en tant que territoire de violents conflits représentés notamment par Anouar Benmalek et Boualem Sansal, intéresse également Mohamed-Racim BOUGHRARA. Il prouve que dans la littérature de l'urgence la mise en scène des conflits a pour but la quête de la vérité. Si l'histoire (et surtout la guerre de l'indépendance) et l'actualité («la décennie noire», le terrorisme) s'y éclairent réciproquement, c'est parce que les écrivains de l'urgence tiennent surtout à rendre visibles les atrocités de la guerre civile à travers une narration qui doit rester claire pour dire ce qui est souvent occulté.

Écrire pour éveiller les consciences et lancer une alerte, cette «mission» que Boualem Sansal réalise dans *2084: La fin du monde* fait l'objet de l'article de Jolanta RACHWALSKA VON REJCHWALD. La chercheuse prouve que Sansal représente l'intégrisme religieux comme une forme de totalitarisme. Cette réflexion est poursuivie par Ewa DRAB qui retrouve dans le roman de Sansal le conflit – qui nécessite une divergence d'opinion et s'appuie sur une opposition d'idées – paradoxalement annihilé dans un monde où tout désaccord est interdit.

Anna ROCCA parle aussi de la décennie noire dont traite le roman *Virgules en trombe* de Sarah Haidar. L'écrivaine met en scène le conflit comme une forme de maladie ou de folie résultant de l'intériorisation des humiliations associées au rejet social.

Si la catégorie littéraire de la dystopie permet à Sansal de mettre en scène le fonctionnement de l'idéologie intégriste, Yasmina Khadra – comme le prouve Chihab BESRA dans son article – se réfère à la catégorie d'utopie pour représenter le conflit entre les civilisations. Dans *Les Sirènes de Bagdad*, Khadra démontre que l'incompréhension et la différence des valeurs conduisent inévitablement au choc des cultures et à l'affrontement et témoigne, par ce message pessimiste, du caractère humain et universel de la violence.

La guerre présentée cette fois-ci dans la perspective individuelle comme l'expérience qui s'avère déterminante pour la formation de l'identité de la victime intéresse Renata JAKUBCZUK. Dans son analyse de *Littoral* et des *Incendies*, Renata Jakubczuk évoque le monde des immigrants libanais pour se focaliser sur les personnages des enfants de réfugiés qui découvrent à travers l'expérience de la mort d'un parent un monde à jamais fracturé.

Le thème de la violence s'inscrit également au cœur de l'analyse de Buata B. MALELA et Marinela-Teodora ACHIM qui s'interrogent sur l'articulation entre le conflit, la mémoire et la résistance chez Fawzia Zouari (dans *Le Corps de ma mère*) et Scholastique Mukasonga (dans *La Femme aux pieds nus*). Ces deux exemples permettent d'examiner plus précisément comment leur discours littéraire tente d'établir un rapport au contemporain (la violence de la domination androcentrique et le génocide au Rwanda) par le truchement de la figure de la

mère: pour Zouari, le conflit passe par la lutte contre la violence de la domination masculine dont le contrepied est la valorisation de la figure de la mère dans sa littérature. En revanche, pour Mukasonga, la violence du génocide a pour conséquence une souffrance que la littérature essaie d'apaiser par le biais de la figure de la mère, porteuse d'une mémoire du passé.

La problématique de l'inscription de la voix féminine dans le discours sur la violence trouve son approfondissement dans la réflexion de Nawel KRIM qui soumet à l'analyse *Histoire de ma vie* de Fadhma Ait Mansour Amrouche, l'un des premiers récits de femmes algériennes d'expression française. Comme le démontre Nawel Krim, la prise de la parole par la femme est un acte doublement conflictuel et transgressif: à l'encontre des préceptes de la société kabyle traditionnelle qui lui refuse le droit à l'expression et face à la société coloniale dont le mépris n'envisage qu'avec extrême prudence et méfiance l'émergence de la voix féminine. Écrire veut dire dans ce contexte s'opposer à la fois à la domination masculine et à l'oppression coloniale.

Situé dans la perspective contemporaine (la prose publiée après l'an 2000), le conflit entre le féminin et le masculin constitue également le fil conducteur de l'article de Sabrina FATMI dédié aux romans *Kif kif demain*, *Du rêve pour les oufs*, *Un homme ça ne pleure pas* de Faiza Guène, *Garçon manqué* de Nina Bouraoui et *Dans le jardin de l'ogre* de Leïla Slimani. Sabrina Fatmi retrouve dans ces écrits les stratégies de la déconstruction du masculin (relatives par exemple au déguisement, à l'androgynie, à l'instrumentalisation sexuelle de l'homme, ou encore l'abolition du père) qui servent à la réaffirmation identitaire et corporelle de la femme.

L'identité féminine se trouve également au centre de l'investigation de Małgorzata KAMECKA qui propose une lecture des textes autobiographiques de Leïla Sebbar: *Lettres parisiennes* (co-auteure Nancy Huston) et *Je ne parle pas la langue de mon père*. Il résulte de l'analyse proposée par Małgorzata Kamecka que l'univers autobiographique de Sebbar est clivé, basé sur des contradictions biologique, religieuse, géographique. Par sa position identitaire «au bord de chacun de ces bords», l'écrivaine retrouve dans son acte d'écrire l'opportunité de subvertir des tabous et renverser certaines traditions archaïques.

La réflexion entamée par Małgorzata Kamecka qui présente l'hybridité culturelle sur le plan individuel (identité plurielle de l'écrivaine) trouve un prolongement – cette fois-ci sur le plan social et dans le contexte marocain – dans l'article «L'Individu, une émergence impossible: valeurs en conflit dans la littérature marocaine d'expression française de la Nouvelle Génération. Les cas de *Méfiez-vous des parachutistes* de Fouad Laroui, *La maison de Cicine* de Mohamed Nedali et *Le Jour de Vénus* de Mohamed Leftah». Ahmed Aziz HOUDZI décrit le rapport, souvent contradictoire, entre l'affirmation de l'individu et les pressions de la société et se focalise sur les représentations littéraires du Maroc actuel qui exhibent ses tensions, ses aspirations diverses et ses nombreuses contrariétés. Le

roman marocain de langue française de la Nouvelle Génération puise sa matière dans toute une variété de valeurs conflictuelles issues de différentes origines et qui ne cessent d'évoluer.

La polyphonie inhérente à la culture maghrébine intéresse également Jędrzej PAWLICKI qui parle de la représentation des origines de l'islam dans *L'Homme du Livre* de Driss Chraïbi, *Loin de Médine* d'Assia Djebar et *Silence de Mahomet* de Salim Bachi. L'objectif de Jędrzej Pawlicki est de poursuivre les trames des conflits qui ont secoué la communauté islamique primitive et de les lire comme une illustration du dynamisme culturel et social de la civilisation arabo-musulmane qui n'a rien à voir avec le discours monopolisé par l'intégrisme religieux.

L'article «Au-delà de conflits – l'Algérie dans les écrits d'Isabelle Eberhardt» d'Ewa KALINOWSKA qui clôt les réflexions du volume est consacré à l'image d'un rapport à la culture maghrébine qui est libre de tout conflit. Ewa Kalinowska retrouve dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt une réalisation du rêve de la fusion totale avec l'Algérie – sa terre d'accueil. Ainsi, les écrits d'Eberhardt attirent par l'idée d'un équilibre intérieur et du bonheur qu'on peut éprouver dans la relation avec l'Autre.

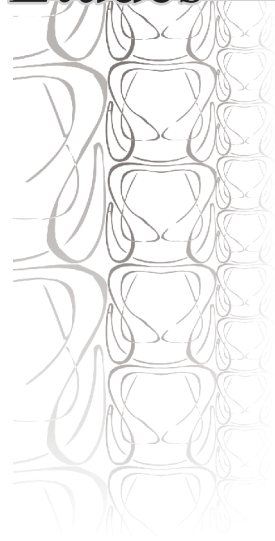
Le volume se termine par une chronique d'Alessia VIGNOLI qui étudie trois ouvrages publiés récemment (*Littérature haïtienne 1980–2015* d'Yves Chemla, *Anthologie de poésie haïtienne contemporaine* de James Noël et *Les jeux du dissemblable. Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine* de Stéphane Martelly) et qui traitent de la littérature haïtienne.

Magdalena Malinowska
Magdalena Zdrada-Cok

Bibliographie

- COSER Lewis, 1956: *The Functions of Social Conflict*. London, The Free Press of Glencoe.
- RUI Sandrine, 2011: «Conflit». In: *Sociologie. Les 100 mots de la sociologie*. <http://sociologie.revues.org/676>. Date de consultation: le 7 mars 2017.
- SIMMEL Georg, 1992: *Le Conflit*. Paris, Circé.

Études





MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ

Université de Varsovie, Pologne

Les « frontières naturelles » *Mon frère-ennemi* de Djilali Bencheikh, ou la vie dans un douar algérien à l'époque coloniale

The “Natural Boudaries”. *Mon frère-ennemi* by Djilali Bencheikh,
or Life in an Algerian Douar during the Colonial Period

ABSTRACT: The present paper focuses on a novel by Djilali Bencheikh, telling the story of Salim, a seven-year-old boy, living in an Algerian douar at the beginning of 1950s. While impatiently waiting for his circumcision, postponed due to financial problems, the boy discovers a number of “natural boundaries” defining the life in his community. Three types of “natural boundaries” are to be analysed in the paper: those separating men and women; the poor and the rich and the colonised and the coloniser. The existence of these boundaries leads to conflicts which are crucial for the boy to grow up and announces, in a very mild way, the future of his country.

KEY WORDS: boundary, conflict, douar, colonialism, Algeria, Djilali Bencheikh

«J'écris pour laisser des traces et des signes», a dit Djilali BENCHEIKH lors d'un entretien (2017 : en ligne). La phrase définit parfaitement l'écriture de cet Algérien né en 1944 dans un douar près de Chlef. Parti à Paris pour faire ses études en économie et contribuer ainsi au développement de son pays qui venait de gagner l'indépendance, il a vite compris que c'était l'écriture qui l'intéressait et s'est mis au journalisme (2017 : en ligne). «Il a été de toutes les créations de journaux et autres magazines “communautaires” [...]. Sitôt apparues, les publications disparaissaient aussi vite qu'elles étaient venues des présentoirs des kiosques parisiens; infatigable et passionné, Djilali Bencheikh n'en a pas moins persévéré», décrit sa carrière Moustafa HARZOUNE (2000 : 135). C'est à l'âge de 55 ans que le journaliste «s'est lancé dans une autre aventure, plus personnelle» (2000 : 135) : il a publié son premier roman, *Mon frère-ennemi*. Les aventures du petit Salim qui, au début des années 1950, commence son éducation dans une

école française et attend impatiemment sa circoncision reportée dans le temps pour des raisons financières continuent dans le deuxième roman de Bencheikh, *Tes yeux bleus occupent mon esprit* (2007), qui apporte à l'auteur le Prix Maghreb 2007. Cette fois-ci, l'action du roman se déroule entre 1953 et 1964 et Salim devient le témoin beaucoup plus conscient de ce qui se passe dans son pays. Publiée en 2015, la troisième partie de ses aventures, *Nina sur ma route*, raconte les premières années de l'indépendance algérienne et le départ de Salim pour la France où il continue ses études.

Les analogies entre la biographie de Salim et celle de l'écrivain lui-même sautent immédiatement aux yeux. L'auteur ne nie pas l'inspiration autobiographique, mais souligne aussi le caractère universel de son œuvre : « Salim là parle pour l'enfant que j'étais, il parle en fait pour tous les gamins déshérités de la paysannerie algérienne des années 50. Mais puisque c'est un roman, j'ai tenté de donner à Salim le pacifique, une singularité psychologique dans laquelle pourtant beaucoup se reconnaissent » (BENCHEIKH, 2010 : en ligne). C'est toujours sa mission d'écrivain qui se laisse sous-entendre : « Écrire c'est aussi poser un acte de témoignage pour dire aux jeunes générations : avant c'était comme ça ; à vous d'en tirer la meilleure expérience » (2010 : en ligne).

La figure de l'enfant (ou de l'adolescent) qui grandit dans l'Algérie coloniale, déchiré entre les deux cultures et qui devient, par conséquent, « à la fois étranger et natif, le Même et l'Autre » (cf. MURDOCH, 1993 : 71) a déjà été exploitée par plusieurs romanciers algériens. Salim s'inscrit dans ce type de personnage à partir du deuxième roman de Bencheikh. Par contre, le premier livre, *Mon frère-ennemi*, est différent. « [J]'espère modestement dire que, du temps de mon enfance, la vie était belle malgré la misère », dit l'écrivain (BENCHEIKH, 2017 : en ligne). Et c'est ce qu'il montre dans son livre. La vie de Salim dans son douar, bien séparé (et protégé) du monde extérieur, coule douce. Il y a des gens qui y vivent comme autrefois : 3 et 3 y fait 33 et le français est une langue énigmatique. Même si, à l'école, Salim découvre, peu à peu, qu'il y a un autre monde à côté, ses drames uniques consistent à ne pas savoir utiliser les cabines de toilettes ou à devoir acheter l'*Alger républicain* pour son enseignant. En fait, la difficulté de se procurer le journal mystérieux est le seul signe que quelque chose se passe en Algérie, mais le petit garçon le comprend à peine.

Cela ne veut pas dire que le monde de Salim est libre de conflits. Ils s'inscrivent pourtant dans la définition donnée par COSER (1956 : 25–26), à savoir ils ne sont pas dysfonctionnels, mais jouent un rôle dans la formation des relations sociales, tout comme la haine entre Salim et son frère Elgoum, de deux ans son aîné, à laquelle le roman doit son titre et qui aide le protagoniste à se définir et à grandir. Ces conflits résultent principalement des « frontières naturelles » que Salim découvre et contre lesquelles il se révolte parfois. Le but du présent article sera d'analyser ces « frontières naturelles » qui régissent la vie dans un douar algérien au début des années 1950. Les analyses seront menées en trois mou-

vements : d'abord, nous nous concentrerons sur les relations entre hommes et femmes, ensuite, nous parlerons de la hiérarchie sociale et des différences entre les pauvres et les riches et, pour finir, nous aborderons la question des relations entre les Algériens et les Français.

«Ce statut hybride», ou la frontière naturelle entre les hommes et les femmes

«Je suis las de ce statut hybride entre petite et grande enfance qui me laisse en suspense», se plaint Salim (BENCHEIKH, 2013 : 69). Ce statut est d'autant plus pénible qu'il empêche le petit à la frontière de deux mondes, celui des femmes (où il appartient jusqu'à la circoncision qui marque la fin de la petite enfance) et celui des hommes qui n'est pas encore le sien : «Ta place n'est pas là. Va jouer ailleurs ou cache-toi chez les femmes», lui dit un jour son frère Daka (2013 : 102). La frontière naturelle et intransgressible sépare l'espace féminin, la *khāima*, du masculin, la *tahtaha*. Protégée par «des sarments prometteurs» qui forment une «frontière naturelle», la *khāima* est «la pièce essentielle de la maisonnée» : «Baptisée aussi en réminiscence d'un ancien destin de nomades, elle abrite depuis toujours tous les actes de la vie quotidienne» (2013 : 13). C'est là que la mère de Salim a mis au monde ses huit enfants, c'est là que les femmes ramassent leurs provisions, pilent des fèves ou pétrissent la pâte. La *tahtaha*, c'est «le monde du dehors» (2013 : 16) où les hommes animent «de longues joutes verbales» qui ne se terminent qu'au milieu de la nuit (2013 : 17). La *khāima* veut dire le travail, la *tahtaha*, le relâche et le plaisir. Mais ce n'est pas la seule différence entre les deux mondes que Salim remarque. Pendant la cérémonie de noces de Zahra, sa sœur bien-aimée, son «statut d'impur» (2013 : 85) permet au petit de naviguer entre les deux espaces et transmettre différents messages. Il se rend compte que l'univers masculin est «vulgaire, fruste et brutal» et qu'il y «préfère encore l'écrin féminin serti de vertus : pudeur et raffinement des gestes, douceur emmiellée des paroles» (2013 : 87–88).

Les différences entre les deux mondes sont bien illustrées par la description des parents de Salim. Marquée par le travail et les accouchements, la mère «n'est pas un modèle d'élégance avec ses joues déjà ridées, ses bras et ses jambes fripés par le soleil, sa sempiternelle robe *l'basse* maculée de bouse et de suie, le dos courbé de l'aube au couchant sur une corvée ménagère» (2013 : 84). En revanche, le père peut plaire toujours et lors du fantasie en l'honneur de Zahra, il ressemble à «un prince de la nuit sur sa selle chamarrée» (2013 : 94). Le petit découvre rapidement qu'il n'y a pas d'égalité entre les deux mondes : «Pourquoi ma mère porte-t-elle tous les jours le même *l'bass* ?», se demande-t-il

(2013 : 212), alors que son père « possède plusieurs burnous et plusieurs paires de chaussures. Sans parler des beaux mocassins arabes, qui font *zit-zat* sous le crissement du cuir neuf » (2013 : 212–213).

Le monde du douar est le monde patriarcal (cf. TARAUD, 2011 : 167–168) où le pouvoir absolu appartient au père de famille que Salim appelle même son « seigneur d’ici-bas » (BENCHEIKH, 2013 : 127). Par une décision de Dieu, les femmes sont « un produit imparfait et inférieur » (2013 : 45). Par conséquent, « [l]es vrais mâles, rudes et virils, ne sauraient avoir la moindre faiblesse ni éprouver le moindre sentiment à [leur] égard. Au contraire, ce sont ces dernières qui doivent montrer leur soumission et leur reconnaissance à leurs hommes pour les remercier de bien vouloir les tolérer » (2013 : 240). En effet, le père s’adresse toujours à la mère « de façon méprisante et hautaine » (2013 : 240). Il ne la touche pas. « Dans notre famille, on ne s’embrasse jamais, sauf après une longue séparation » (2013 : 241), mais on se sépare rarement, regrette le petit. De temps en temps, le père se rend à Alger. Les enfants en sont très contents alors que le visage de la mère est « traversé de mimiques énigmatiques » (2013 : 241). Puis, elle tombe malade. Elle continue à travailler, mais se plaint d’un mal de tête terrible qui disparaît sur-le-champ quand son époux revient à la maison. Salim se demande si le père la guérit ou si elle n’ose pas lui avouer son mal.

Un conflit entre ce partage traditionnel et son injustice manifeste naît dans la tête de Salim. Comme le conflit devient souvent une source de changements (cf. COSER, 1957 : 203), le garçon veut combattre cette injustice quand il sera adulte. Il ne veut pas avoir trop d’enfants, et pour cela il se trouve prêt à se marier plus tard : à trente ans. La phrase « quand j’aurai trente ans » revient dans le texte et marque une nouvelle époque où le monde sera plus juste. Salim veut épouser une femme « instruite » qui « n’aura pas à se fatiguer pour laver, éplucher, astiquer, coudre, moudre. [...] Tout ce qu’elle aura à faire, c’est de pondre [s]es enfants [...] » (BENCHEIKH, 2013 : 115). La frontière naturelle entre les hommes et les femmes encourage la révolte du petit qui veut plus d’égalité entre les sexes.

« Le fils du patron », ou la frontière naturelle entre les riches et les pauvres

Le roman commence par la description du douar, groupement d’habitations servant aussi de division administrative de base (cf. CNRTL : en ligne). Salim habite « une grande maison claire aux épais murs de pierre ». Autour se trouve « un agglomérat de maisons en pisé ocre, coiffées de toits en torchis » qui menacent de « s’écrouler au premier coup de vent ». Elles abritent des familles de fellahs que le père de Salim lui interdit de fréquenter pour qu’il ne soit pas

«contaminé par leur mauvaise éducation» (BENCHEIKH, 2013 : 11). Une «frontière naturelle» sépare la maison de Salim de «ce voisinage de misère»: une haie consolidée avec des figuiers de barbarie.

Le statut social élevé de la famille de Salim se traduit aussi en possibilité d'accueillir des personnes qui, en échange «d'un toit, de nourriture et de vêtements chauds» (2013 : 33), leur rendent différents services. C'est le cas du berger Hamel et de la petite bédouine R'nia. À cause de ces deux personnes, la «frontière naturelle» devient transgressée et la «contamination» commence. Elle concerne avant tout l'éducation sexuelle: «C'étaient tout naturellement les bergers qui se chargeaient de déniaiser *les fils du patron* et de parfaire leur érudition en cette matière hypersensible, riche en élucubration» (2013 : 26). C'est Hamel qui explique à Salim d'où viennent les enfants. C'est à R'nia que le petit doit ses premières expériences érotiques qui mènent à un autre conflit intérieur: elles lui font plaisir, mais éveillent aussi des remords de conscience: non seulement Salim pêche, mais aussi commet une «mésalliance».

En effet, le petit connaît déjà le sentiment de supériorité. Mené par son désir, il surprend R'nia en train de faire ses besoins et en profite pour lui mordre les fesses. Enragée, la fillette le traite d'«espèce de sale berger». «Comparer le fils des patrons à un berger, ça ne se fait pas», commente le garçon (2013 : 56). R'nia essaie d'adoucir rapidement le coup, ayant compris qu'elle a trop dit. Elle est consciente de son rang social inférieur qui est d'ailleurs abusé par Elgoum, le frère-ennemi de Salim: il la menace de lui créer des problèmes avec ses parents, si elle ne lui montre pas «sa figue» (2013 : 61). Même un garçon de neuf ans est capable de profiter de sa position sociale. Courageuse, R'nia essaie une fois de traverser la frontière naturelle pour offrir un modeste cadeau à Salim qui vient d'être circoncis. Sa présence dans ce «lieu réservé» évoque une réaction immédiate: «Que viens-tu faire ici? C'est pas ta place. Retourne à la cuisine!» (2013 : 292).

Et pourtant, la famille de Salim n'est pas très riche non plus. «Pourquoi, en dehors des fêtes, n'y a-t-il jamais assez à manger?», se demande Salim (2013 : 212). Sa circoncision est aussi reportée dans le temps pour des raisons économiques; la famille n'a pas assez d'argent pour organiser deux grandes fêtes la même année. La priorité va à Zahra qui se mariera avec un Algérois. Ce mariage veut dire la promotion sociale, les citadins se trouvant plus haut dans la hiérarchie. «On est bel et bien en train de vendre ma sœur», le commente amèrement Salim (2013 : 82).

Le jour de la fête, le garçon comprend qu'il y a ceux qui sont «meilleurs» qu'eux. «Je n'ai jamais vu [mon père] dans un tel état de servilité», remarque-t-il (2013 : 96). Lorsque le petit traîne dans ses sales vêtements, il est retrouvé par une des citadines «habillée comme une reine». Ne voulant pas admettre que son propre fils puisse avoir l'air pareil, sa mère lui dit: «C'est un enfant des voisins, des gens du douar que je ne connais pas» (2013 : 110). Ce n'est qu'après un cer-

tain temps qu'elle vient le laver et habiller joliment pour pouvoir le montrer aux autres : les vêtements définissent le statut économique.

Et pourtant, la frontière entre les riches et les pauvres ne bouleverse pas le petit Salim autant que le manque d'égalité entre hommes et femmes. Il est juste essentiel qu'à l'avenir, il appartienne au groupe privilégié de citoyens :

Moi, quand j'aurai trente ans [...], je travaillerai dans la ville. Un travail propre et digne dans un bureau [...]. Pas question de rester dans ce douar de bouseux. J'emmènerai juste [ma mère] avec moi. [E]lle pourra ainsi se reposer. Je lui achèterai un collier en or dont elle rêve tant...

2013 : 114

Le « bâtard d'Américain », ou la frontière naturelle entre les roumis et les arbis

En définissant les frontières naturelles qui parsèment son monde d'enfance, Salim parle d'une autre frontière encore, celle qui sépare les roumis et les arbis :

J'avais à peine la taille des herbes folles [m]ais déjà je savais. Je savais déjà que j'étais un Arbi, un Arabe, fils, frère, et plus tard père d'Arabe. Personne ne me l'avait formellement enseigné. Cela était ainsi [...]. Une vérité acquise et transmise depuis des milliers de lunes, assimilée et portée par toutes les âmes du douar, sans la moindre distinction.

2013 : 17

« Arbi, Arabe » était un « stigmaté primal » qui leur « collait à la peau ». Un autre, c'était « musulman » : « arbi/mousslim ». « Deux mots jumeaux, étroitement confondus en synonymes, alternant pour désigner tout autant notre tribu que la frontière primordiale qui nous singularisait du reste du monde » (2013 : 18). Mais qu'est-ce que ça veut dire « le reste du monde » ? Salim ne donne pas la définition exacte du mot « roumi ». Il n'y a pas de roumis dans le douar. Les informations sur cette espèce mystérieuse lui viennent des « vagues récits » rapportés par ceux « qui avaient voyagé au-delà des collines, au-delà de l'univers qui bornait l'espace de [s]on enfance » (2013 : 19) :

On disait qu'au-delà de cette frontière naturelle vivaient nos maîtres, nos ennemis et ceux de notre sainte religion. On disait qu'ils étaient d'une autre race, d'une autre couleur de la peau, qu'ils régnaient sur un territoire riche et infini, arraché à nos aïeux. Ils auraient un pouvoir énorme que leur conférait leur

fusil, un pouvoir qui leur permettait de chasser les bêtes fauves et de mater tout Arabe s'avisant de leur tenir tête.

2013 : 19

Nos «maîtres» et nos «ennemis», dit le petit. Il ne se sert pas du mot «colonisateur», même si ce qu'il dit rappelle un peu l'«image d'Épinal» dressée par MEMMI (1973 : 33) où le colonisateur était «un homme de grande taille, bronzé par le soleil, chaussé de demi-bottes, appuyé sur une pelle». Le roumi de Salim est appuyé sur un fusil, d'où vient son grand pouvoir. Sinon, ces gens étranges crachent dans un mouchoir, mangent le pain «aussi mou que la morale» et leurs femmes, bien que jolies, passent pour «de vraies incarnations du péché» (BENCHEIKH, 2013 : 21–22). Et pourtant, ce sont «leurs us et coutumes, leurs vêtements et surtout leur langue qui serv[ent] de références suprêmes». «Mimer leur comportement, [...] parler leur jargon même de façon approximative hiss[e] à une échelle respectable de la notoriété publique». Ce sont «des espèces de demi-dieux...», dit Salim (2013 : 21–22). L'attitude ne reflète-t-elle pas celle décrite par MEMMI (1973 : 120–150)? Face au colonisateur, la fascination et la répulsion se côtoient (CHENIKI, 2012 : 83). Même si l'on critique leur comportement, on veut les imiter. On veut être comme eux.

Salim a de la chance: il a la peau bien claire, une «beauté de roumi» (BENCHEIKH, 2013 : 88). «Tu ne ressembles en rien aux gueux de ce douar. Je ne sais pas d'où tu viens», lui dit R'nia, fascinée (2013 : 65). «[B]ien en chair, avec des joues rondes et blanches, des cheveux bouclés et lisses et des yeux presque jaunes» (2013 : 116), le petit se diffère beaucoup de son frère-ennemi. Cela le laisse croire qu'ils ne viennent pas des mêmes parents. Selon HARZOUNE (2000 : 136), il «refuse les valeurs et le comportement des siens» et c'est la raison pour laquelle il ne se dit pas leur fils. «*Ferh-el-maricane*. Bâtard d'Américain» est une insulte qui revient souvent «dans l'arsenal injurieux de [s]on frère-ennemi» (BENCHEIKH, 2013 : 117). C'est pourquoi Salim pense que, pour des raisons obscures, il a été abandonné par ses vrais parents qui, comme les autres Américains, ont quitté le pays à la fin de la guerre.

Le protagoniste découvre le monde des roumis quand il va à l'école. Introduite en 1883, l'école publique visait à assimiler le sujet (CHENIKI, 2012 : 84), à éclairer «les ténèbres infamantes du colonisé» (MEMMI, 1973 : 104). Et pourtant, envoyer ses fils à l'école montrait «la puissance et la notoriété d'une tribu» (BENCHEIKH, 2013 : 151). Tout fier, le père y emmène son fils : «C'est la première fois qu'il me prend par la main, sa façon de signifier à autrui que le rejeton qu'il traîne est bien sa propriété», dit Salim et commence à croire que c'est son «vrai père» (2013 : 157).

Dans la littérature postcoloniale, l'école est souvent l'endroit d'une rencontre avec une autre culture (cf. CHENIKI, 2012 : 93). Pour Salim, la rencontre est plutôt agréable: il est tout fier «d'enfiler pour la première fois un short bleu»,

une «chemisette rouge» et une «rutilante paire de sandales venue d'Alger» (BENCHEIKH, 2013 : 151) et très content d'échapper aux corvées quotidiennes du douar. Certes, le premier jour où il a peur de tout et ne sait pas «à quel endroit les citadins font leurs besoins» (2013 : 163), il se met à regretter le douar, les moutons et même sa vieille *djellaba* ; mais il s'habitue très vite à la nouvelle réalité ; partiellement grâce à sa cousine Maya qui est dans sa classe et dont il tombe amoureux.

Il se débrouille relativement bien à l'école. Son instituteur, M. Allag, un arbi qui est *midicoule*, «maître d'école» – ce qui choque Salim –, lui confie même une tâche spéciale : lui acheter un journal, *Alger républicain*. C'est grâce à cette mission que Salim découvre le monde du village et apprend que les frontières naturelles sont parfois transgressables et que ce que les gens disent à propos des roumis et des arbis n'est pas toujours vrai. Mme Vignoble, «une roumia de mauvaise vie» qui tient un bar, «lieu de perdition où les roumis s'enivrent à longueur de journée» (2013 : 197), s'avère bien sympathique. En revanche, ce ne sont pas que des roumis qui s'enivrent dans son bar. Il y aussi des arbis à qui la religion interdit, pourtant, de boire. Le petit apprend aussi que l'*Alger républicain* révèle aux gens une vérité énigmatique, qu'il leur fait comprendre quelque chose que Salim ne comprend pas du tout, qu'il est de plus en plus difficile de l'acheter et qu'en l'achetant, il ne faut absolument pas avouer à qui il est destiné.

La frontière entre les roumis et les arbis s'avère la plus énigmatique pour le garçon. À la fin du livre, Salim dit : «[J]e trouverai sûrement les moyens d'identifier mes réels géniteurs. [...] Peut-être quand j'aurai trente ans...» (2013 : 298–299). Le mystère de ses origines s'attache-t-il à celui de la frontière entre les arbis et les roumis ?

Conclusion

Le premier roman de Djilali Bencheikh n'est pas marqué par les grands «conflits intérieurs sourds mais jamais éteints» typiques pour la littérature post-coloniale (cf. AUGUSTIN, 2010 : 50). L'écrivain raconte qu'à l'époque, dans son douar, on ne savait pas ce qui se passait dans le pays ; la petite communauté était bien fermée et protégée du monde extérieur (cf. BENCHEIKH, 2010 : en ligne). C'est pourquoi Bencheikh décrit un autre type de conflits. C'est le titre du roman, *Mon frère-ennemi*, qui le montre déjà. Elgoum est toujours près de Salim ; c'est son compagnon de jeux et de misère, source de savoir. La haine déclarée entre les deux frères résulte du moment de leur développement, et tout en dénonçant leur immaturité, les aide aussi à grandir. Circoncis, donc déjà grand, et

vexé par Elgoum, Salim le frappe et fait couler son sang: «Moi, je n'aime pas la bagarre, je déteste les conflits. Je préfère avoir la paix et faire ce dont j'ai envie. Mais puisqu'il faut se battre pour exister je ne me déroberai pas. S'il le faut, je verserai le sang de mon frère-ennemi» (BENCHEIKH, 2013 : 298). Les conflits, tout comme les frontières naturelles, font partie de l'existence. Il faut savoir les gérer pour apprendre à vivre.

Mon frère-ennemi, l'histoire d'un gamin qui grandit, est aussi un portrait intéressant d'un douar algérien des années 1950. Le petit Salim est capable de bien définir les principaux vices de sa communauté: le sort difficile des femmes, l'importance du statut social, l'attitude servile envers le colonisateur. Même si HERZOUNE (2000 : 136) croit que la critique devient un peu atténuée, car prononcée par un garçon de sept ans, force est de constater que dans ce monde d'enfance idéal, l'auteur touche aussi aux problèmes sérieux. Dans un entretien, BENCHEIKH dit que dans son roman «la petite histoire [...] fait vivre la grande» (2017 : en ligne). Et dans cette petite histoire, de nombreuses «frontières naturelles» engendrent de petits conflits qui font vivre les grands.

Bibliographie

- AUGUSTIN Barbara, 2010: «Le roman et la mémoire difficile de la guerre d'Algérie». *Esprit*, n° 10, 50–53.
- BENCHEIKH Djilali, 2013: *Mon frère-ennemi*. Tunis, Elyzad.
- CHENIKI Ahmed, 2012: «Algérie–France. Expériences culturelles et aventures ambiguës». *Hommes et migrations*, n° 1298, 82–94.
- COSER Lewis, 1956: *The Functions of Social Conflict*. Toronto, MacMillan.
- COSER Lewis, 1957: “Social Conflict and the Theory of Social Change”. *The British Journal of Sociology*, n° 3 (8), 197–207.
- HARZOUNE Mustapha, 2000: «Djilali Bencheikh, *Mon frère-ennemi*». *Hommes et migrations*, n° 1223, 135–136.
- MURDOCH H. Adlai, 1993: “Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djebar’s *L’Amour, la fantasia*”. *Yale French Studies*, 83 (2), 71–92.
- MEMMI Albert, 1973: *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*. Paris, Payot.
- TARAUD Christelle, 2011: «Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830–1962)». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 33, 157–191.

Sources Internet

- CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. www.cnrtl.fr. Date de consultation: le 9 septembre 2017.
- BENCHEIKH Djilali, 2010: «Entretien avec Djilali Bencheikh. À propos de *Tes yeux bleus occupent mon esprit*, Tunis, éditions Elyzad, 2007 (rééd. 2010)», propos recueillis par Arnaud GENON

et Isabelle GRELL. *autofiction.org*, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/09/29/Entretien-avec-Djilali-Bencheikh>. Date de consultation : le 9 septembre 2017.

BENCHEIKH Djilali, 2017: «Nouvelles d'un fils de la vallée», propos recueillis par Rachid EZ-ZIANE. *Le Chélif*. <http://www.lechelif-dz.com/2017/07/03/nouvelles-dun-fils-de-la-vallee/>. Date de consultation : le 9 septembre 2017.

Note bio-bibliographique

Malgorzata Sokolowicz, maître de conférences à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et à l'Université de musique Frédéric-Chopin, est l'auteur du livre *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle* (2014) et de nombreux articles sur les relations entre littérature et art, l'orientalisme et l'écriture (post)coloniale.



CHÉRIFA LARBI

Université Alger 2

La révolte est un humanisme dans *La Dernière Impression* de Malek Haddad

Revolt is a Humanism in *The Last Impression* of Malek Haddad

ABSTRACT: While reading *The Last Impression* of Malek Haddad, we find ourselves challenged by the impact of the war in the main character's process, reaching from war anxious observation to essential engagement awareness. The intellectual liberates and emancipates himself from conflicts, especially considering his humanist ideal. The lucidity of the main character, Saïd, suggests a saving approach of the conflict. The shy intellectual turns into a fighter. The conflict becomes a crucial element in the character development. It's pushing back his limits to force him to lose his integration illusions. He understands the politics issues for his country, that is to say, independence and, in particular, the need for humanistic commitment to respect the man in his human capacity.

KEY WORDS: conflict, consciousness, commitment, war, history

Parler de la littérature algérienne d'expression française avant la révolte coloniale implique l'évocation de la place particulière que les œuvres dites « engagées » y occupent. En effet, la parution de ces œuvres dans un contexte conflictuel fait d'elles une référence emblématique pour des générations. Parmi les figures fondatrices de cette littérature, nous citerons Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, Mohammed Dib et Malek Haddad.

La production littéraire de cette époque est essentiellement animée par le besoin de dénoncer les maux du colonialisme. Une certaine unité existe entre ces romans qui s'appuient sur les mêmes éléments ; ils peignent une même société, une même situation conflictuelle, un même désir de révolte. Il ne s'agit pas d'une description purement artistique qui implique la passivité, mais plutôt d'une démarche dont le but est de mettre à jour une réalité, un vécu, un éveil de conscience. Cela met l'accent sur le rôle important de l'écrivain dans la société, car, comme le dit Sartre, l'écrivain « est un homme qui a choisi un cer-

tain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement» (SARTRE, 1985 : 28). En effet, l'écrivain, en peignant une société donnée, prend part à une «mission», celle de dévoiler une certaine réalité et, peut-être aussi, de la transformer.

Pour illustrer notre propos, nous nous appuyerons sur le premier roman de Malek Haddad, à savoir *La Dernière Impression*. L'écrivain constantinois y décrit un personnage en proie à des contradictions qui ne se résoudront qu'en affrontant le conflit qui déchire son pays, à savoir la guerre de libération nationale. Il mettra en avant un rapport au conflit autre de ce qui a été abordé jusque-là dans le domaine littéraire, c'est-à-dire une définition constructive de la notion de guerre qui poussera le personnage à se dépasser, à évoluer au niveau de la courbe dramatique du récit.

Dès les premières pages de *La Dernière Impression*, la guerre est présente. Elle donne le ton à la situation conflictuelle et absurde dans laquelle se trouve Saïd. En effet, le récit s'ouvre par un ordre intransigeant : «[le pont] doit sauter» (HADDAD, 1988 : 9), le jeune intellectuel est confronté à une mission délicate, celle de faire exploser son propre pont. Dès l'incipit, l'ingénieur fait face à une requête problématique. Le sens de cet acte lui échappe totalement dans la mesure où il lui semble aberrant de détruire le fruit de son travail. Cela le plonge dans un conflit existentiel dans le sens où ce même pont est une partie de lui-même et qu'il est appelé à le condamner au nom de la guerre. Il ne cesse de répéter que «ça n'est pas normal la guerre» (1988 : 11) à son camarade Ali qui n'affiche aucune réaction car, il est partisan des solutions extrêmes, il considère en ce sens que tous les moyens sont bons pour obtenir l'indépendance pour son pays.

Saïd affiche une certaine réserve quant aux méthodes utilisées par quelques maquisards dans l'engagement national. Il hésite à sacrifier son pont, il cherche des solutions en accord avec ses principes humanistes. Il fuit en quelque sorte le conflit, il ne réalise que progressivement la nécessité de la lutte, en fonction de son cheminement dans l'histoire. En effet, jeune ingénieur, amoureux d'une Française, Saïd semblait mener une vie sans nuage. Cependant, le contexte historique et la misère accrue des siens perturbent cet ordre paisible, notamment par la mort de sa compagne Lucia, une jeune Française tuée par une balle perdue sur son propre pont. Cette disparition tragique sonne le glas de son œuvre architecturale. Il ne reste à Saïd qu'à affronter son conflit intérieur et à accepter de sacrifier son pont, ce qui représente l'événement décisif qui bouleversera le cours des choses.

Cette condamnation du pont déloge le personnage principal de sa vie «normale». Elle le jette dans un monde en branle. La suppression du pont illustre bien la purgation de ses illusions d'assimilé qui croyait aux valeurs humanistes véhiculées et à une possible co-habitation des cultures algérienne et française. Cette amputation d'une partie de lui-même traduit donc la rupture du dialogue

entre les deux communautés. Saïd remet en question sa situation d'intellectuel et plonge dans une profonde mélancolie, il finit par prendre conscience de sa condition de colonisé, de malheureux. Il va jusqu'à se comparer à un hammel (un coursier):

[...] un hammel portait péniblement un sac de blé retenu à son front par deux cordes qui sciaient son cheich usé. Le sac était plus gros que le hammel... l'homme poussait un cri qui n'avait plus rien d'humain. [...]. Le malheur était sur son dos. [...], le damné marchait comme une bête, comme un malheur qu'il devenait. Il marchait pour un peu de blé, un tout petit peu de blé. Saïd pensa qu'il ressemblait à ce hammel...

1988: 87-88

Le jeune intellectuel sent bien le poids de la guerre dans sa vie et autour de lui, notamment avec ce passage du hammel, comparé à une bête, contraint à subir d'atroces douleurs pour survivre. Il développe, cependant, un grand sens du discernement qui lui permet de jouir d'un rôle diégétique important, de mieux se positionner face aux événements auxquels il assiste et de marcher, ainsi, dans le sens de l'histoire. C'est dans cette perspective que nous lui conférons le rôle du personnage principal, le statut de héros.

À travers Saïd, l'auteur contraste son protagoniste avec l'archétype du héros classique facilement identifiable de par sa force et sa fermeté dès le début du récit. Il met en lumière un nouveau type de héros, homme parmi les hommes, tiraillé entre ses idéaux pacifiques et ses rêves d'indépendance. C'est dans un réseau de contradictions que se dessine Saïd. Il acquiert un statut dramatique de plus en plus précis au fil du texte et ce, en insistant sur la description des tensions extrêmes qui animent son parcours et qui l'orientent progressivement vers une révolte qui tend «à la recherche de valeurs authentiques, dans un monde dégradé» (GOLDMAN, 1964: 232).

L'absurde n'est pas une fatalité

La jonction des deux aspirations: la paix et l'indépendance, conduit le personnage principal dans un tissu d'oppositions qui lui donne la stature du héros. En effet, la situation dans laquelle il se trouve semble insoluble: la paix et l'indépendance pour son pays ne peuvent être obtenues que par la guerre, moyen redouté, mais inéluctable à la réalisation de son objectif.

Notre personnage jouit d'une grande force dramatique, d'une acuité extrême. Il développe une conscience critique, qui l'empêche de porter des jugements hâtifs, perceptible au niveau de ses échanges avec les autres personnages, notam-

ment avec Ali. Il lui reproche son manichéisme, sa façon de voir la situation dans laquelle se trouve leur pays à deux attitudes à afficher : l'extrémisme ou l'assimilation. Il tient des énoncés sans aucune tonalité humaniste. De manière générale, il ne va pas chercher le fond du problème et choisit le racisme en considérant tous les Français comme des tyrans.

Personnage complexe, Saïd affiche une conscience aiguë des événements qui se passent autour de lui. Il comprend finalement que l'espoir ne réside que dans l'action. Il décide d'arrêter la machine absurde de la guerre, et d'affronter son destin. Il prouve de la sorte que la tyrannie n'est pas une fatalité qui exerce sa force au nom de lois obscures pour le maintien d'un certain ordre. Il n'est plus le jouet de forces qui le dépassent, il a conscience, désormais, que rien ne peut être irréversible dans sa situation pour la simple raison que «rien n'est métaphysique dans le malheur humain» (HADDAD, 1988 : 75). En d'autres termes, la solution à sa condition de colonisé ne relève pas d'une solution métaphysique qui n'est pas à sa portée, bien au contraire, elle relève de son potentiel d'action, car «ne rien faire, c'est ça le malheur» (1988 : 122), autrement dit, ne pas agir signifie ne pas sortir de cette condition d'oppressé, de colonisé et cela constitue le malheur pour lui et pour les siens. Ce conflit met l'accent, dès lors, sur sa résolution d'agir. C'est dans cette optique, que nous dirons que Saïd s'affirme en tant qu'actant déterminant dans l'histoire, car il décide d'agir en renversant la fatalité avec laquelle s'impose la guerre qui «[n']a [plus] la parole, et ce [n']est [plus] elle qui commande» (1988 : 38). C'est l'heure d'agir, Saïd «[rentre] en Algérie pour faire quelque chose» (1988 : 127). Il s'impose comme «le Bon Dieu de bientôt» (1988 : 133), comme un héros, un personnage maître de son destin, détenteur et réalisateur de la solution contre la tyrannie : la révolte contre l'ordre établi, en d'autres termes, il représente «l'homme révolté» contre l'absurde.

En définitive, le conflit est un point de départ de l'action qui incite le personnage à l'outrepasser par la révolte. Loin de constituer un frein dans l'évolution de Saïd, le conflit devient salvateur et laisse place à un homme nouveau. En effet, face aux convulsions de l'Histoire, Saïd choisit d'agir en prenant le parti de s'engager dans le maquis et d'afficher ainsi sa révolte, sa communion avec les siens.

Nous avons, jusque-là, déterminé les circonstances et les conditions qui ont mené à l'avènement de la révolte. Celle-ci demande à être, à présent, définie d'après les perceptions qu'en donne le personnage. Nous nous focalisons sur les résonances qu'elle prend chez Saïd. bercé par la culture française et nourri au sein de valeurs humaines, le jeune homme a ancré en lui l'idée d'une nature humaine universelle en chaque homme, quelles que soient ses différences et ses particularités. Il prône, en définitive, le respect de la vie humaine.

Il se pose comme défenseur de l'homme contre tout ce qui peut attenter à sa liberté, à sa particularité d'homme. Son humanisme est donc un humanisme de la révolte, révolte contre toutes formes de tyrannie, contre toutes formes de discrimination. Nous distinguons donc en Saïd les traits relatifs à

«l'homme révolté» dans la mesure où il s'est «appliqué à revendiquer un ordre où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées» (CAMUS, 1967: 34). L'observation passive fait place à une lucidité extrême face au conflit qui ravage son pays. Cela traduit une révolte compatible avec ses principes humanistes, c'est-à-dire que la révolte qui demeure «l'une des positions philosophiques cohérentes [...]. Elle est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. Elle est exigence d'une impossible transparence» (CAMUS, 1942: 78).

La révolte est génératrice d'une grande force qui peut être négative si elle ne «consent [pas] à s'examiner pour apprendre à bien se conduire» (CAMUS, 1967: 22), car pour aimer l'homme, il faut apprendre à ne pas haïr, donc à ne pas tuer le despote et le colonisateur qui sont aussi des hommes. Saïd est appelé donc à faire preuve de grand discernement en focalisant sa révolte contre l'hégémonie et non contre l'homme.

C'est dans ce sillage que s'inscrivent les hésitations de notre personnage quant aux moyens de la révolte. Cela traduit sa volonté à canaliser sa révolte, à la rendre humaniste. Nous allons montrer que le dénominateur commun à ses actions est bien cette détermination humaniste qui est perceptible à plusieurs niveaux du récit.

En effet, le jeune ingénieur manifeste une grande lucidité face au conflit, même s'il a du mal parfois à accepter ce qu'il voit, à savoir que «la force ne comprend que la force» (HADDAD, 1982: 56). Il prend de plus en plus conscience de la nécessité de la révolte. Cependant, il se forge sa propre conception de la révolte, loin de tout manichéisme réducteur ou de solutions faciles comme le nihilisme.

Saïd est doté d'une profonde sensibilité, mais également d'un grand sens moral qui lui permet de rester lucide même aux moments de grandes confusions. En effet, le souci éthique de notre personnage dicte ses actes, l'aide à ne pas s'écarter du «droit chemin» et de basculer dans le nihilisme. Cela souligne le caractère noble de sa révolte. Il fait preuve de retenue et de clairvoyance, quand d'autres proclament la révolte absolue. Saïd canalise sa révolte au nom de la préservation de valeurs humaines. En effet, le personnage haddadien s'éloigne des formes radicales de révolte et de ce qu'elles peuvent entraîner comme dangers à savoir le racisme, la tyrannie...

Il affiche ainsi une réserve quant à un «confrontement» intransigeant, animé par la seule idée de vengeance bien qu'«il aurait eu cent mille raisons pour cela, mais sa raison le lui interdisait. Et son cœur. Et sa mémoire. C'est lorsque la colère devient du mépris silencieux que commence le racisme. Saïd n'en était pas là» (HADDAD, 1988: 29). La réserve qu'affiche notre protagoniste constitue le fondement même de sa conception de la révolte, il tient pour un point d'honneur à ce que sa révolte soit humaniste.

Il veut être un «justicier» et libérer son pays de toutes formes de despotisme. Il s'est engagé dans la lutte pour «faire... Non pas mal faire, non pas faire à peu près, mais: faire, bien faire, faire du bien, faire beau, nom de dieu, faire beau! Servir. Servir non pas comme un garçon de café vous sert un pernod, mais servir, servir à quelque chose» (1988: 127), servir son pays, pour lui offrir des lendemains meilleurs.

La lutte est donc pour Saïd le dernier procédé, la solution extrême, l'ultime recours à sa situation d'opprimé, «Il ne désapprouve pas la guerre, mais il ne l'applaudit pas» (1988: 60). Il a conscience que pour l'obtention de la liberté «le plus grand mal est nécessaire pour le plus grand bien de l'homme» (NIETZSCHE, 1998: 2015). Toutefois, il se fixe des limites pour dire que «tout n'est pas permis» (CAMUS, 1973: 61) que «même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites» (1973: 62). Ainsi, le refus de considérer tous les Français comme des colons montre qu'il ne fait appel qu'à ce qui lui est nécessaire dans la révolte avec le souci de ne pas basculer, toutefois, dans le nihilisme. C'est de la sorte qu'il n'enlève la vie qu'à condition de s'enlever la vie, parce que le mouvement inverse qui prêche le meurtre et la violence et qui s'accorde le droit de franchir toutes les limites détruirait les raisons mêmes de son insurrection. Il doit garder ce qu'il a d'humain et s'astreindre à maintenir l'équilibre qui lui permet de préserver son humanité, car «il n'est rien d'être un homme. Rien, absolument rien. Mais être humain voilà le difficile, voilà l'essentiel» (HADDAD, 1982: 29). Il découvre ainsi «le principe d'une culpabilité raisonnable» (CAMUS, 1967: 22). Il est par conséquent «un juste» qui instaure un ordre dans le chaos. Il décide «de mourir pour que le meurtre ne triomphe pas. [...] [Il a] choisi d'être innocent» (1967: 67). En d'autres termes, «mourir pour l'idée c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée» (CAMUS, 1973: 38).

Cela nous laisse entrevoir la mort sous une autre approche. En effet, bien que celle-ci soit synonyme de disparition pour notre personnage, elle se traduit, au contraire, comme un accomplissement de soi. En s'engageant dans le maquis, notre personnage a pleinement conscience que cela entraînera sa mort et «ce quelque chose, il faudrait l'accepter, l'admettre...» (HADDAD, 1988: 115). Il est en ce sens «une génération qui doit disparaître» (1988: 137). Il accepte son sort et le sort de son pont. Il doit aller jusqu'au bout pour être un digne «justicier».

Le consentement à une mort inéluctable, ou devrions-nous dire, la revendication d'un sacrifice suprême dont il ne tire aucun bénéfice, soulève un autre aspect tout aussi important de son engagement dans la mesure où il permet de souligner un humanisme prégnant d'une abnégation qui, loin d'être individuelle, se veut collective.

Le conflit tire donc notre protagoniste de sa solitude, c'est-à-dire qu'il «fracture l'être et l'aide à déborder» (1988: 30), en autrui, à se dépasser et à forger un nouvel homme en accord avec ses principes et ses idéaux. Il découvre alors qu'il n'est pas seulement un être singulier, mais que sa révolte a une dimen-

sion universelle, ce qui éveille en lui un sentiment de solidarité. Il a compris qu'il «était stupide de se croire éternellement condamné à rouler seul le rocher de Sisyphe» (DÉJEUX, 1982 : 77), dans la mesure où «l'originalité aujourd'hui consiste à chanter en chœur pour mettre en évidence sa voix» (HADDAD, 1988 : 150). Cette affirmation illustre le souci de Saïd de se fondre dans sa communauté en soulignant le caractère humaniste de la révolte.

En définitive, cette révolte à caractère humaniste de Saïd permet à Malek Haddad d'avancer une approche différente de la notion du conflit qui peut être source de dépassement, d'élévation de soi à un niveau supérieur, notamment par le changement de la position du jeune intellectuel d'observateur passif face à la guerre à un homme engagé dans la lutte pour l'indépendance de son pays. Loin d'être un simple déterminant temporel, le conflit est une composante essentielle dans l'articulation du sens de l'œuvre. Il influence le choix des personnages, les pousse à subir et/ou à dépasser leurs tensions conflictuelles. Le conflit s'impose et se définit finalement comme l'axe principal de l'évolution de Saïd qui s'affirme comme étant le sujet de sa propre histoire.

Bibliographie

- BARBÉRIS Pierre, 1980 : *Le Prince et le Marchand*. Paris, Fayard.
 CAMUS Albert, 1942 : *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, coll. Folio.
 CAMUS Albert, 1967 : *L'Homme révolté*. Paris, Gallimard.
 CAMUS Albert, 1973 : *Les Justes*. Paris, Gallimard, coll. Folio.
 CHAULETACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, 2002 : *Clefs pour la lecture des récits*. Blida, édition du Tell.
 DÉJEUX Jean, 1982 : *La Poésie Algérienne de 1830 à nos jours*. Paris, Publisud.
 GOLDMAN Lucien, 1964 : *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, coll. Idées.
 HADDAD Malek, 1982 : *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Paris, U.G.E.
 HADDAD Malek, 1988 : *La Dernière Impression*. Alger, Bouchene.
 NIETZSCHE Friedrich, 1998 : *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris, Profrance, coll. Maxi-livres.
 SARTRE Jean-Paul, 1985 : *Qu'est-ce que La Littérature ?* Paris, Édition Folio, coll. Essais.

Note bio-bibliographique

Chérifa Larbi est doctorante à l'Université Alger 2 et enseignante au département de français.



MICHÈLE SELLÈS LEFRANC
IMAf, EHESS, Paris

De *La Colline oubliée* à *La Traversée*, « les mots et les choses » de Mouloud Mammeri : une écriture des conflits à l'épreuve de la parole poétique

From *La Colline oubliée* to *La Traversée*, “les mots et les choses”
of Mouloud Mammeri:
A Writing of Conflicts to the Test of Words of Poetry

ABSTRACT: In a first novel, *La Colline oubliée*, 1952, the Algerian writer and anthropologist Mouloud Mammeri described a Kabyle society still sheltered from the convulsions of the war of independence but already crossed by different currents. After independence, he became the leading figure of the Amazigh identity movement and, in his last novel, *La Traversée*, 1982, through the interactions of the protagonists, draws the splits of a postcolonial future where the writer seems condemned to solitude between translation of popular aspirations and fidelity to an ancestral poetic filiation. Mammeri reactivated in his writing the power of nomination of the Kabyle poet to say external and internal conflicts while demonstrating difficulties to revive myths raising the collective adhesion. The invention of a consensus between the divergent tendencies of a society overturned by postcolonial conflicts becomes the stake of a new poetic art that traces bridges between self-realization, identity claim and anthropological reflection.

KEY WORDS: Mouloud Mammeri, Amazigh identity, invention of a poetic art, postcolonial conflicts, social consensus.

Introduction

Pour les *subaltern studies* la reprise en mains par les dominés de leur histoire s'analyse dans le contexte d'une confiscation antérieure de cette histoire par le colonialisme, prolongée par le nationalisme des États indépendants

(APPADURAI, 2005 : 143 et sqq). Dans le cas de l'Algérie, il faut repenser la capacité pour les producteurs autochtones à prendre eux-mêmes la responsabilité de la transmission de leurs savoirs dans le cadre d'une politique coloniale particulièrement assimilatrice. Dans le contexte de la vie littéraire en Algérie des années 1930–1950, des écrivains algériens, Mouloud Feraoun, Malek Ouary, Mouloud Mammeri, entre autres, ont voulu montrer qu'ils étaient capables de transmettre leur propre vision sur leur société d'origine. Passeurs de culture dans les deux sens, ils ouvraient la voie à des compréhensions nouvelles entre deux sociétés qui s'ignoraient en grande partie. Dans un premier roman, *La Colline oubliée*, 1952, l'écrivain Mouloud Mammeri décrivait une société kabyle encore protégée des convulsions de la guerre d'indépendance, mais traversée par divers courants qu'il connaissait de l'intérieur. Après l'indépendance, il devient en 1980, figure de proue du mouvement identitaire amazigh après l'interdiction de sa conférence sur son recueil de *Poèmes kabyles anciens*, qui provoque le soulèvement de la Kabylie, il doit s'exiler à Paris. Je propose d'étudier comment dans son dernier roman, *La Traversée*, 1982, Mammeri met en scène sa réinvention après l'indépendance du rôle social du poète amazigh par la réactivation de son pouvoir de nomination malgré le constat de la dissolution de l'adhésion collective autour des rituels et mythes anciens. L'invention d'un consensus entre les courants divergents d'une société postcoloniale où l'individu définit seul ce qu'il veut faire advenir est pour l'écrivain l'enjeu d'une nouvelle poétique qui tente de tracer des ponts entre réalisation de soi par l'écriture, revendication identitaire et réflexion anthropologique.

Dans un premier temps mon article aborde l'historique du lien entre la transmission poétique dans la société kabyle et l'invention du rôle social du poète kabyle dans le contexte postcolonial de la littérature francophone algérienne. Un second temps entreprend une lecture de *La Traversée* sous l'angle des mythes collectifs attachés au désert dans l'histoire d'un groupe de personnages représentatifs des diverses tendances d'une Algérie éclatée. Un troisième temps est consacré à l'analyse de l'invention d'une poétique confrontée à la résolution des conflits externes et internes à chaque individu par un narrateur qui représente l'écrivain.

Transmission poétique et rôle social du poète

Dès avant l'indépendance, les premiers romanciers francophones algériens d'origine kabyle réécrivent poésies et contes qui circulaient dans le public populaire après les avoir recueillis, transcrits et traduits, deux activités qui entrent en résonance l'une avec l'autre. Ils reprennent ainsi la chaîne de la transcription

de poèmes dont la transmission orale s'est poursuivie de façon ininterrompue à partir de leur recueil dirigé par le répétiteur à l'Université d'Alger, Boulifa, auprès des instituteurs kabyles de l'école normale de Bouzareah (BOULIFA, 1904). Mouloud Feraoun réhabilite ensuite à travers Si Mohand la valeur de l'invention poétique autant pour le peuple kabyle en général que pour chaque poète ou écrivain face à sa propre vérité qu'il traque sous la musique de sa langue. Cette invention d'un art poétique est une transformation *sui generis* de l'art poétique kabyle. Elle n'oppose pas rôle social et génie littéraire à condition d'être création permanente de soi, dans la double fidélité du sang et de l'esprit (AMROUCHE, 1985 : 135).

Avec Mammeri, l'invention d'une littérature orale populaire s'accompagne d'une réflexion historique et anthropologique sur ses origines tout en fondant une revendication identitaire qui s'appuie sur sa continuité avec l'ancienne poésie tombée en désuétude. Il reprend à son tour en 1969 la pratique de recueil et de fixation de la transmission poétique avec *Les Isefra de Si-Mohand*, puis en 1980 ses *Poèmes kabyles anciens* confirment une image élevée des poètes kabyles comme guides du peuple ou arbitres dans un cadre anthropologique historiquement antérieur, les premiers poèmes remontant au XVIII^e siècle, les derniers à l'insurrection de 1870¹. Leur rôle social en tant que poètes est lié à leur fonction d'intermédiaire avec le peuple : ils traduisent ses aspirations. Le poète joue ainsi un rôle essentiel dans la vie de la cité par ses dires qui sont des sentences ou oracles. Les fruits de leur sagesse (*tamusni*) mettent leurs auteurs au rang des *amusnawen*, ces sages qui humanisent par le verbe l'imprévu que les jours apportent. Plutôt que d'une «survivance des facettes (épique, politique, gnomique et hagiographique) de l'ancienne poésie kabyle où le verbe était l'arme absolue» selon Tahar DJAOUT (1988 : 39–40), Mammeri parle d'un «renversement du processus» conduisant à la perte de cette sagesse traditionnelle par sa réduction ethnologique pendant la période coloniale. Il s'agit pour lui de redonner vie à cette tradition en se mettant «dans le droit fil de cette culture, dans ce qu'elle a d'essentiel, car la forme ou les conditions de réalisation peuvent changer, pourvu que continue de souffler l'esprit qui mène la masse» (MAMMERI, 1985b : 7–29).

Après l'indépendance de l'Algérie, face à la répression de la langue et la culture par le pouvoir central algérien, dans une situation de plus en plus tendue, l'explosion juvénile du printemps berbère de 1980 est provoquée par l'interdiction de la conférence de Mouloud Mammeri à Tizi-Ouzou sur ses *Poèmes kabyles anciens*. Devenu la figure emblématique du mouvement de revendication identitaire amazigh, l'écrivain milite pour la réappropriation d'une culture populaire confisquée successivement par le colonisateur et le pouvoir indépendant algérien

¹ Cette fonction était assurée au Maghreb par les familles maraboutiques (cf. GELLNER, 1969).

(MAMMERI, 1991). Son projet personnel articule l'un à l'autre sans les opposer une revendication identitaire commune à un peuple et la réalisation d'une œuvre littéraire. Or au début de l'indépendance, les interactions des deux volets de ce projet cristallisent le conflit culturel avec l'ex-puissance coloniale. L'anthropologie est dévaluée dans l'Algérie indépendante en raison de ses compromissions avec la colonisation. D'autre part roman et poésie francophones prennent la langue et de la culture du colonisateur comme outils d'expression et de communication tandis que la littérature orale est mise au rang de simple folklore en voie de disparition. Mammeri appartient à une famille maraboutique et possède une triple culture, situation exceptionnelle réservée à une élite pendant la période coloniale (ARKOUN, 2003 : 17–21). Il reprend le rôle d'arbitre qui lui est réservé dans sa société d'origine pour concilier l'anthropologie dont il hérite malgré lui et qu'il s'approprie avec la valorisation de la littérature orale amazighe. Ce projet s'est concrétisé pendant un moment : nommé en 1969 directeur du CRAPE (Centre de recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques), Mammeri, malgré la condamnation officielle en 1974 de l'ethnologie comme discipline coloniale, continue de défendre sa transformation en « anthropologie culturelle et sociale » jusqu'à sa mise à la retraite en 1978. Il conserve néanmoins des interrogations quant à la responsabilité qu'il assume en tant qu'écrivain face à la société algérienne depuis son entrée dans la littérature au sens contemporain et occidental du terme avec *La Colline oubliée*. Ce roman, décrié lors de sa parution par les critiques nationalistes, a été ensuite élevé à la pointe du militantisme berbériste, pour sa représentation d'une société idéale devenue l'horizon d'un futur interdit par le nouveau pouvoir algérien. Son dernier roman, *La Traversée*, publié en 1982 n'est pas diffusé en Algérie avant sa mort. L'écrivain serait-il « le fou du roi » ?

Histoire collective et perceptions individuelles au risque du désert dans *La Traversée*

La Traversée, sous l'allégorie de la traversée du désert, dresse un bilan amer du rôle de l'écrivain dans la réalisation de l'utopie sociale et culturelle formée aux premiers moments de l'Algérie indépendante. Le roman a comme sujet principal le voyage d'une caravane partie réaliser une enquête journalistique sur le désert, regroupant Mourad, journaliste à *Alger révolution*, Amalia, une journaliste étrangère, d'autres membres de la rédaction, Boualem l'intégriste, Serge le communiste, Souad, la rédactrice du journal de route, auxquels se joindra Amayas le Touareg. « La traversée du désert » est le titre d'un papier que Mourad a envoyé à son journal avant même le départ et qui décrit la course à l'abîme

fantasmagorique d'un peuple de moutons suivant des héros manipulés. Le papier est critiqué par la rédaction du journal, le journaliste refuse de modifier sa chronique et manifeste son désir de démissionner. La mission d'une traversée du Sahara, cette fois-ci bien réelle, est l'occasion pour lui de confronter les mythes que le désert charrie et ses réalités économiques, anthropologiques, sociologiques et politiques occultées.

Sous l'apparente familiarité des mythes attachés au désert, leur artificialité finit par éclater devant la narration des faits. De cadre géographique peu familier à ceux qui viennent du Nord, le désert devient un élément actif du roman censé faire éclater des tensions entre les membres de l'expédition. Un épisode de danse se déroule autour de la figure centrale d'Amalia, objet des convoitises de tous les mâles de la caravane du fait de son insolente liberté d'occidentale. Le drame est frôlé : au son de la flûte, Amayas et Boualem, soumis à « la folie du désert », sentiment de libération des entraves, manquent de s'entre-tuer lors d'une danse guerrière autour d'Amalia. Les participants à la caravane en donnent soit une explication objective (la pression atmosphérique pour Serge) soit une explication issue du local : ce sont les djinns pour Souad et Amayas. Mourad arbitre le débat en concluant que « la pression atmosphérique c'est le nom moderne des djinns » (MAMMERI, 1982 : 79). Souad qui ne connaît pas l'ivresse du désert joue le rôle de témoin de la révélation de la violence latente chez les personnages par leur mise à plat dans le journal qu'elle tient de l'expédition.

Les conflits qui éclatent entre les membres de la caravane révèlent les fractures existantes dans le peuple supposé uni de l'Algérie de cette époque au contact de l'extérieur. L'impression de liberté ou plutôt de libération des tabous ordinaires que procure le désert se révèle illusoire. La dramatisation du roman est construite en effet autour de la découverte de la tragédie des nomades : leur liberté est menacée par les effets de la mondialisation comme par la répression policière. Alors que les garçons veulent devenir chauffeurs pour garder cette liberté, la prostitution des femmes illustre leur dépendance (le « *tende* des frontières »). Le malentendu autour de la liberté semble cristalliser un conflit entre deux mondes. Lorsque des enfants touaregs pleurent à la lecture par leur instituteur (1982 : 88) du poème d'Eluard « Liberté », l'intégriste Boualem en déduit qu'ils n'ont rien appris de la violence qu'ils ont subie : ils désirent toujours être libres alors que selon lui la liberté occidentale n'est qu'anarchie !

La traversée du désert, en démontrant la difficulté pour l'écrivain de raviver des mythes soulevant l'adhésion collective, devient un miroir révélateur des dysfonctionnements d'une histoire personnelle et d'une histoire collective algérienne qui s'y incarnent toutes deux. Sous le filtre de la subjectivité des protagonistes à l'épreuve du désert, elle ne renvoie plus qu'implicitement aux dissensions après l'indépendance, au sentiment de trahison d'une partie des combattants pour l'indépendance, notamment des berbéristes. La traversée du désert est vécue par la plupart des membres de l'équipe du journal *Alger révolution* comme un voyage

vers un centre intérieur au risque de la folie née à son contact. La narration des échanges entre les participants de la caravane lors de la traversée du désert relève les changements de perspective internes aux personnages les uns au contact des autres derrière la fixité apparente de leur identité extérieure. Boualem l'intégriste ne sort pas plus indemne de l'ébranlement de ses certitudes que Mourad qui incarne à bien des égards le parcours intellectuel, militant et émotionnel de l'auteur (1982 : 161–163).

Anthropologie et résolution des conflits : la leçon du désert

L'aspect autobiographique de *La Traversée* inclut les déceptions d'anthropologue de Mammeri à propos de l'objet de ses recherches anthropologiques précédentes (MAMMERI, 1985a), l'*ahellil*, forme traditionnelle de chant et de danse du Gourara menacée de disparition dont il a voulu recueillir les derniers poèmes. Le désert reflète encore une culture idéale à travers le personnage de Ba Salem, dernier chanteur d'*ahellil* à Timimoun, seul capable encore de conduire la cérémonie poétique, dialogue entre le poète et le peuple représenté par un chœur dansant. Ces rituels poétiques interactifs tombés en désuétude sont cependant remplacés par l'industrie touristique du folklore. Dans le roman, Ba Salem, envahi par le renoncement après la mort de sa première femme, n'a plus guère conduit l'*ahellil*. Pourtant l'interaction du poète avec son public populaire se conserve dans l'usage des proverbes-énigmes lancés à la figure des femmes rencontrées pour qu'elles cherchent une réponse qui, tant qu'elles ne l'ont pas trouvée, continuera à les tarauder (MAMMERI, 1982 : 92). Les deux autres rituels qui subsistent, simulations de combats destinés à apaiser les tensions entre différentes tribus ou fractions du désert par catharsis de leurs différends, ne dispensent pas l'émouvante et fervente communion populaire à laquelle l'*ahellil* donne lieu. La *sébiba*, danse rituelle des hommes touaregs accompagnée des tambours des femmes, dans laquelle Mammeri décrit l'intervention des marabouts pour séparer les deux groupes, est l'objet d'une description pittoresque de l'écrivain comme du reportage photo d'Amalia destiné à une revue française (1982 : 101–102). La description du second rituel de combat, un *baroud*, rencontre violente et sans intercesseurs entre tribus qui clôt la fête donnée lors de la célébration du Mouloud et du pèlerinage auprès d'une *zaouïa* proche de Timimoun, provoque à l'opposé une vision de Mourad proche de l'hallucination, où la distance de la simulation de la mort donnée d'avec la réalité n'existe plus (1982 : 128–131). Une même dissolution programmée des êtres dans la poussière du désert, passé et futur confondus, aspire l'observateur dans l'anéantissement, tandis que Ba Salem après avoir conduit son dernier *ahellil*, se couche pour mourir.

Le choc de la rencontre avec un désert réel a également disloqué le rapport amoureux et intellectuel fusionnel d'Amalia avec Mourad en sapant leur compréhension mutuelle née d'une histoire commune. Amalia se revendique d'être, non le symbole de la liberté totale, mais une « fille sans histoire », au risque d'échapper physiquement, psychologiquement et même symboliquement à Mourad même s'il lui a assuré : « jamais je ne serai désenchanté de toi » (1982 : 135). Amalia le trahit en retournant avec Serge en France, mais reste proche de Mourad par l'esprit après sa mort : au directeur du journal accablant une dernière fois le journaliste, elle répond que ses accusations ne traduisent que les propres fantasmes de leur auteur (1982 : 187). C'est à elle que Mourad s'adresse encore dans une dernière lettre (qu'il ne lui enverra pas et déchirera en petits morceaux). Il affirme qu'il n'entend se couper ni du monde extérieur ni de sa société kabyle d'origine où il retourne les mains nues, revêtu du burnous ancestral « sans regret comme sans illusions, mais non sans espoir » (1982 : 174). Par la voix post-mortem de Mourad, Mammeri traduit son désir de transmettre au-delà du cercle communautaire la rigueur éthique d'une conduite inspirée par la fidélité à un idéal, quand bien même il serait accompagné de la prise de conscience de son caractère utopique.

Quelle perspective d'avenir l'écrivain algérien peut-il trouver dans la configuration postcoloniale d'une remise en question des utopies qui présidaient aux indépendances ? « Culture pour le peuple / culture du peuple », titre d'un des articles de MAMMERI (1985c), peut nommer l'enjeu du renouvellement d'une poétique faisant se rejoindre invention de soi et affirmation d'une identité culturelle dans un monde globalisé. Au-delà de ses liens étroits avec une langue, le *tamazight*, dans ses variantes territoriales, l'identité culturelle *amazighe* inclut consciemment son positionnement dans un ensemble plus vaste au sein duquel elle a des relations avec les autres cultures. La dimension réflexive présente dans tout projet, anthropologique ou littéraire, n'est plus une réserve mentale à l'intérieur d'un rapport colonial de coercition, mais une dimension interne au processus de connaissance qui s'accompagne d'un décentrement de soi.

Conclusion

Une lecture de *La Traversée* de Mammeri sous l'éclairage de son expérience d'anthropologue permet de tester, à travers les interactions des protagonistes dans un désert qui exacerbe leurs tensions conflictuelles, les fragilités d'un futur postcolonial. L'écrivain confronté avec le poète traditionnel semble condamné à une solitude singulière entre sa fidélité à une transmission poétique ancestrale et son impuissance à faire renaître l'adhésion populaire à des mythes fédérateurs.

Nommer la violence, en objectivant comment chacun l'apprivoise à sa manière, recrée cependant dans le roman une possible union de tous les participants de la caravane avec leurs différences. L'écriture transforme l'expérience des propres limites de chacun en un imaginaire universel symbolisé par le désert. L'invention d'une écriture de soi est le viatique qui permet à l'écrivain de transcender ainsi conflits extérieurs et intérieurs. La reconnaissance d'un désert intérieur symbolique fait consentir le narrateur à revenir, sans se renier soi-même ni se résigner, au village kabyle natal, celui, maintenant dévasté, de *La Colline oubliée*, Tasga, et le délire de son agonie convoque un à un les compagnons de sa jeunesse qui l'animait. Concluant le journal de Souad, la lettre d'adieu de Mourad à Amalia atteste ses retrouvailles avec un désert déjà présent en lui : « Car maintenant je suis sûr que, si le désert atavique n'est entré que tard dans ma vie, il était inscrit dans mes veines depuis toujours. Peut-être l'ai-je apporté avec moi en naissant » (MAMMERI, 1982 : 172). Prenant l'exemple d'Ameziane qui a passé sa vie au village à attendre avec constance un imam « bien dirigé et salvateur » qui aurait fait régner la paix, la justice et l'amour, il conclut : « [...] nous qui avons appris que depuis longtemps la mystique est retombée en politique nous savons qu'il ne faut pas seulement attendre l'imam, il faut aussi l'inventer » (1982 : 174–175).

Bibliographie

- AMROUCHE Jean, 1985 : *Jean Amrouche. L'éternel Jugurtha*. Catalogue de l'exposition de Marseille, Archives de la ville de Marseille.
- APPADURAI Arjun, 2005 : *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation (Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization)*. Trad. de l'anglais par Françoise BOUILLOT, introduction traduite par Hélène FRAPPAT, préface de Marc ABÉLÈS. Paris, Payot et Rivages.
- ARKOUN Mohammed, 2003 : « Mouloud Mammeri à Taourirt-Mimoun ». In : Charles BONN, Jean-Louis JOUBERT, éd(s) : *Littérature et oralité au Maghreb. Hommage à Mouloud Mammeri*. Paris, Université Paris Nord / Alger, Université d'Alger / L'Harmattan, 17–21.
- BOULIFA Amar Si, 1904 : *Recueil de poésies kabyles (texte zouaoua, traduit, annoté et précédé d'une étude sur la femme kabyle et d'une notation sur le chant kabyle)*. Alger, Jourdan.
- CHRAÏBI Driss, 1982 : *La mère du printemps*. Paris, Seuil.
- DJAOUT Tahar, 1988 : « Une survivance irréductible ». *Algérie Actualité*, n° 1205, 39–40.
- FERAOUN Mouloud, 1960 : *Les poèmes de Si Mohand*. Paris, Éditions de Minuit.
- FERAOUN Mouloud, 1962 : *Journal (1955–1962)*. Paris, Seuil.
- GELLNER Ernest, 1969 : *Saints of the Atlas*. London, Weidenfeld and Nicolson.
- MAMMERI Mouloud, 1952 : *La Colline oubliée*. Paris, Plon.
- MAMMERI Mouloud, 1969 : *Les Isefra de Si Mohand-ou-Mhand, texte berbère et traduction*. Paris, Maspero.
- MAMMERI Mouloud, 1980 : *Poèmes kabyles anciens*. Paris, Maspero.
- MAMMERI Mouloud, 1982 : *La Traversée*. Paris, Plon (2005, Alger, El Othmania).

- MAMMERI Mouloud, 1984 : «Entretien avec J.-J. Abadie du 29/03/1981». *Le Monde 2. Littératures*, La découverte / Le Monde.
- MAMMERI Mouloud, 1985a : *L'Ahellil du Gourara*. Paris, MSH.
- MAMMERI Mouloud, 1985b : «Du bon usage de l'ethnologie, entretiens avec Pierre Bourdieu». *Awal*, I, 7–29.
- MAMMERI Mouloud, 1985c : «Culture du peuple ou culture pour le peuple». *Awal*, I, 7–29.
- MAMMERI Mouloud, 1991 : *Culture savante, culture vécue, études 1936–1989*. Alger, Tala.

Note bio-bibliographique

Michèle Sellès Lefranc est docteur en anthropologie culturelle et ethnologie et chercheur associée à l'IMAf /EHESS (Paris) depuis 2014. Ses thèmes de recherche couvrent les domaines tels que anthropologie et histoire croisées des savoirs et ethno-savoirs en contexte colonial et postcolonial (Algérie, Kabylie), anthropologie et littérature, ainsi que genres, circulations et frontières. Elle a publié plusieurs articles, notamment «De la réécriture de l'histoire de l'Algérie à l'écriture de la violence globale: l'usage littéraire des mythes chez Salim Bachi» (*Littérature et politique en Afrique: approche transdisciplinaire*, S. Jisa, B.B. Malela, S. Miscoiu (dir.), Paris 2018) et «Passeurs de savoirs dans l'Algérie coloniale et post coloniale (XIX^e–XXI^e siècle): modèles et affects, enquêtes et écritures» (*L'orientalisme après la querelle. Dans les pas de François Pouillon*, G. Barthelemy, D. Casajus, S. Larzul, M. Volait, éd., Paris 2016).



MOHAMED-RACIM BOUGHRARA

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Conflits et fractures historiques dans la littérature algérienne contemporaine : le cas des *Amants désunis* et du *Village de l'Allemand*

Historical Conflicts and Fractures in Contemporary Algerian Literature:
The Case of *Les Amants désunis* and *Le Village de l'Allemand*

ABSTRACT: Algerian literature is developing, along with that of many newly independent countries, in a situation that combines hopes and, little by little, disenchantment. The struggles and dramas that the country has been going through for more than seventy years have marked it in many of its works, much like those of Anouar Benmalek and Boualem Sansal.

KEY WORDS: war, memory, commitment, fictionalization

Introduction

Au tournant des années quatre-vingt-dix, la corruption érigée en système par les généraux algériens, le naufrage d'une économie fondée exclusivement sur l'exportation du pétrole et la misère sociale qui en résulte aboutissent à la révolte de la jeunesse, puis à la montée en puissance du fanatisme religieux. Parallèlement, les productions artistiques de la jeune nation s'épanouissent au rythme de la célébration et de la vénération des héros de l'indépendance que cultive obstinément le parti unique. Cet enrégimentement de la pensée, ainsi que la politique d'arabisation forcée vont conduire à la crispation désespérée de toute la société. Dans la guerre civile qui s'engage, les intellectuels, notamment francophones, payent un lourd tribut. Face à la tourmente, les frontières entre le bien et le mal s'estompent, leurs acteurs se confondent. Alors que naît une lit-

térature de l'urgence, les écrivains, à l'image de leurs concitoyens, s'interrogent sur l'origine de la violence. C'est ainsi qu'Anouar Benmalek et Boualem Sansal vont inscrire leurs œuvres dans un travail de mémoire, une véritable quête de vérité. De fait, pour eux, les violences coloniales, cumulées aux violences du FLN, ne sont pas nées ni ne se sont évanouies en 1962. *Les Amants désunis* (1997) et *Le Village de l'Allemand* (2008), leurs œuvres, s'attachent à faire que passé et présent s'éclaircissent réciproquement. Les deux romans tissent un tableau de l'Algérie contemporaine, mettant au jour les liens jusqu'alors tus entre les guerres qui l'ont déchirée, de la Seconde Guerre mondiale à la guerre civile de la décennie noire, en passant par la Guerre d'Indépendance.

On pourra par conséquent se demander comment les deux auteurs, par la confrontation des fractures historiques, permettent la réappropriation du passé afin d'éclairer le présent. Nous nous attacherons donc à étudier la place et le rôle qu'occupent dans leurs livres les lignes de faille qui fondent et déchirent l'histoire de la nation algérienne. Nous verrons également comment s'opère la reconstitution de la mémoire et les détours thématiques que prend sa quête. Nous nous intéresserons ainsi aux différentes formes que prend l'écriture de la mémoire, singulièrement dans sa part fictionnelle et les choix narratifs qui en découlent.

De quelles guerres s'agit-il ?

La notion de guerre est vaste et recouvre des réalités diverses. S'il s'agit d'une forme de violence qui a pour caractéristique essentielle d'être organisée, les groupes qui la font et les manières dont ils la mènent peuvent être bien différents. De fait, limitée dans le temps et dans l'espace, elle n'en demeure pas moins soumise à des règles juridiques particulières, extrêmement variables suivant les lieux et les époques. Sa dernière caractéristique est d'être sanglante, car, comme le dit Gaston Bouthoul, « lorsqu'elle ne comporte pas de destruction de vies humaines, elle n'est qu'un conflit ou un échange de menaces » (BOUTHOU, 1969 : 16). Elle revêt donc de multiples formes, à l'image de celles que l'on rencontre dans notre corpus. En effet, son aspect le plus connu, la guerre interétatique, est présent dans les ouvrages de Benmalek et Sansal, notamment à travers le conflit mondial de 1939–1945. Quant à ce que l'on nomme en France « Guerre d'Algérie », l'Algérie le considère comme une guerre de libération contre une puissance occupante étrangère, et cette dimension est alors présente dans les deux romans. Pour les Moudjahidines¹, la France mène alors une guerre

¹ Le terme de « moudjahidines » a également une connotation nettement religieuse puisqu'il signifie « combattants pour la cause divine », la France étant considérée comme le symbole du christianisme dominant l'islam.

coloniale, qui ne s'est jamais véritablement interrompue depuis la conquête de 1830, alors qu'eux-mêmes entendent conduire une guerre d'indépendance, voire une guerre révolutionnaire. Cependant, pour la métropole, il s'agit tout d'abord d'opérations de pacification sur une portion du territoire national : il est donc question d'une autre définition de la guerre, probablement la guerre civile². Par ailleurs, au-delà des fractures que connaît l'Algérie entre 1954 et 1962, porteuses de drames comme d'espoirs, la composante terroriste se retrouve une trentaine d'années plus tard lors de ce que l'on appellera *la décennie noire*.

Les trois guerres qui fondent l'Algérie moderne forment l'arrière-plan, à des degrés divers, des narrations de notre corpus. Elles constituent la trame narrative des œuvres de Benmalek et Sansal : la décennie noire fait resurgir la Guerre d'Algérie et même la Seconde Guerre mondiale. *Les Amants désunis* est un roman structuré en trois parties sur deux périodes différentes. La première annonce le retour d'Anna en Algérie en 1997, en pleine guerre civile, à la recherche des tombes de ses enfants, tués par le FLN quarante ans auparavant. La deuxième, sous forme d'analepse, inscrit la narration dans la Seconde Guerre mondiale et décrit les circonstances dans lesquelles Nassreddine et Anna s'unissent. Enfin, la troisième partie est marquée par un retour aux années quatre-vingt-dix, époque pendant laquelle le fanatisme religieux prend le dessus et à laquelle les péripéties des héros se mêlent. Il est à noter néanmoins que la guerre la plus importante sur le plan symbolique et historique pour l'Algérie n'est évoquée que dans le prologue qui ouvre le roman sur les clés de la désunion des amants, mais aussi de la trahison de Nassreddine à la cause indépendantiste, laquelle lui vaut la mort de ses enfants, tandis que la vie lui sera laissée en guise de châtement expiatoire. De fait, l'ombre portée de la Guerre d'Algérie, absente de la narration, n'en est moins présente en creux dans le corps du roman, tant l'union puis la réunion des protagonistes, à travers le second conflit mondial et les années du terrorisme, apparaissent indissolublement liées à la guerre.

Cependant, alors que chez Benmalek toutes les guerres évoquées sont véritablement vécues par les personnages, chez Sansal, il n'y a que la guerre civile qui soit vécue par les deux frères Schiller, les autres étant présentes rétrospectivement dans l'enquête qu'ils font sur leur père Hans, ancien SS pendant la Seconde Guerre mondiale et combattant par la suite aux côtés des moudjahidines pendant la Guerre d'Algérie. *Le Village de l'Allemand* se déroule essentiellement au moment de la décennie noire présentée comme période permettant d'éclairer le passé de l'Algérie, comme celui-ci permet d'éclairer la première. Ce passé qui resurgit au temps de la lutte pour l'indépendance puis des années de terro-

² Même si, de nos jours, personne ou presque en France ne voit la Guerre d'Algérie comme une guerre civile, mais bien comme un épisode particulièrement meurtrier et mal géré de la décolonisation, bref, la dernière coloniale. C'est sous cette classification qu'on la trouve dans les manuels scolaires depuis quelques années.

risme est représenté notamment par le parcours de Hans Schiller qui mourra sous la lame des islamistes.

Ainsi, le topos de la guerre est omniprésent, mais nous n'avons pas là la trame de romans de guerre. Pour autant, le thème n'est pas un prétexte. Il est au contraire central dans ces œuvres et en constitue un signe distinctif, comme si tout roman algérien contemporain ne pouvait pas en faire abstraction...

Un simple arrière-plan ?

Dans *Le Village de l'Allemand*, l'image de la guerre est présente dans le souvenir des frères Schiller dans l'évocation de leur père Hans. La présence de cette dernière est davantage explicative, dans la mesure où elle rompt avec la narration pour illustrer la part sombre du passé et en informer le lecteur, notamment dans le passage où la formule du Zyklon B ou celui décrivant l'organisation des camps de concentration sont richement détaillés. Le recours au discours explicatif est même argumentatif, puisqu'il permet à Sansal de dire que les guerres ne sont pas sans tache et que leurs répercussions sur l'histoire de l'Algérie sont d'autant plus manifestes qu'elles se font écho. Au contraire, dans *Les Amants désunis*, les guerres sont absolument vécues par les personnages et sont de fait intégrées à la narration. L'action y rejoint la chronologie des événements, lesquels se fondent dans la structure narrative. Par ailleurs, la toile de fond des guerres renforce chez les deux écrivains l'ancrage réaliste, notamment à travers l'évocation de personnages qui figurent réellement dans les conflits que l'Algérie a connus : le président Chadli et l'émir terroriste *Flicha* chez Sansal, Hitler, Roosevelt et Churchill chez Benmalek.

C'est ainsi que la guerre semble être un vecteur récurrent qui permet la cristallisation de la vérité et de la mémoire, notamment par le télescopage des époques et des points de vue. Cela contribue significativement à enrichir la compréhension de l'histoire de l'Algérie contemporaine. On peut donc dire qu'il y a chez les écrivains algériens des années quatre-vingt-dix une volonté de prendre en charge le réel qui se manifeste dans les textes par ce que Charles Bonn appelle « le retour du référent » (BONN, KHADDA, MDARHRI, dir., 1996 : 160). Cependant, les guerres évoquées apparaissent tantôt comme un arrière-plan explicatif, historique, tantôt intégrées dans le récit, qu'il s'agisse de réminiscences, ou de scènes narratives. Pour autant, cette constante tient singulièrement le rôle de crise ; ce moment décisif où tout bascule. La guerre est donc un moment qui favorise la cristallisation de l'action et la confrontation des vérités sur le passé. Elle participe ainsi de la révélation de représentations antagoniques et iconoclastes de l'histoire de l'Algérie. Toutefois, la particularité de chacun des romans tient aussi

au fait qu'au moins deux conflits de l'histoire récente y prennent place, semblant établir des échos, des liens souterrains, des rapprochements provocateurs, voire explosifs...

Résonances entre les conflits

Si la guerre paraît omniprésente dans notre corpus, tant dans les références à l'histoire que dans son inscription dans la narration, elle n'est pas que simple juxtaposition de conflits. En effet, les liens qu'entretiennent ces derniers créent des dynamiques, dans la destinée des personnages comme dans la construction narrative, mais offrent aussi des lectures nouvelles de l'histoire de la jeune nation. Seconde Guerre mondiale, Guerre d'indépendance, guerre civile des années quatre-vingt-dix semblent en résonance, faisant naître des jeux d'aimantation et de répulsion. Benmalek et Sansal évoquent les pages douloureuses d'une Algérie que le règne sans partage du parti unique structuré autour d'une pensée unique et l'interdiction de toute opinion divergente vont mener aux émeutes d'Octobre 1988³. Par la suite, la montée en puissance de l'intégrisme contribuera à la plonger dans un abîme de terreur et de ténèbres durant dix longues années. Pour éclairer les déchirures de l'Algérie contemporaine, les deux auteurs vont se tourner vers l'évocation des fractures du passé, apportant une lumière nouvelle sur ces mêmes événements. Dès l'incipit des *Amants désunis*, Benmalek transcende la fiction à travers l'image du maquisard Nasserddine et sa trahison de la cause nationale⁴. Le parti unique FLN, après avoir exécuté ses enfants innocents, refuse la mort au « traître ». En réalité, contrairement à ce que proclame la lutte indépendantiste, Nassreddine, loin de revêtir le statut infamant de *harki*, va être recyclé dans l'Algérie post-indépendante.

De même, Sansal désacralise l'image de l'Algérie nouvelle et dénonce la falsification de l'histoire en présentant un héros de l'armée de libération nationale sous les traits d'un ancien nazi. Ce faisant, il établit une analogie entre le FLN et le nazisme, tout en opérant un second rapprochement, tout aussi surprenant, entre le nazisme et le FIS⁵, à travers la comparaison que fait Malrich de la propagation de l'islamisme auquel succombent les banlieues parisiennes

³ Année pendant laquelle le peuple algérien, et notamment sa jeunesse, s'insurge contre l'État. Ce dernier paraît jouer la carte de l'islamisme contre la contestation. En 1992, la situation politique est en passe de lui échapper, ce qui va faire basculer l'Algérie dans la guerre civile pendant dix ans.

⁴ Il est à noter que dans l'histoire de l'Algérie, le FLN, symbole de la lutte indépendantiste, a toujours été impitoyable envers les Algériens qui avaient tourné le dos à la cause nationale.

⁵ Front Islamique du Salut dont les chefs de file sont Abassi Madani et Ali Belhadj.

avec l'idéologie nazie qu'il découvre en lisant le journal de son frère qui révèle le passé d'Hans Schiller, leur père. Le parcours de ce dernier rappelle celui du Ministre des Moudjahidines au temps d'Ahmed Ben Bella, Mohammedi Saïd, ancien combattant dans l'armée allemande pendant la Seconde Guerre mondiale et sympathisant du FIS dans les années 1990. C'est ainsi que, fuyant l'Allemagne en 1945, il passe, tel Hans Schiller, par l'Égypte pour rejoindre finalement l'Algérie et combattre pour son indépendance. De plus, le personnage de fiction est assassiné en 1994, la même année que meurt Mohammedi Saïd (STORA, 1985). Dans ce télescopage des époques, la destinée des personnages réels comme fictifs paraît relever de l'ironie de l'histoire, même si seul l'être de papier est puni par la fatalité. De fait, la réalité est moins rose, ce qui explique le désenchantement de Sansal qui, dans son essai *Poste restante : Alger Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, estime le parti unique à l'origine de la décennie noire : «Quelle sublime idée que la création d'un deuxième front, le monstrueux FIS, pour redorer le blason du vieux front, l'inusable FLN!» (SANSAL, 2006 : 22). Sansal n'est pas le seul à faire implicitement écho au colonel Mohammedi Saïd, puisque celui-ci revient chez Benmalek dans son roman, *Le Rapt* (BENMALEK, 2009a). L'écrivain n'y hésite pas à démolir cette icône de la nation en rappelant les massacres de Melouza sous ses ordres. En 1957, sa barbarie s'abat sur ce village de Kabylie considéré comme rallié au MNA⁶. Après l'indépendance, l'événement est totalement gommé de l'histoire du pays et aucune trace de la tragédie n'existe dans les manuels scolaires. L'écrivain déterre le scandale et compare ce crime à ceux des fanatiques islamistes :

Il y a pour moi une filiation entre certains comportements de la guerre de libération et la cruauté des groupes terroristes islamistes en Algérie : si, au nom de la libération du pays, le FLN a pu perpétrer un massacre de masse tel que celui de Melouza sans grands dommages pour son image et régner sur l'Algérie pendant aussi longtemps, se sont dit les terroristes algériens, pourquoi Bentalha, Raïs ou Ramka ne nous seraient-ils pas «pardonnés», puisque nous agissons au nom d'un idéal encore plus élevé, en l'occurrence la soumission à Dieu ? De toute façon, observent-ils cyniquement, si nous gagnons la guerre, tout le monde «oubliera» bon gré mal gré nos «débordements» et nous deviendrons des héros : Mohammedi Saïd, le responsable de la boucherie de Melouza, n'est-il pas considéré comme un modèle de bravoure par l'Algérie officielle !

BENMALEK, 2009b

Ainsi, les événements historiques de l'Algérie paraissent étroitement liés en ce que la situation sociopolitique contemporaine constitue le résultat d'un passé dictatorial. Les deux auteurs opèrent un choix commun de faire entrer en résonance les fractures sur lesquelles s'est construite la nation, éclairant le présent

⁶ Mouvement nationaliste algérien. Premier parti politique indépendantiste dont le chef de file fut Messali Hadj.

par le passé, et le passé par le présent. Pour cela, leur travail réside dans leur traitement des propriétés du «roman», dans une écriture qui se déploie au carrefour des genres et dans la mise en dialogue continue des discours littéraires et historiques. On le voit donc, de même que le FLN a effacé de l'Histoire ses massacres pendant et après la Guerre d'Algérie, il a également contribué à confisquer la mémoire du peuple en lui faisant oublier la férocité d'une guerre civile qui a duré dix ans et dont d'aucuns pensent qu'il en est à l'origine. Aussi adoptant un ton amer et désenchanté, nos auteurs témoignent-ils du drame de l'Algérie contemporaine et s'inscrivent avec force dans une perspective de dénonciation.

Une littérature engagée

Depuis le règne du FLN en 1962, la parole du peuple a été confisquée par le pouvoir unique et la recherche historique reste embryonnaire. De plus, l'arrivée, dans les deux dernières décennies de la mouvance islamiste dans le jeu social et politique algérien, n'a pas peu contribué à son opacité, voire au renforcement de tabous nationaux livrant le peuple à un obscurantisme étroit. Non seulement nos romans lancent des ponts entre passé et présent, mais ils créent des chambres d'écho qui permettent l'irruption d'une image nouvelle de l'Algérie. À partir des années quatre-vingt-dix, la littérature algérienne se veut dévoilement d'une réalité sociale amère et d'une condition humaine en décadence et constamment menacée. Désormais, elle fait face à l'irruption de l'intégrisme religieux et combat son idéologie et sa violence, lesquelles installent la terreur et provoquent le massacre du peuple algérien. De même, elle est de l'ordre de l'urgence, dans la mesure où elle réclame l'aboutissement de l'insurrection d'octobre 1988 dont la répression a fait plonger le pays dans une guerre civile⁷.

À l'instar de Jean-Paul Sartre qui affirme que «l'écrivain engagé sait que la parole est action, [...] sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer» (SARTRE, 1947 : 28), la production artistique en Algérie a connu une évolution considérable dans les thèmes et les idées qu'elle aborde⁸. Dans ce contexte, Charles Bonn souligne que la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix véhicule un message dont la production est dominée par l'idéologie, la politique, l'événementiel et le témoignage :

⁷ On rappelle que pour nombre d'historiens, et, plus largement, d'Algériens, le parti unique, face à l'insurrection de la jeunesse contre la situation économique et l'absence de démocratie, a préféré jouer la carte des Islamistes pour mieux écraser la contestation.

⁸ Je renvoie à des artistes engagés, qui comme Kateb Yacine au théâtre, adoptent le langage parlé pour entrer en contact direct avec le peuple. On peut citer également le dramaturge et metteur en scène Abdelkader Alloula, assassiné par les fanatiques intégristes en 1994.

L'aggravation, la perte de sens généralisée de l'horreur en Algérie depuis le début des années quatre-vingt-dix ne vont cependant pas éteindre la production littéraire. Mais cette production, dans les toutes dernières années et depuis la mort symbolique de Tahar Djaout, semble avoir en grande partie tourné le dos à la littérature, pour multiplier les témoignages.

BONN, GARNIER, LECARME, 1997: 206-208

La dimension tragique, la mort et la violence s'inscrivent manifestement dans les écrits des deux auteurs, alimentent leur discours qui décrit la société algérienne contemporaine. Ceux-ci s'accordent, en effet, à identifier la situation du pays à un drame. Dans ce sens, Benmalek et Sansal ne font aucunement montre d'indifférence vis-à-vis de l'actualité algérienne et consacrent une grande partie de leurs œuvres à un paysage algérien dans la tourmente. Ils incarnent un engagement universel dans leur description de la violence en Algérie à la lumière des crimes antérieurs commis contre l'humanité. Ils évoquent la brutalité de la Seconde Guerre mondiale pour tenter d'expliquer la tragédie des années quatre-vingt-dix. Tous deux élargissent leur vision et s'inscrivent dans une perspective humaniste, particulièrement en abordant le génocide juif, qu'ils assimilent aux massacres des fanatiques islamistes⁹. Dans une interview sur son roman *Les Amants désunis*, Benmalek déclare :

Un roman qui se donnerait pour but d'occulter les réalités déplaisantes manquera de la vérité de la vie, qui est à la fois sale et belle. Le lecteur algérien est un lecteur exigeant ; il ne supporte plus qu'on lui mente, il a appris à être suffisamment adulte pour tout accueillir : l'ombre et la lumière, l'ignoble et le sublime. Le prix qu'il a payé pour ce statut de citoyen adulte a été épouvantablement élevé, que ce soit hier avec le colonialisme ou aujourd'hui avec la dictature molle et corruptrice du Pouvoir ou la barbarie intégriste.

BENMALEK, 2002

Dans une lettre que lui envoie Mohammed Dib, celui-ci le rejoint dans ses propos universels et humanistes, établissant l'image d'un peuple algérien torturé :

Les Algériens ne sauraient que vous en être reconnaissants, comme je le suis : ils peuvent rendre hommage à votre honnêteté, votre sérieux, voir dans votre admirable texte l'épopée que nous appelions de tous nos vœux, le monument qui perpétuera dans nos mémoires le souvenir des innocentes victimes d'un génocide satanique [...] ¹⁰.

En revanche, le degré de désenchantement de Sansal semble plus aigu, puisqu'il est clairement exprimé vis-à-vis des idolâtres qui dissimulent la vérité. Iconoclaste, il s'attaque à des tabous, dénonçant une nation guidée par un

⁹ Chez Sansal plus que Benmalek.

¹⁰ Lettre datée du 8 octobre 1998.

Boumediene qu'il désacralise, et critiquant ouvertement la corruption à tous les niveaux de l'industrie et de la politique algériennes. Il affirme de même que l'incapacité à gérer le chaos qui a suivi l'indépendance prépare l'avènement de l'intégrisme religieux. À ce propos, il déclare dans *L'Express* :

Ceux qui ont conduit l'Algérie à la guerre civile ont eu recours aux mêmes méthodes que les nazis : parti unique, militarisation du pays, propagande à outrance, omniprésence de la police, délation, falsification de l'histoire, xénophobie, affirmation d'un complot ourdi par Israël et les États-Unis, etc. Dans les banlieues françaises, les islamistes imposent une façon de vivre et procèdent à un embrigadement qui fait penser aux camps de concentration.

PERAS, 2008

Mais au-delà de la dénonciation des souffrances infligées au peuple algérien, la plume acerbe de Sansal s'attèle au dévoilement du totalitarisme, où que ce soit dans le monde. En cela, son travail de vérité ne s'appuie pas uniquement sur le présent : il se tourne également vers le passé, dans le but de faire prendre conscience de la réalité algérienne depuis 1962¹¹. Aussi, l'engagement, pour les deux écrivains, permet de lire leurs romans comme des témoignages exemplaires de la situation tragique qu'a connue l'Algérie, prenant ainsi la forme d'une thérapie.

Conclusion

Benmalek et Sansal réévaluent les modes de représentation des discours historiques et littéraires en ce que leurs œuvres sont ancrées manifestement dans l'histoire de l'Algérie coloniale et postcoloniale. Bien qu'ils soient concernés et affectés par la violence de l'histoire en Algérie, ils ne s'inscrivent pas prioritairement dans une perspective historique et leur travail d'écrivain est loin d'être celui d'un historien. Leurs romans s'apparentent à l'urgence, en ce qu'ils impliquent une nécessité viscérale de rendre visibles les atrocités d'une

¹¹ Ce que Sansal exprime baigne à ce point dans les controverses, les non-dits, les tabous qu'ils suscitent des horizons d'attente différents, voire divergents, à commencer par la façon dont le lecteur algérien et le lecteur francophone recevront l'œuvre. Mais il convient de souligner que la réception par ces lectorats n'est pas monolithique, comme en témoigne l'accueil réservé au *Village de l'Allemand* en Algérie, son auteur étant qualifié par nombre d'Algériens de menteur, voire de traître. Par ailleurs, après la mise à l'index de tous ses livres, la visite de l'écrivain en Israël en 2011 a suscité une polémique en Algérie qui lui a valu une première interdiction de séjour dans le pays. Même parmi ses pairs, l'œuvre de Sansal provoque des grincements de dents, comme semblait me le dire Yasmina Khadra lors d'une rencontre littéraire à Saint-Étienne, en novembre 2009 : « Sansal est l'écrivain algérien le plus important à l'heure actuelle, mais il ne faut pas mentir à l'Histoire... » (évoquant *Le Village de l'Allemand*).

guerre civile, occultée après la politique de concorde d'Abdelaziz Bouteflika¹². Il s'agit de décrire et de raconter, et plus encore, de signifier, d'où le souci de rester clair, de ne pas disperser le récit, d'abandonner tout ce qui ne contribue pas à son élaboration pour, au contraire, privilégier un rythme haletant qui favorise le surgissement de la mémoire. Ces choix d'écriture semblent en effet aptes à rendre compte des convulsions de la société algérienne contemporaine.

Bibliographie

- BENMALEK Anouar, 1997 : *Les Amants désunis*. Paris, Calmann Lévy.
- BENMALEK Anouar, 2002 : « Mes personnages sont avant tout des êtres humains ». Entretien réalisé par Samir Abdelmoumène. *Le Matin* du jeudi 29 août 2002, Numéro spécial : *Dossier du jeudi. La seconde vie du roman algérien*.
- BENMALEK Anouar, 2009a : *Le Rapt*. Paris, Fayard.
- BENMALEK Anouar, 2009b : « Le devoir de mémoire envers les victimes de Melouza, une exigence ». Entretien réalisé par Sarah Lou. *El Watan* du 15 août 2009.
- BONN Charles, GARNIER Xavier, LECARME Jean, dir., 1997 : *Littérature francophone : I. Le roman*. Paris, Hatier-Aupelf-Uref.
- BONN Charles, KHADDA Nadjat, MDARHRI Aallaoui, dir., 1996 : *Littérature maghrébine d'expression française*. Paris, Edicelf-Aupelf.
- BOUTHOU Gaston, 1969 : *La Guerre*. Paris, Presses Universitaires de France.
- PERAS Delphine, 2008 : « L'Algérie à vif ». *L'Express* du 1^{er} mars 2008.
- SANSAL Boualem, 2006 : *Poste restante : Alger Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*. Paris, Gallimard.
- SANSAL Boualem, 2008 : *Le Village de l'Allemand*. Paris, Gallimard.
- SARTRE Jean-Paul, 1947 : *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.
- STORA Benjamin, 1985 : *Dictionnaire biographique de militants nationalistes algériens*. Paris, L'Harmattan.

Note bio-bibliographique

Mohamed-Racim Boughrara est docteur en littérature comparée et membre intégré du Centre d'Études sur les Langues et les Littératures Étrangères et Comparées (CELEC) de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Son domaine de recherche couvre les littératures maghrébines et africaines postcoloniales francophones et anglophones, les littératures arabes du Maghreb et du Moyen-Orient. Il a participé à plusieurs ouvrages collectifs, ainsi qu'à des colloques internationaux.

¹² Les deux romans sont enracinés dans le contexte sociopolitique de l'Algérie des années 1990. Je renvoie également à d'autres œuvres contemporaines, notamment *Si Diable veut* de Mohammed Dib et *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* de Rachid Mimouni, ou encore *Fis de la haine* de Rachid Boudjedra.



JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD

Université Maria Curie-Skłodowska, Lublin

La dystopie religieuse dans *2084: La fin du monde* de Boualem Sansal : de l'apocalypse à l'espoir

Religious Dystopia in *2084: La fin du monde* by Boualem Sansal:
From Apocalypse to Hope

ABSTRACT: Not only the philosophers and sociologists (Fukuyama, Huntington, Weigl, Attali, Göle), but also French writers (Houellebecq) wrote about the clash of Western civilization with Islam. The article is devoted to updating this issue, made by the Algerian writer Boualem Sansal, which has given an unprecedented in the Maghreb culture form of science-fiction. Referring to Orwell's dystopia, Sansal creates an apocalyptic picture of the world after the destruction of Western civilization. Its place is occupied by the global totalitarian world, Abistan, subordinated to one ideology aimed at eliminating the ability to think, leaving everyone to adhere to the sole god Yölah. In this enslaved world it is the hope of a young man, Ati, in whose mind the thought is born, and with it Doubt that will not leave him and change him in respect to his drive to Look for answers. Is human ability to think and ask questions – understood as a heritage of Western civilization – really a tool capable of crushing the monolith of totalitarianism irrespective of its ideological origins?

KEY WORDS: Islam, radicalism, totalitarianism, Maghreb, dystopia

La vie n'existe et ne se meuve que dans et par l'opposition de
forces antagoniques.

SANSAL, 2015: 51

On est habitué à porter sur la science-fiction un jugement teinté de condescendance, l'associant à des élucubrations fantaisistes, n'ayant aucun lien avec les grands problèmes du monde présent, dont sont friands les esprits juvéniles ou puérils. Vouloir prétendre qu'il puisse exister la science-fiction « engagée » pourrait sembler une idée saugrenue. Cette idée deviendrait presque une boutade

s'il s'agissait d'un auteur maghrébin. Cependant, à y réfléchir, quoi de mieux que la science-fiction pour dégager de l'embrouillamini du présent une ébauche des formes que pourrait prendre l'avenir? C'est déjà au XIX^e siècle que Victor Hugo préconisait à son poète, en voie de devenir «l'homme des utopies», d'avoir «les pieds ici, les yeux ailleurs» (HUGO, 1909: 540), c'est-à-dire d'imaginer le futur à partir de la réflexion sur le présent.

Boualem Sansal, auteur du roman *2084: La fin du monde*¹, auquel sera consacrée cette étude, semble réunir ces deux aspirations: mener une réflexion sur le futur en lien avec la méditation critique sur le temps présent. Son bond vertigineux dans le futur, au-delà de 2084, pourrait s'interpréter comme la recherche d'un point d'optique qui pourrait lui permettre la meilleure prise avec le présent trop embrouillé et illisible, étant donné que «le contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps» (AGAMBEN, 2008: 19–20). Ces ténèbres contemporaines qui sont les siennes et, aussi les nôtres, ont pris la forme de la montée des intégrismes religieux en Europe, et en particulier en France. Notons que son roman a été publié en France, le 20 août 2015, quelques mois après la publication de la *Soumission* de Houellebecq², le 7 janvier 2015 qui, par un concours de circonstances qui a fait couler beaucoup d'encre, a eu lieu le jour même que l'attentat terroriste à la rédaction de Charlie Hebdo et quelques mois avant l'attentat au Bataclan du 13 novembre 2015.

Profondément impliqué dans cette actualité, Boualem Sansal, écrivain algérien (né en 1949), censuré dans son pays, fait donc publier en France un roman d'anticipation qui le propulse au rang des pionniers sur cette *terra incognita* qu'est la science-fiction non seulement au Maghreb, mais sur le continent africain, historiquement, plus porté vers le conte. L'inexistence de la science-fiction dans cette aire géo-culturelle reste une problématique fort intéressante en soi. Sans vouloir bâcler la discussion avec des réponses hâtives à ce problème dont la vastitude dépasse le cadre de notre étude, nous relevons tout de même deux facteurs qui pourraient compter dans sa compréhension; d'une part celui religieux, car «rien n'est plus étranger à l'Islam que l'utopie profane» (CHEBEL, 2004: 603), et d'autre part, historique. À ce propos, il ne faut pas oublier que l'histoire tragique du continent a beaucoup pesé sur les intellectuels et écrivains africains qui se tournaient davantage vers la conservation et la remémoration du passé que sur l'invention du futur, ce qui a d'ailleurs débouché sur un phénomène connu en Afrique comme la «crise du futur»: «Jusqu'à la fin des années 2000, pour le continent africain, la contre-utopie³, le déploiement du monde tel qu'on le craint,

¹ Les références à ce texte seront désignées à l'aide du sigle *S*, suivi du numéro de la page.

² L'action de ce roman se passe en 2022.

³ Sans vouloir ouvrir un débat sur les définitions, notons qu'il s'agit du terme qui suscite des controverses dans les sciences humaines; on lui préfère celui de «dystopie» qui sera utilisé aussi dans cette étude.

l'une des dimensions de la science-fiction, n'avait pas vraiment lieu d'être : le réel suffisait» (VICKY, 2013).

Le grand philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne, promoteur du renouveau de l'Afrique et du changement du *paradigme shift* dans la manière de penser ce continent, parlant de la crise de la « fabrique de l'avenir » sur son continent constate qu'« il est impératif [...] de penser le sens comme venant se projeter dans le présent depuis le futur et non depuis le passé » (DIAGNE, 2007). Reprenant ce raisonnement à notre compte, nous sommes enclins d'admettre que la science-fiction, « en rendant ainsi sensibles des peurs et des espérances collectives, est toujours – à sa façon – politique » (VICKY, 2013), c'est-à-dire, au sens étymologique de ce terme, intéressée à la « polis », la cité, la cause commune, au contemporain qui se décline parfois « en vies potentielles » (DE TOLEDO, 2011).

Dans ce sens, le roman de Sansal, auteur qui revendique le statut d'un écrivain engagé, peut se lire comme un texte quasi politique, une sorte de memento d'un intellectuel, mais aussi d'un citoyen contre la montée de la vague de l'intégrisme islamique et, en général, religieux en Europe. Mais Sansal ne se considère pas comme un « littérateur », ou un *hakawati*, c'est-à-dire conteur, en arabe, un rôle si cher à la tradition orale du Moyen-Orient et de l'Afrique, mais comme un « lanceur d'alertes », un éveillé de conscience. En faveur de cette lecture s'ajoute son parcours professionnel atypique, car, en tant que titulaire du doctorat en économie, il est venu dans le monde de la littérature sur le tard, à 50 ans, après être licencié du poste important dans le ministère de l'Industrie algérien, en raison de ses prises de position politiquement incorrectes.

Même si le roman d'anticipation semble être une nouveauté dans le panorama des littératures africaines, Sansal prend sa place dans la lignée de grands concepteurs des univers dystopiques, tels que : *Le Talon de fer* de Jack London (1908), *Nous* d'Eugène Zamiatin (1920), *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley (1932), *Ravage* de René Barjavel (1943), *461 Fahrenheit* de Ray Bradbury (1953), *La Grève* d'Ayn Rand (1957), *Ubik* de Philip K. Dick (1969), *L'Orange mécanique* d'Anthony Burgess (1982), *La Servante écarlate* de Margaret Atwood (1985), *Hunger Games* de Suzanne Collins (2008) ou, tout récemment, *Silo* de Hugh Howey (2012). Mais, c'est surtout *1984* de George Orwell (1949), lu dans le temps de son adolescence, qui a modelé la vision de sa dystopie *2084*.

Dans les années 1980 s'était opéré dans les études littéraires ce qu'on appelle un tournant géographique (*topographical turn*, *spatial turn*) qui constitue un cadre idéal pour les textes se situant à la frontière du littéraire et du socio-politico-culturel. À cette catégorie, appartiendraient deux catégories des utopies : les eutopies (utopies à téléologie positive) et les dystopies (à téléologie négative). C'est justement dans les utopies que s'est manifesté, d'une manière si ostensible, le primat de la *topoïésie* (COUSINS, GRACE, éd., 1995 : 10), c'est-à-dire de la description de lieu incluant le descriptif détaillé de l'ontologie du monde créé avec

sa topographie, sa philosophie, sa stratification sociale et, en l'occurrence, sa religion sur la *fabula*. Louis Marin a défini ce type de narration affirmant que les utopies délaissent le discours sur le monde au profit du monde du discours (MARIN, 1973 : 116).

Cette constatation se confirme dans la dystopie de Sansal dont la description minutieuse occupe la majeure partie du roman. Certains s'en plaignent, expliquant que le descriptif pèse trop sur le narratif, ce qui ralentit la lecture. Mais, Sansal, en ingénieur, passe en revue tous les rouages de la théocratie apocalyptique dont le fonctionnement vise à broyer la mémoire humaine, la faculté de raisonner, bref tue l'individualité en faisant propager la parole et la religion unique, incarnée par le dieu Yölah et son délégué sur terre, Abi.

L'éponyme an 2084 constitue la césure entre l'ancien et ce nouveau monde post-apocalyptique, appelé l'Abistan. Ce nouveau pays-monde, qui s'étend aux confins de l'horizon, n'a ni voisins ni frontières. Il a été créé après l'«hyper-conflit»⁴ – la Grande Guerre Sainte – appelée le Char, à l'issue de laquelle la civilisation occidentale a été complètement détruite⁵. De l'ancienne civilisation occidentale ne restent que des débris, achetés clandestinement par l'un des hauts fonctionnaires du pays, Toz, qui les a réunis dans une sorte de musée privé ; on y trouve les objets les plus banals : chaises, lits, vaisselle, inconnus pourtant en Abistan. Mais ce ne sont pas les objets qui manquent le plus dans cet «Empire de la Pensée unique où mécroire est impensable» (S, 45).

L'Abistan est un pays où règne un totalitarisme religieux ; dans ce monde «né de la religion [...] qui s'interroge et discute est un hérétique» (S, 226). La puissante administration de l'Appareil de contrôle cherche à museler la population et n'a «d'autre finalité que d'empêcher la liberté d'apparaître» (S, 49). Le Livre Saint de l'Abistan, le *Gkabul*, stipule dans l'une ses lois majeures : «seulement l'Acceptation et la Soumission» (S, 48). L'Appareil a compris que le renforcement du pouvoir passe par la langue, que celui qui domine la langue, domine les hommes. Pour cette raison, ils ont inventé la langue unique, Abilang, qui fait penser à la novlangue orwellienne.

On l'aura bien compris que cet «empire de la pensée unique» (S, 45) a effacé les différences afin de faire disparaître des espaces de conflits. Sansal cherche à faire passer une idée, qui peut sembler paradoxale, à savoir que le conflit n'est pas que négatif, que « la vie n'existe et ne se meuve que dans et par l'opposition de forces antagoniques» (S, 51). Il s'avère que sans énergie du conflit, c'est-à-dire sans confrontation avec la pensée de l'autre, sans discussion, voire sans différend qui peut en ressortir, les sociétés et les hommes qui y vivent dépérissent et s'aliènent. «Dans la dynamique profonde de la vie» (S, 205), la coexistence

⁴ Nous empruntons le terme à Jacques ATTALI (2006 : 223).

⁵ «Si rien n'est fait, un divorce majeur aura lieu entre une partie de l'Islam et l'Occident» (ATTALI, 2006 : 237).

sociale et politique doit être fondée sur le dissensus créatif⁶, car « est turbulent ce qui existe ; est fécond ce qui se meut » (WESTPHAL, 2007 : 116). L'Appareil, le haut-lieu du pouvoir abistanais, a pour but de faire disparaître le conflit, car il sait que l'ancienne civilisation, dont la dangerosité résonne dans le mot tronqué « démoc », ne visait pas à imposer le consensus, mais à gérer le dissensus⁷.

L'Abistan est un monde autiste et quasi mort où les gens existent sans se parler, ni s'aimer où l'acte de penser est interdit, la mémoire gommée et la pensée n'existent pas. Les humains, dépourvus de faculté de penser, perdent leur statut d'individus. Ils passent leur temps à attendre la possibilité de partir en pèlerinage ou à accomplir le rituel du pèlerinage institutionnalisé, manifestation la plus ostensible de la foi. De longs passages descriptifs de ce roman, qui semblent se dérouler sans fin comme ces caravanes de pèlerins abistanais, permettent de faire ressentir, presque à la manière de Flaubert, la lourdeur de l'inaction, l'inanité des efforts inutiles, la lenteur interminable des heures creuses de l'attente où stagnent la fatigue et l'ennui. Les abistanais vivent comme suspendus dans la non-existence, englués dans le marasme provoqué par la répétitivité et le retour du même : « Dans tout le pays, [...] il ne se passait jamais rien, rien de visible, la vie était limpide, l'ordre sublime [...] » (S, 41). L'Abistan n'est ni un pays, ni une nation, mais juste un cadre spatial qui rassemble un troupeau d'humains acéphales.

L'Abistan forme, selon la volonté de ses concepteurs, un monde parfait. Étant parfait, il s'use et se dévore. Comme tout système qui se veut parfait, l'Abistan n'a pas d'avenir, il ne se renouvelle pas, car rien dans sa structure n'est voué à l'évolution, au changement et à la transformation ; il lui manque l'énergie du changement : « Dans un monde parfait, il n'y a pas d'avenir, seulement le passé [...], pas d'évolution, aucune science, il y a la Vérité, une et éternelle [...]. Dans un tel couronnement la vie s'arrête, qu'aurait-elle à imaginer, à refaire ? » (S, 40–41). Qu'est-ce qui pourrait donc enrayer cette mécanique bien huilée de la structure parfaite de l'Abistan, dans laquelle les hommes n'ont « aucune latitude pour rêver, hésiter, réfléchir » (S, 46) ?

Ces deux derniers mots renvoient à deux interdits majeurs de ce monde totalitaire : le doute et la pensée. Ils sont incarnés par un jeune homme, Ati, qui a passé deux longues années en dehors de sa ville Qodsabad, capitale de l'Abistan. Pendant un an, il a séjourné dans le sanatorium du Sîn dans la montagne de l'Ouâ et il a passé une autre année sur le chemin de retour durant lequel il a fait la connaissance de Nas qui rentrait d'une mission dans un site archéologique datant d'avant le Char. Cette rencontre s'avérera capitale pour la transformation

⁶ On cite l'idée d'Omar Saghi qui prétend que « La *conflictualité* est l'essence même de la démocratie » (MOSSÉ, 2011).

⁷ Nous paraphrasons l'idée de Florence Durand-Tornare qui affirme que « le rôle initial du politique n'est pas de créer du consensus mais de gérer le dissensus » (MOSSÉ, 2009).

d'Ati, car elle fera entrouvrir dans son esprit les trappes boulonnées fixement. Il apprend l'existence d'un village ancien, et cette découverte a remis en question tout ce qu'il savait sur le monde, car ses habitants ne ressemblaient pas aux abistanais. Il prend la conscience d'un phénomène inconnu, mais qui le fait rêver: «L'existence de la frontière était bouleversante. Le monde serait donc divisé, divisible, l'humanité multiple? [...] Qu'est-ce que la frontière? qu'y a-t-il de l'autre côté?» (S, 39); «Mais franchir les limites, c'est pour aller où?» (S, 38). Ces questions montrent à quel point une interrogation inquiète du monde permet d'agrandir l'horizon des connaissances humaines.

Dans le roman, Sansal oppose deux systèmes à trajectoires collusoires: l'un, non évolutif, qui désigne la dictature oppressante du Pouvoir religieux, et l'autre, incarné par un passionnant processus d'une lente métamorphose d'Ati. Ce dernier, d'un être malade physiquement et inconscient des machinations perfides du régime, deviendra un individu pensant, qui cherchera la réponse aux questions qui commencent à tarauder son esprit. Sa tête deviendra le brasier où couvrera le feu du changement.

Ati est un être inquiet au sens de l'incomplétude existentielle, étant travaillé par un manque intérieur. Il porte en lui des désirs qui ont été interdits à l'Abistan: il «aurait voulu parler de son trouble» (S, 53), mais il ne trouve aucun interlocuteur. Ce doute qui «commençait à se frayer un chemin en lui» (S, 95) le désoriente. Pour cette raison, Ati passe par un long processus d'introspection pour comprendre ce qui se passe dans son for intérieur, ce que le romancier appelle «le mystère de la liberté» (S, 49). Son changement semble irréversible et inéluctable, car «quelque chose cristalliserait au fond de son cœur, un petit grain de vrai courage» (S, 50):

Quelque chose s'est cassé dans sa tête [...]. Il avait cependant la claire conscience qu'il ne voulait pas être l'homme qu'il avait été dans ce monde qui soudainement lui paraissait si horriblement vilain, il désirait cette métamorphose qui s'amorçait dans la douleur et la honte [...]. L'homme qu'il était, le croyait fidèle, se mourrait, il le comprenait bien, une autre vie naissait en lui.

S, 46

Pourtant, ce qui le guidait, c'était un pressentiment de quelque chose qu'il n'a jamais connu ni nommé, mais qui commençait à devenir désormais son obsession douce: «Un mot le fascinait, il ouvrait la porte d'un univers de beauté [...] dans lequel l'homme était un dieu qui de ses pensées faisaient des miracles» (S, 55). Cette fascination prend la forme d'une initiation à la liberté, comparable aux premières rêveries d'amour, car une nuit, «sous la couverture» (S, 55), il a pudiquement prononcé ce grand Mot: «liberté».

À travers la transformation d'Ati, nous suivons la puissance de la force du faible, cette «force du mouvement infinitésimal» (S, 96), et nous observons de

quelle manière une fissure qui se profile dans la surface du monolithe indestructible parvient à bousiller ses fondements : « Le plus grand savoir du monde se plie devant le grain de poussière qui enraye la pensée » (S, 38). Son doute se matérialise sous la forme de la frontière, de cette idée lui inconnue dont le sens lui échappe. Ce doute rentrera comme une vrille dans l'esprit d'Ati pour ne plus en sortir. Ce doute germera longtemps, mûrira. Et, ce processus, une fois enclenché, est inarrêtable : « une fois lancée, la machine du doute ne s'arrête pas » (S, 192). Ce doute, qui gagnera en puissance, est comparable à l'image du partage des eaux – le célèbre *continental divide* – l'image dont se sert Baudrillard pour expliquer la nature irréversible du destin : « Par cette division, à un moment donné, deux éléments entrent se séparent irréversiblement, semble-t-il, et ne se rejoindront jamais plus. La division est définitive » (BAUDRILLARD, 2007 : 67). Cette image symbolise la situation d'Ati qui, une fois, précautionneusement, posé son pied sur le chemin du doute et de la liberté, ne sera jamais dévié de cette direction. Le mouvement amorcé par le doute finira par devenir l'action.

Tirailé par les doutes, il décide d'expérimenter la liberté. Avec son ami et, à la fois, compagnon de doute, Koa, ils s'aventurent en catimini dans les lieux interdits par le régime, comme le ghetto, parce qu'ils veulent « comprendre ces choses vaseuses dont leurs têtes étaient pleines » (S, 112). Pour s'y rendre, ils « avaient franchi la barrière du temps et de l'espace, la frontière interdite » (S, 114). Leur « odyssée dans ce monde interdit » (S, 114) avait un impact immense sur la vie d'Ati qui, car ils partent ensemble en route et « remarquent que les gens se différencient beaucoup » (S, 145) et que la réalité est incomplète, chaotique et inachevée : elle n'est jamais ni parfaite ni identique. Ati se rend à l'évidence que dans ce monde où le régime a fait régner la Pensée unique, « seule existait la complexité. Découvrir le monde, c'était entrer dans la complexité » (S, 171). Il suit de ce qui précède qu'admettre la complexité c'est d'abord admettre que certains aspects de la réalité échappent à notre entendement. Mais, que voulait dire cette complexité vue par Ati ? L'incontrôlable et immaîtrisable diversité du monde qui vise la plus grande entropie, le chaos, l'aléatoire et le contingent, bref, tout ce qui échappe à la pensée orthogonale de l'Appareil de dictature religieuse. Ce dernier, par contre, vise à diminuer l'entropie, c'est-à-dire à faire régner l'ordre, contrôler, imposer. Pour cette raison, le régime abistanaï lance une vaste opération de pèlerinages qui permet de maintenir le contrôle aussi bien sur le mouvement que sur l'inaction des hommes.

Le destin d'Ati, ce « révolté-né » (S, 188), porté par un irrépressible désir de passer outre la Frontière, reste inconnu. Nous apprenons son départ, mais nous ignorons s'il a réussi à la traverser. Le mystère semble donc clore cette histoire d'une quête humaine au sein d'un univers inhumain. Cependant, *in fine*, remarquons que la fin du roman est marquée par le « si », la particule introduisant le mode conditionnel, tandis que tout dans cette dystopie non protensive, n'engen-

drant pas d'avenir, s'énonce à l'indicatif, le mode affirmatif et conclusif. Or, il est paradoxal que ce soit le conditionnel qui marque la fin du roman, devenant de cette manière, le mode grammatical de l'espoir, donc de l'ouverture, aussi minime soit-elle. Gilles Deleuze dit que : « Dans un grand film, comme dans toute œuvre d'art, il y a toujours quelque chose d'ouvert. Et cherchez chaque fois ce que c'est » (DELEUZE, 2003 : 80–81). Pourrait-on imaginer, pour cette théocratie inhumaine, meilleure ouverture que le mode hypothétique, ce mode de tous les possibles ?

Bibliographie

- AGAMBEN Giorgio, 2008 : *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. Maxime ROVERE. Paris, Payot & Rivages, coll. Petite bibliothèque.
- ATTALI Jacques, 2006 : *Une brève histoire de l'avenir*. Paris, Fayard.
- BAUDRILLARD Jean, 2007 : *Mots de passe*. Paris, Fayard.
- CHEBEL Malek, 2004 : *Dictionnaire amoureux de l'Islam*. Paris, Plon.
- COUSINS Anthony, GRACE Damian, éd(s), 1995 : « Introduction ». In : *More's Utopia and the Utopian Inheritance*. Lanham, University Press of America.
- DELEUZE Gilles, 2003 : *Pourparlers 1972–1990*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIAGNE Souleymane Bachir, 2010 : « Notre présence africaine au monde ». *Africultures. La Revue des cultures africaines*, n° 82, août 2010, <http://www.africultures.com/notre-presence-africaine-au-monde/9647>. Date de consultation : le 16 septembre 2017.
- HUGO Victor, 1909 : « Les Rayons et les ombres ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. T. 17. Paris, Ollendorf.
- MARIN Louis, 1973 : *Utopiques : jeux d'espace*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- SANSAL Boualem, 2015 : *2084. La fin du monde*. Paris, Gallimard, coll. Blanche.
- TOLEDO Camille DE, 2011 : *Vies potentielles*. Paris, Seuil.
- VICKY Alain, 2013 : « Science-fiction. Afrique, présence des futurs ». *Le Monde diplomatique*, juin 2013, <http://www.monde-diplomatique.fr/2013/06/VICKY/49190>. Date de consultation : le 11 septembre 2017.
- WESTPHAL Bertrand, 2007 : *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Sources Internet

- Mossé Marc, 2009 : « Le temps de l'hypercitoyen ». *Regards sur le numérique*, 11 octobre 2009, <https://www.rsln.fr/fil/le-temps-de-lhypercitoyen/>. Date de consultation : le 15 septembre 2017.
- Mossé Marc, 2011 : « Quel rôle pour les nouveaux médias dans la gestion des conflits ? ». *Regards sur le numérique*, 16 décembre 2011, <https://www.rsln.fr/fil/quel-role-pour-les-nouveaux-medias-dans-la-gestion-des-conflits/>. Date de consultation : le 15 septembre 2017.

Note bio-bibliographique

Jolanta Rachwalska von Rejchwald, maître de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Pologne), HDR en littérature française du XIX^e siècle. Elle a collaboré à la première traduction polonaise des *Structures anthropologiques de l'imaginaires* de G. Durand. Elle a participé au projet européen *Réception de Zola en Europe centrale* (Valenciennes, 2011, PUV). Émile Zola lui a transmis la passion pour la littérature qui accompagne le monde en mouvement. Ses principaux thèmes de recherche sont axés sur la (dé)/construction moderne et postmoderne du corps sensible saisi dans ses rapports avec l'histoire, le pouvoir, la mémoire et la politique. Elle a publié deux ouvrages et de nombreux articles.

jolanta.rachwalska@poczta.umcs.lublin.pl



EWA DRAB

Université de Silésie à Katowice

La dystopie musulmane en tant qu'expression du conflit L'exemple de *2084: La fin du monde* de Boualem Sansal

Muslim Dystopia as Expression of Conflict. The Example of
2084: La fin du monde by Boualem Sansal

ABSTRACT: The present paper aims at describing Boualem Sansal's *2084: La fin du monde* (*2084: The End of the World*) in terms of dystopia used to address the question of conflict rooted in the totalitarian ideology. The author focuses on the creation of a dystopian society whose main characteristics, such as control, propaganda or abuse of power, help to portray the divisions introduced by the state and impacting upon the oppositions within and outside the system. Hence, a brief description of the novel's setting is followed by the outline of three types of conflict: individual, internal and external. Then, the importance of dystopian poetics in the context of the West-Middle East opposition is stressed, which allows to proceed to the interpretation of particular threads of the book. The final part of the reflection compares *2084* with *1984* by George Orwell in an attempt to decide if any consensus is achievable.

KEY WORDS: Boualem Sansal, conflict, dystopia, totalitarianism, George Orwell

Sur la toile de son livre *2084: La fin du monde* (2015), Boualem Sansal dépeint l'Abistan, un pays dont l'instance suprême de l'État, Abi, agit également comme un messenger de Dieu. C'est lui qui, en réalisant le plan divin sur terre, se situe au sommet de la hiérarchie politique et religieuse de la nation. Tandis qu'Abi incarne Dieu Yölah, l'État compris en tant que système administratif est représenté par l'Appareil, l'autorité qui conduit des inspections incessantes de la société pour que les citoyens adhèrent aux règles imposées par le pouvoir. Un lien entre les deux, Abi et l'Appareil, s'établit grâce à la Juste Fraternité, un comité chargé de la supervision du comportement des habitants du pays. Malgré la pré-

tendue division des autorités, leur but reste le même : assujettir la population de sorte que les privilèges des élites soient préservés. Que ce soit d'un point de vue administratif ou religieux, les institutions tentent de construire un régime totalitaire dans lequel l'individu n'est qu'un rouage d'une grande machine de l'État. Le pouvoir manipule donc les citoyens par religion et propagande en multipliant des divisions et en effectuant le plan de contrôle total de la société. D'une part, les gens convaincus de l'infaillibilité du système seront enclins à accepter toute décision de l'État, même au détriment de limitations sur la liberté personnelle. D'autre part, les citoyens partagés sont incapables de s'unir afin de s'opposer au gouvernement. Au sein d'une telle société se trouve le protagoniste du livre, Ati. Au début de la narration, il demeure au sanatorium dans les montagnes en raison de la tuberculose, isolé des diktats du pouvoir. C'est donc là où le protagoniste apprend à penser indépendamment. La métamorphose progressive du personnage principal devient le centre de l'intrigue du roman, particulièrement visible au moment où le convalescent rejoint sa communauté. Ati commence à se poser des questions dévoilant la divergence entre la réalité et les paroles du gouvernement. La recherche des réponses permet d'observer que le monde de l'Abistan se caractérise par la présence de conflits, parmi lesquels certains restent silencieux.

L'œuvre de Sansal inspire la présente analyse dont l'objectif serait de déterminer comment les mécanismes dystopiques servent à illustrer de différents côtés du conflit au sein de la littérature contemporaine dans le contexte de l'opposition des cultures et des religions occidentale et orientale. Afin de l'atteindre, il faut d'abord comprendre l'architecture de la dystopie, dans laquelle le système totalitaire de pouvoir joue le rôle principal, et la manière de parler du conflit à travers une image convaincante du monde présenté dans le roman. Or, c'est sur la représentation du monde littéraire que l'auteur se concentre.

Le portrait détaillé de la réalité de l'Abistan sert à mettre en avant la critique du régime totalitaire, articulée grâce à la description des mécanismes de l'oppression de l'individu, par exemple l'absence de débat politique ou d'intimité, la domination de l'administration ou de la discorde (MACLEOD, 2003 : 230). En fait, Boualem Sansal crée délibérément une dystopie, lui offrant des outils nécessaires afin de parler du conflit interne de l'individu, ainsi que du conflit à l'intérieur du pays et de la mésentente entre les cultures, fondée sur la crainte d'un monde soumis à la domination de l'islam. En réponse à cette opposition constatable entre le monde islamique et la civilisation occidentale, principalement due à la peur des attaques terroristes effectuées par les fondamentalistes, Sansal se sert de la dystopie basée sur *1984*, le roman de George Orwell publié en 1949, dont les traits caractéristiques permettent de mettre en relief des questions politiques et sociales urgentes et aussi de se pencher sur un avenir possible de la suprématie musulmane exagérée par de maintes craintes.

En d'autres mots, la dystopie alimente la vision de la nation totalitaire et le commentaire sur son caractère conflictuel. Cependant, il n'est pas possible

de discuter de la dystopie sans faire référence à la littérature utopique ou de science-fiction. L'utopie traditionnelle, qui présente un système parfait mis en place dans le futur, a disparu à cause de l'influence dévastatrice des événements du XX^e siècle, comme l'avènement du totalitarisme et des guerres génocidaires (JAMES, 2003 : 219). Cependant, des éléments utopiques ont pénétré la littérature science-fiction, en devenant ainsi la partie inhérente du genre, ou ont évolué jusqu'à ce que l'utopie devienne la dystopie, notamment en raison de la dictature du système restreignant la volonté de l'individu ou parce qu'il est difficile d'empêcher la création des élites qui gouverneraient le reste de la société (2003 : 219–220). Par conséquent, la dystopie, née de la culture de contrôle, s'est avérée être une réponse à l'incapacité des auteurs d'imaginer un meilleur monde ou une alternative aux atrocités du XX^e siècle. En étant une image d'une société oppressive (2003 : 220) au sein de laquelle l'homme, souvent privé d'émotions ou de compétence de réfléchir, est surveillé par le gouvernement, la dystopie fournit des instruments de critique des régimes à travers l'exagération des défauts de l'époque et leur projection sur l'avenir. Ainsi, le genre s'inscrit bien dans le discours de science-fiction, principalement parce que « la SF donne forme aux désirs et aux inquiétudes existentielles du monde actuel » (CARPENTIER, 1985 : 14). La science-fiction, même si associée en général avec des visions futuristes, y compris la conquête de l'espace ou la connaissance des technologies fantastiques, reflète bien les craintes liées au progrès de l'humanité, notamment dans la variante dystopique. Grâce à la distanciation et la spéculation sur des options de l'évolution du monde prévues par les auteurs, la science-fiction incite le lecteur à réfléchir sur « des destinées possibles de l'humanité, menacée par son progrès et son opulence » (1985 : 14). La science-fiction sert également à se pencher sur la question de la condition humaine aujourd'hui et demain. En effet, des relations, y compris des conflits et des divisions, dans diverses configurations, par exemple entre supérieurs et subordonnés, entre le peuple d'une société donnée et leur gouvernement ou, finalement, entre des nations séparées constituent les fondements du monde décrit et étudié par les auteurs de science-fiction ou de dystopie. Le genre est donc une bonne méthode d'examiner les craintes provoquées par les transformations politiques qui ont contribué à la transition de l'utopie vers la dystopie. Il semble que les lecteurs trouvent dans le genre un reflet de ce qui leur fait peur, c'est-à-dire de « mensonges systématiques, fabrication de 'faits alternatifs' [...], contrôle du réel, infaillibilité du pouvoir, autoritarisme brutal, etc. » (ASSOULINE, 2017 : 13). Le contexte social spécifique favorise donc la création des histoires dystopiques comme celle proposée par Sansal où une société musulmane imaginée émerge victorieuse du conflit avec l'Occident, représenté par la dictature esquissée par Orwell dans *1984*. Mais comment la représentation du régime totalitaire détermine-t-elle la dystopie de Sansal ? Comment la dystopie exprime-t-elle l'idée de conflit dans le roman ? Et enfin, existe-t-il une chance de trouver une solution ou un consensus ?

Le conflit interculturel mis en relief à l'aide de la dystopie est fondé sur le besoin de créer des divisions. Par conséquent, le concept de frontières, littérales ou métaphoriques, s'établit en tant que facteur déterminant la narration. L'individu, instruit par l'État de percevoir son pays en tant que totalité du monde, nécessiterait un peu d'indépendance pour se poser la question suivante : « Qu'est-ce que la frontière, [...] qu'y a-t-il de l'autre côté ? » (SANSAL, 2015 : 39). La notion de frontière géographique implique automatiquement la présence de l'autre qui peut être dangereux ou qui peut, par comparaison, mener à la réfutation du gouvernement. La présence des bornes peut aussi suggérer un conflit latent ou sa prédiction. Même si moins visibles que les frontières géographiques, les limitations au sein de la communauté sont inhérentes à une société dystopique. Isolés et limités, les habitants du pays demeurent dépourvus de savoir, mais ils se rendent compte, par exemple, que les élites occupent le sommet de la hiérarchie. D'une part, l'infinitude de l'Abistan comme pays et comme concept renforce l'image de la puissance mondiale, bien que l'incapacité de vérifier l'existence des frontières constitue le fondement du conflit. D'autre part, puisque les citoyens, séparés et conscients de la ségrégation, ne visent pas à se révolter, les divisions contribuent au maintien du système de contrôle et d'ignorance. En fait, « la frontière est ce qui sépare le bien du mal » (2015 : 274), un concept unimaginable de l'étranger qui dissimule l'Ennemi.

La peur de l'adversaire invisible s'ajoute à d'autres craintes suscitées par le système tandis que l'anxiété et l'humiliation des individus peut engendrer un conflit de nature psychique. L'Appareil réalise ses objectifs grâce à la capacité d'évoquer le sentiment d'angoisse auprès des citoyens, qui craignent des erreurs lors des inspections, en contact avec l'administration ou en effectuant des activités quotidiennes. Puisque les gens ressentent un désir accablant d'être un croyant exemplaire, toute forme d'objection civique est entravée par la peur du péché ou de la déviation, y compris vers l'autre. La croyance aveugle justifie, en fait, toute démarche des privilégiés, qui accomplissent la volonté de Dieu. Tout événement est enraciné dans la foi, tellement dominante qu'elle éclipse d'autres sphères de la vie, fournissant à l'Appareil un outil totalitaire de gouvernement. Selon l'auteur, « l'écrasement de l'homme par la religion » (2015 : 81) s'additionne clairement au diktat du péché et cimente la haine contre ceux qui perturbent l'homogénéité de la société, c'est-à-dire contre les mécréants. La crainte d'être pris pour un hérétique se lie naturellement à la peur de la dénonciation. L'auteur met en relief les méthodes intransigeantes du système dont les membres examinent minutieusement chaque citoyen lors des inspections ou condamnent les pécheurs aux exécutions publiques et les font disparaître s'ils posent une menace au régime.

La description de l'inspection constitue une représentation symbolique du système oppressif qui provoque la naissance du conflit interne chez Ati. Lors de l'entretien officiel avec le comité de la Santé morale chacun est interrogé sur

ses péchés et prouve de dévouement, ainsi en se rappelant qu'il est observé sans trêve, emprisonné dans le néant du pays infini. Le doute signifie donc se détourner du modèle de citoyen idéal inculqué par le régime. La condition psychique d'Ati après l'inspection en constitue une preuve : « [...] le film de l'Examination tournait en boucle dans sa tête. C'était le film d'un viol consenti qu'il subirait chaque mois [...] Quelle issue ? » (2015 : 91). Déchiré, Ati se voit coincé par l'arrangement dans lequel il reste planté sans aucune solution satisfaisante. Puisque dans la société dystopique la seule manière à portée de l'individu de donner une signification à son existence est de répondre aux attentes clairement définies de l'État, le protagoniste, en tant qu'enfant du système, devrait se soumettre à tout contrôle. Cependant, il réclame aussi le libre arbitre et, ainsi, un besoin flagrant de liberté se heurte contre le sens du devoir. Le protagoniste se demande aussi s'il est possible d'extraire des sentiments positifs de sa relation de contrainte avec le gouvernement : « Un viol consenti répété jour après jour [...] devient-il une relation d'amour ? » (2015 : 91). Pourtant, la subjugation de la nation, bien que la violence impliquée soit physique uniquement dans des contextes particuliers, conduit à la résistance qui peut éclater sous la forme d'une révolte seulement si le sentiment d'injustice surpasse celui de peur.

Pour Ati, le moment de réflexion est son séjour au sanatorium pendant lequel il avance sur le chemin de la métamorphose, comme d'autres protagonistes des romans de dystopie, seuls et isolés « comme tout dissident dans un pays totalitaire »¹ (MACLEOD, 2003 : 230). Ce qui change en lui, c'est la manière de percevoir le monde, car il se rend compte de l'existence du conflit. En outre, en apprenant le mythe de la frontière, il formule l'objectif à atteindre, c'est-à-dire trouver le monde de l'autre côté. Mais d'abord, le héros remarque la présence des apostats, considérés comme les principaux émeutiers prêts à détruire l'ordre social au cas où ils fuiraient le contrôle de l'État. La visite dans le ghetto « des populations antiques, restées accrochées [...] à de vieilles hérésies » (SANSAL, 2015 : 101), prouve que le rejet du mythe d'Abi, nommé Bigaye par les mécréants, est possible et que dans un monde de liberté et de diversité un autre point de vue ne devrait pas se traduire par incrimination. En vivant indépendamment du diktat de la nation, l'enclave a clairement développé « une culture de la résistance » (2015 : 109) et une certaine liberté, manifestée, entre autres, par la participation inhibée des femmes dans la vie du ghetto. Le bannissement des Renégats leur a permis, ainsi, d'obtenir un genre spécifique d'autonomie, en vigueur uniquement dans leur domaine. Effectivement, ils ne sont pas punis pour l'impiété ou pour les blasphèmes « moquant l'Abistan, ses croyances et ses pratiques... » qui apparaissent sur les murs sous forme de graffitis, par exemple : « Mort à Bigaye » ou « Yölah c'est du vent » (2015 : 111). Néanmoins, la tolérance des apostats par le pouvoir garantit l'obéissance des citoyens, peureux des Regs s'évadant de leur

¹ “[...] as any dissident in a totalitarian state” (trad. E.D.).

prison et profanant la terre sainte de l'Abistan. Les enclaves constituent, par conséquent, un avertissement contre l'autre et aident le gouvernement à opprimer la société. L'État favorise la discorde à l'intérieur du pays, y compris la réticence envers les hérétiques, parce que le pouvoir en a besoin afin de supprimer des initiatives de révolte et, à travers l'angoisse, priver les gens de leur volonté. En fait, la chasse aux dissidents religieux introduit la question de conflit interne vu en tant qu'outil de contrôle.

En conséquence, le conflit permet de maintenir le *status quo* dans le pays. Tandis que ceux qui défient les normes dictées par le pouvoir sont poussés vers le ghetto, la présence de l'Ennemi extérieur mobilise les habitants pour protéger leurs valeurs nationales. L'auteur révèle progressivement l'histoire de la région, régulièrement réécrite, dont la partie clé est la série de guerres saintes, y inclus nucléaires. Puisque tous les opposés à l'hégémonie de l'Abistan deviennent immédiatement leur ennemi, un long différend avec le reste du monde a transformé la perception de l'autre par la société. Bien que l'identité des partis de conflit international ne soit pas exprimée directement, l'Abistan évoque des associations avec un pays musulman d'une manière suffisamment claire pour que l'auteur puisse faire allusion à l'opposition entre l'Ouest et le Moyen-Orient. Le nom de Dieu en qui les gens croient, Yölah, ressemble vivement au nom d'Allah, c'est-à-dire « dieu » en langue arabe et en islam. De plus, Sansal introduit sur les pages de son livre les paroles de la *chahada*, ou la profession de foi de la religion musulmane, à savoir son début : « Il n'y a de dieu que... » (2015 : 156), ce qui fait penser aux véritables piliers de l'islam (MILOT, 1975 : 148), par exemple à Ramadan, le mois de jeûne auquel le roman également fait allusion en évoquant la célébration de la semaine d'abstinence. Parmi plusieurs autres références, linguistiques et culturelles, se distingue aussi la question de vêtement. Le *burni*, ou « l'uniforme du croyant, il le porte comme il porte sa foi » (SANSAL, 2015 : 163), rappelle la burqa, le voile cachant la silhouette porté par les femmes, en Abistan obligatoire pour les deux sexes. L'auteur ne se contente pas de ne citer que quelques indications aussi dans le contexte de l'autre côté du conflit. En fait, l'Ennemi a de nombreuses caractéristiques des pays européens. En décrivant les fragments de l'histoire, l'écrivain dévoile que le régime et la langue de l'Abistan ont été créés après la première Grande Guerre sainte avec « un conglomérat de peuple dégénérés et barbares dont les terres s'appelaient les Hautes Régions Unies du Nord » (2015 : 121), ce qui suggère l'Europe, surtout que la référence se répète vers la fin du livre à propos de l'Angsoc, la Grande Bretagne en version orwellienne, suivant l'allusion au « prestigieux et gigantesque musée appelé Louvre ou Loufre » (2015 : 240). Finalement, à part d'autres analogies liées à l'identité de chaque parti du différend, Ati est invité par l'un des personnages à un musée interdit où sont exhibés des accessoires du XX^e siècle. Initialement, le protagoniste démontre une grande ignorance de l'histoire et d'autres pays à la suite de la propagande de l'État.

C'est au musée où il apprend l'existence d'un autre style de vie et d'une culture occidentale.

L'Abistan alimente une guerre constante avec l'Ennemi. Le conflit interne avec les Regs a été conçu pour permettre de « canaliser les haines et les colères, et renforcer l'idée d'une race supérieure pure [...] menacée par les parasites » (2015 : 257) mais le même concept peut aussi être projeté sur l'antagonisme avec l'adversaire de l'autre côté de la frontière, réelle ou imaginée. L'anéantissement d'autres cultures lors des guerres épuisantes pour faire de l'Abistan le plus grand pouvoir du monde a conduit à l'établissement de la légende d'Abi, de l'Appareil et de la nation subordonnée à Yölah et aux élites. Pourtant, comme le sort des gouvernements change rapidement, ainsi prouvant que l'histoire revient à son point de départ tandis que les sociétés oublient leurs erreurs, le maintien du pouvoir exige une idéologie efficace qui aiderait à convaincre les citoyens de l'indispensabilité de leurs commandeurs. Ainsi, une référence claire au totalitarisme fait penser au contexte extra-littéraire, ce qui affiche *2084* en tant que réponse au conflit entre les pays occidentaux et le Moyen-Orient. En effet, le système de fonctionnement de l'Abistan reproduit des principes choisis de l'idéologie islamiste. Il est possible de dire que le totalitarisme alimente l'islamisme si, comme le remarque Jeffrey BALE (2009 : 79, 81), le premier offre à une nation particulière une vision presque utopique de la suprématie d'un peuple, même si la réalisation d'une telle vision demande le contrôle absolu et la limitation de la liberté, et le second est un mouvement anti-laïque fondé sur les interprétations radicales et intolérantes de la religion musulmane qui s'oppose aux institutions démocratiques de l'Occident et lutte contre les incroyants. La même dépendance se distingue en Abistan où l'idéologie totalitaire rend possible l'imposition d'un seul point de vue, profitable à l'État. En d'autres mots, le combat avec ceux qui sont différents, ou avec l'Ouest, la surveillance, la suppression de la liberté ou la tendance à la fausse libération de type orwellien constituent les éléments communs pour l'islamisme et le totalitarisme (2009 : 78, 82), emprunté par le monde de *2084*. Ainsi, à travers la référence aux idéologies dangereuses, Sansal indique la source du conflit, c'est-à-dire la radicalisation, l'isolement et le contrôle.

Dans la vision sombre et intransigeante proposée par Sansal, l'espoir rappelle un rêve fantasmagorique. La désunion détermine tout aspect de vie en Abistan, à partir des relations entre l'État et le peuple et en terminant par la perception de la réalité par l'individu. Est-il donc possible de trouver un consensus dans un arrangement qui exclut l'égalité et le dialogue au profit de la soumission ? Il semble que les habitants de l'univers construit par l'auteur soient incapables d'offrir une solution efficace, même si le nouvel ordre prépare une rotation du pouvoir et planifie de « démanteler l'Appareil » ou de « réveiller les gens » (SANSAL, 2015 : 254). Ceci n'offre aucune solution permanente principalement à cause de la périodicité de la dictature et la précarité de la démocratie. Pourtant, la réflexion strictement théorique suivant l'analyse du monde du roman procure une réponse à la ques-

tion de la peur de la domination islamique ressentie par les sociétés occidentales. En réalisant les hypothèses les plus terrifiantes des lecteurs, Sansal peint une image d'un pays quasi musulman dont la supériorité implicite sur le reste du globe engendre chez le public une anxiété encore plus grande. Le regard plus attentif découvre, cependant, une observation pertinente que l'auteur cherche apparemment à transmettre. Effectivement, le système totalitaire n'est pas typique d'une religion ou d'une culture particulière tandis que l'abus de pouvoir constitue une menace universelle. En faisant référence à *1984*, Sansal souligne le fait que le monde devrait craindre la dictature, qui revient périodiquement, au lieu d'une culture ou d'une confession donnée. Au-delà du rapport intertextuel qu'a *2084* avec le texte d'Orwell, opposant les deux dictatures dans les annales du passé, la comparaison dévoile toutes les similarités intentionnelles entre deux pays, c'est-à-dire Océania et l'Abistan, ce qui démontre l'universalité du conflit, des divisions et de l'oppression sociale.

Il est évident que Sansal s'est inspiré de *1984*: le protagoniste vit dans un pays totalitaire fondé sur le contrôle et la propagande, incessamment en guerre avec l'Est. Tout est inspecté par la ministère de la Vérité et la Police de la Pensée, comparable à la Juste Fraternité, surveillant ceux qui commettent des crimes de pensée indépendante. Le protagoniste, similairement à Ati, est un individu qui commence à douter du système et penser en dehors de catégories proposées par l'État. De plus, le pays lutte constamment contre l'Ennemi prêt à compromettre les valeurs sur lesquelles la nation d'Océania est fondée. Afin de créer une version universelle de l'histoire, les employés des archives la révisionnent et la façonnent jusqu'à ce qu'elle soit conforme aux attentes du gouvernement. À part la structure de la narration, le roman de Sansal partage avec son célèbre prédécesseur d'autres éléments dont l'existence est mise en relief par l'auteur. Un d'eux est la création d'une langue spéciale caractérisée par la brièveté, qui a remplacé des langues anciennes. *L'abilang*, naturellement nommée ainsi en hommage au leader Abi, constitue une manifestation des limitations de chaque sphère de la vie. Une seule langue enseignée au peuple unifie la nation et empêche d'ouvrir d'autres perspectives à ceux qui voudraient savoir plus. En résultat, l'utilisation de *l'abilang*, traitée en tant que langue sacrée, est obligatoire, d'autant plus que d'autres langues, en étant des « fruits de la contingence » (2015 : 64) corrompent l'âme et séparent les gens. *L'abilang* assiste à la propagation de la religion car sa provenance sainte affecte la signification des mots, désormais chargés « d'un message infiniment bouleversant » (2015 : 94). En outre, comme l'est indiqué par l'hypothèse de Sapir-Whorf (DENHAM, LOBECK, 2009 : 346), la novlangue change la perception du monde de ses locuteurs. Pareillement à Orwell, qui a inventé 'Miniluv' pour désigner 'Ministry of love' ou 'Ingsoc' pour parler de 'English socialism', Sansal crée de nouveaux mots, la plupart d'eux liés à Abi le Délégué, par exemple 'Abigouv' (son gouvernement) ou 'leg-abi' (sa légion). Il se peut dire également que *l'abilang* ressemble à la novlangue dans le contexte

de l'impact que les changements linguistiques ont sur les anciennes formes d'expression de sorte que les mots soient supprimés: "We're destroying – scores of them, hundreds of them, every day. [...] It's a beautiful thing, the destruction of words" (ORWELL, 2016: 56). L'appauvrissement de la langue reflète l'appauvrissement intellectuel, comme dans *2084*, où les protagonistes apprennent des mots français inconnus pour eux. D'ailleurs, les similarités découlent du fait que l'*abilang* empruntent l'idéologie liée à l'idiome d'Orwell tandis que «sa conception s'inspire de la novlangue de l'Angsoc» (SANSAL, 2015: 260). L'aspect linguistique se lie, en effet, au commandant Abi, un reflet de Big Brother, donc du pseudonyme qui est cité directement vers la fin de *2084*, où le lecteur apprend la référence à Orwell la plus importante: le dernier pays vaincu par l'Abistan était «gouverné par un dictateur fou nommé Big Brother» (2015: 240). Cependant, le fameux nom n'apparaît que quelques pages avant l'épilogue tandis que sa forme déformée, Bigaye, suggère le rapport avec le texte classique d'Orwell au début de l'histoire.

En guise de conclusion, la dystopie permet à l'auteur d'illustrer les conflits dont la présence rend possible l'éclosion du totalitarisme, le système fondé sur le contrôle de la société et l'abus de pouvoir. Pourtant, la narration, qui s'appuie sur la référence au classique *1984*, souligne l'inconsistance de tout conflit, y compris interculturel, parce que la dictature constitue toujours une grande menace à la liberté, indépendamment de la culture ou religion. Malheureusement, bien que l'auteur fasse allusion à l'espoir, il suggère en même temps le retour du régime totalitaire, dû aux défauts de la démocratie. Comme Sansal (2015: 255) l'observe, «l'Abistan est l'Abistan et restera l'Abistan», malgré le changement du pouvoir ou des initiatives individuelles.

Bibliographie

- ASSOULINE Pierre, 2017: «Il les a Trumpé!». *Le Magazine Littéraire*, n° 577, 12–14.
- BALE Jeffrey, 2009: "Islamism and Totalitarianism". *Totalitarian Movements and Political Religions*, n° 10/2, 73–86.
- CARPENTIER André, 1985: «Avant-propos». In: *Dix nouvelles de science-fiction québécoise*. Montréal, Les Quinze, 9–16.
- DENHAM Kristin, LOBECK Anne, 2009: *Linguistics for Everyone – An Introduction*. Boston, Wadsworth.
- JAMES Edward, 2003: "Utopias and anti-utopias". In: *The Cambridge Companion to Science-Fiction*. Edward JAMES, Farah MENDLESOHN, eds. Cambridge, Cambridge University Press, 219–229.
- MACLEOD Ken, 2003: "Politics and science fiction". In: *The Cambridge Companion to Science-Fiction*. Edward JAMES, Farah MENDLESOHN, eds. Cambridge, Cambridge University Press, 230–240.

MILOT Jean-René, 1975: *L'Islam et les musulmans*. Québec, Les Editions Fides.

ORWELL George, 2016: *1984*. Hong Kong, Enrich Culture Group.

SANSAL Boualem, 2015: *2084: La fin du monde*. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Ewa Drab est maître de conférences dans l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie à Katowice et auteure de plusieurs publications, par exemple dans *Fantasy Art and Studies* et *Svět literatury*. Dans sa recherche académique, elle se concentre sur l'analyse des littératures imaginaires du XX^e siècle et sur la spécificité de la traduction de la fantasy anglophone contemporaine. Ses intérêts professionnels concernent également la dystopie, le steampunk et la fantasy à la française de Pierre Pevel.

ewa.drab@us.edu.pl



ANNA ROCCA

Salem State University, Salem, MA

Algeria: Sarah Haidar's Reflections on Conflict

Algeria: Sarah Haidar's Reflections on Conflict

ABSTRACT: This study explores the literary representations of conflict and the pivotal roles that the act of writing and the function of literature assume in Algerian writer Sarah Haidar's fictional work *Virgules en trombe* (2013). Haidar denounces conflict in her homeland, characterizing it as a form of human insanity often originating from an individual internalization of shame and fear. In highlighting the hypocrisy and pettiness that lie at the basis of these conflicts, Haidar invites the reader to consider the oft-damaging results of human fallibility and calls for the envisioning of a new type of literature free of nationalistic and egotistical projections. Haidar's original form of noir fiction embraces, reflects upon, expands, sublimates and evolves from conflict, often with gritty humor, thus suggesting that this new form of literature could be a medium through which the processes of healing and transformation can begin.

KEY WORDS: Algerian women, noir, Algerian literature, conflict, nation, introspection

This study explores the literary representations of conflict and the pivotal roles that the act of writing and the function of literature assume in Algerian writer Sarah Haidar's fictional novel *Virgules en trombe* (2013). Conflict is portrayed as a form of sickness or insanity that stems from the internalization of feelings of shame and the fears and humiliation associated with social rejection. In creating a new form of noir fiction that juxtaposes the meaninglessness and absurdity of conflicts with the purity and the eloquence of the literary form, Haidar makes clear and bold political statements. First, the author chronicles and denounces the history of conflict in her homeland and beyond by directing attention to human hypocrisy and pettiness and by envisioning a type of literature that is free of hypocritical and egotistical projections and intellectualization. Secondly, the protagonist and main narrator of *Virgules en trombe* is a female writer who has been persecuted and legally prosecuted for writing transgressive noir stories. Her uncompromising writing thus exposes the limitations of artistic

freedom in Algeria. Third, Haidar's explicit depiction of the human capacity for inflicting immeasurable suffering – manifested in extensive graphic references to violence, death, rape, torture, pedophilia, and cannibalism, among others – demonstrates the direct connection between violent conflicts and unchecked patriarchal power and religious bigotry. Fourth, Haidar suggests how a renewed literature is the ideal medium for healing and transformation in that it allows for reflection upon, expansion, sublimation and, ultimately, evolution away from and beyond conflicts. Eventually, Haidar invites the reader to consider the oft-damaging results of human fallibility, and consequently, suggests that people's destructive stubbornness is most likely driven by intellectualization, loss of contact with reality, vulnerability, and above all, fear of introspection.

Haidar's New Noir¹

Within the African continent, Algeria was one of the main producers of *roman policier* and the popularity of this genre has been steadily growing over the last twenty years. Guy DUGAS comments: "Mais si le polar est de plus en plus lu, n'est-ce pas aussi parce qu'il est à l'image de l'évolution de nos sociétés, de plus en plus violentes, déconcertantes, désordonnées – à commencer par celle de l'Algérie?" (1998: 141). A few women have written crime fiction in Algeria, in Arabic or in French. Zehira Houfani, born in 1952 in Kabylie is one of these women and she may even be the first to have published a detective novel, according to Nadia Ghanem.² In a similar vein, Bernard De MEYER and Karen FERREIRA-MEYERS confirm: "Le roman de la criminalité, avec la science-

¹ What is commonly referred to as Neo Noir originated as an American cinematographic phenomenon that later influenced the literary field. Sometimes built on the backbone of classic noir, in literature, the neo noir genre is usually less restricted: "Résolument contemporaine, la littérature neo noire est ainsi le produit d'une époque qui mélange les genres et zappe en permanence. [...] Si les codes traditionnels du roman et du film noirs y sont repris, on emprunte également aux bandes dessinées, aux séries télévisées mais aussi à la littérature fantastique ou à l'horreur" (GALLMEISTER, 2015).

² In Ghanem's interview, Houfani details two reasons to write detective novels: "Le premier est l'intérêt que je trouvais de traiter différents fléaux de la société sous cette forme romanesque et dynamique. Le second venait de l'encouragement de mon éditeur de l'époque, [...], sachant que j'étais l'unique femme dans ce genre de littérature peu présente en Algérie" (HOUFANI, 2016). According to Beate BURTSCHER-BECHTER, Houfani's production marks a transitional moment between the detective novel of the 1970s and the noir of the 1980s in which: "le crime a pénétré comme une situation exceptionnelle [...] et la distinction sûre du bien et du mal, entre les amis et les ennemis est encore possible" (1999: 224). Houfani moved to Canada in 1994 where she is still writing.

fiction, semble être une des dernières formes classiques abordées par les femmes africaines” (2007: 87). Furthermore, when female characters randomly appear, they are framed in a very traditional way; Lydie MOUDILENO notes how in the *polar*'s passage from France to Africa, racial dichotomy disappears while sexism persists: “le sexisme des romans d’espionnage français a traversé intact les frontières” (2003: 72).

Despite the large predominance of male themes, perspectives, characters, and authors in noir fiction, with *Virgules en trombe* Haidar successfully builds on some tenets of the noir genre and recreates her own version of it that slips in and out of reality while blending fantasy, irony, suffering, comic elements, horror, and transgression. *Virgules en trombe*, which was awarded the Prix du premier roman by the Escales littéraires d’Alger, is Haidar’s first book in French.³ The subtitle “*presque roman*” indicates Haidar’s intention to deliberately depart from a type of francophone literature that the author defines as “à vocation commerciale et populiste” (HAIDAR, 2013b). According to the author, literature is not about reality and is not meant to serve the community but rather an individual. Instead of functioning as a passive companion, it should inspire the reader to revisit ideas and to rethink habitual patterns.

The author’s style is also markedly different from anything that would be considered as falling in line with Algerian literary tradition. Thematically, she explores issues that reach far beyond the confines of the field of topics that are traditionally associated with female authors. In *Virgules en trombe*, characters are fictional and have no names; there is no sense of time; the plot contains neither historical nor geographical references, and her country, Haidar stresses, is never mentioned:

Certains passages de *Virgules en trombe* peuvent renvoyer à une certaine réalité: c’est ce qui m’intéresse en fait est de faire appel aux obsessions de chaque lecteur [...] il y a des gens qui ont vu dans certaines pages une évocation symbolique de la guerre civile en Algérie; on a d’autres qui ont vu un clin d’œil aux crimes pédophiles qui se sont produits l’année dernière [...] en Algérie. [...] Les interprétations divergent selon les personnes, selon les vécus des personnes, selon les traumatismes des lecteurs. [...]. Par contre moi, mon approche, ce qu’il n’y a pas de limites dans l’écriture, il n’y a pas de devoir de vraisemblance, voilà.

HAIDAR, 2014a

The kidnapping, sodomy, mutilation, emasculation, and killing of innocent male children seem to be at the core of the noir story in which different characters examine and comment upon the two main characters, the female writer and her evil companion, who is accused of being the murderer.

³ In 2004, Haidar publishes *Zanadeka*, followed by *Louaâb el mihbara* in 2006 and *Chahkat el farass* in 2007.

Virgules en trombe

Both the questioning of the notion of conflict and the exploration of literature's intoxicating and equally healing and liberating qualities are at the heart of *Virgules en trombe*. Born in 1987, Haidar grew up during the Algerian civil war (1991–2002). This historical decade of severe infighting, characterized by extreme violence and brutality against civilians, leaves an unequivocal trace in her book's inscription: "À tous mes amis morts." The author, however, approaches the inexorable logic of conflict with irony and gritty humor while asking the reader to consider the realities and, often destructive, results of human fallibility. If chaos, abuse of power, distrust, and the rule of *bellum omnium contra omnes* pervade Haidar's world, insurgency, resilience and courage increasingly become the characters' main traits. Indeed, while warfare affects public space and human interactions, a private space of intimacy opens up, thus allowing for the characters' damaged aspects to be repaired and embraced. This space of acceptance and imagination is one of literature and writing. As Mathieu Tuffreau asserts:

Il ne reste plus dans *Virgules en trombe* que la littérature, 'divin poison' de l'auteure, porteur de désillusion et de rêve d'éternité, de poésie et de colère d'une génération qui refuse le kitsch oriental (faire passer la guerre sainte comme la seule résistance possible aux bombardements) et occidental (faire passer les bombes comme la seule réponse possible au terrorisme).

TUFFREAU, 2013

Elements of conflict are initially demonstrated through language itself. Dialogs include elements that are typical of noir street language, short, harsh, cruel, trivial, obscene, mixing informal language and *argot*, while introspective monologues and personal reflections use lengthy and articulated phrases, a broad variety of allegorical expressions as well as a refined and sophisticated vocabulary. The combination of the two registers creates a layered representation of universal dissonant interactions and interdependences and shows how conflict is intrinsic to language and interpersonal communications. It also shows a multifaceted world inhabited by sensible elements and beings in constant struggle among themselves and with the outside world. However, in inner soliloquies and reflections, the characters' use of eloquent, sharp, and perceptive language expresses the emotional and psychological complexity that lies at the basis of the conflicts and struggles. Characters – human beings, rodents, spiders, or entities such as the earth – narrate in the first person and share intimate and secret details about their lives and personal beliefs. Both the characters' confessional mode – a form of personal guilt that public confession might salve – and numerous references to forgiveness and remorse solicit the readers' ethical rumina-

tion. Each member of this heterogeneous ensemble of witnesses recounts, from a different angle, a very complex story and explains the circumstances in which they met the two main characters. This polyphonic narration is also designed to engage the reader. Anissa BELHADJIN notices how the multi-focalization is: “un moyen de jouer avec les interstices laissés entre les différentes perspectives. [...] c’est au lecteur que revient la charge d’assembler le tout en extrayant un sens, une intrigue, une sorte de dénominateur commun” (2009, paragraphs 29 and 37).

Differing greatly from the stereotypical sexy and diabolical noir *femme fatale* who destroys men’s lives, Haidar’s female protagonist inspires others by showing her integrity, passion, perceptiveness, and courage. Her characteristics are often associated with those of a super-heroine. She is elusive, invincible, immortal and self-confident and calls for truth and freedom. Through the female protagonist, Haidar focuses on the hypocrisy that exists in the literary community. Formerly a mordant literary critic and a brilliant, subversive journalist and noir writer, the female character is described as experiencing a form of “literary euthanasia.” Being condemned and censored for her subversive writings, she now agrees to write love stories in times of civil war on behalf of a successful and helpless writer who lives in Paris. Her client’s directives ironically synthesize at best what HAIDAR withstands: “Vous devez me faire des phrases courtes, sensibles, pleines d’amour et de pardon. Le genre de phrases qui charmerait les petites mignettes de quinze à trente-cinq ans. Compris?” (2013a: 15).⁴ The first chapter offers a disillusioned and sarcastic account of an oppressive and decaying society characterized by conflict, disrespect, human misery, distortion, dishonesty, pettiness, crudeness, self-interest, and religious hypocrisy. This chapter also serves to set up a double narrative. The female writer’s extraordinary encounter with one of her most malignant characters provokes the beginning of a new noir story whose narrative destabilizes while adding to and reframing the backdrop of the previous storyline. Having to decide between venturing into the depths of Hell alongside a character of her own creation or continuing her unbearable everyday life, the writer flees her unrewarding and moribund literary universe, and takes a leap with him into the unknown.

The two of them enter into a new crime story and their intense and bizarre love adventure starts as a common adoration for pure and unbridled words: words that neither bear any literary hypocrisy nor obey punctuation – as the title

⁴ In her interview with *TV5 Monde*, Haidar describes how she envisions the act of writing: “L’écriture n’est pas une expérience confortable et ne doit pas être une expérience confortable, c’est toujours une confrontation, c’est toujours une souffrance, physique et morale [...] c’est une prise de risque aussi” (HAIDAR, 2014b). When interviewed by Ghalem, Haidar also declares that while she did not intentionally create a new style, she does not participate neither to the idea of an entertaining, commercialized, pedagogical or mass-market literature nor she is interested in what has been written in Algeria between the 1980s and 1990s.

Virgules en trombe suggests. Their love story develops in a shabby basement of an abandoned building, in the company of her evil character's roommates: a rat and a spider. While she prioritizes writing over him, he dances and stares at her while in the process of creation and categorically demands her to write and to forget about him. Indeed, his role is to save her manuscripts in a secret place, every time she completes a new one. Sensual and spiritual love between the two is thus transposed into a third common place, "l'Écriture," that surpasses both their subjectivity and physicality (2013a: 29). The compelling writing energy propels her into an ecstatic trance state in which she disappears to allow her words to emerge. Somewhere between dreaming and sleeping, by writing, the female heroine begins to experience the unspeakable in all forms.

Her writings' beauty, purity and rawness have a transformative and redemptive effect. Uncompromising words have no choice but to emerge from blood and suffering, both standing as metaphors for transformation and sublimation. Intended in this way, raw writing has the dynamic ability to evoke, transform and release inner conflicts. Transformation ultimately allows the female character to transcend her own individuality and to embrace the "other," to affect it and to be affected by it. Her uncompromising words also affect her evil companion and his two roommates. Words first turn him into an emotional being and then weaken his sadistic pedophilia: when he is about to lose control upon the eight-year-old victim Koceila, he remembers her healing words and refrains from killing him. Experienced as a form of renaissance, the Cartesian spider thus ironically describes the impact of the woman's writings on the three of them: "Elle écrit, donc je suis; donc nous sommes" (2013a: 95). Seemingly, words affect other characters who start to discern their own inner "other" and its terrifying and intoxicating potential.

Haidar's gruesome representation of conflicts and violence serves to demonstrate both the preposterousness of the human capacity for harm and the tenacity of human resilience and perseverance in times of utter devastation and historical amnesia. By means of graphic and brutal details, resilient characters describe their own abused bodies in the first person. Physical suffering is almost absent, as if they were indestructible like a comic book character. The long and comprehensive account of the female writer's tortured body, at the hands of a group of fathers, enhances the absurdity and hypocrisy of struggles and unquestioned patriarchy. Men are portrayed as being obsessed with and driven by concepts such as lineage, honor, homeland, and pride in producing male offspring. Claiming the disappearance of his male children, a father-torturer confesses his primordial reason for fighting and perpetuating violence, that is his fear of losing his ability to conceive male heirs. Scenes of torture are often contrasted with irony, making the reader disoriented and eventually forcing him to question his ethical assumptions, as GALLMEISTER notices: "En stimulant les émotions par une représentation extrême de la violence et de la misère ou un traitement parodique de

celles-ci, le neo noir met le lecteur en position de questionner son rapport à une certaine réalité” (2015).

Eventually, the female protagonist’s writings unveil the ultimate and unforgivable human hypocrisy: the writers’ literary pretense implicit in their idealization of the earth. At the end of the story, Haidar lets the earth take the floor in the first person in order to reclaim its attributes. Tired of being assimilated to the concept of *lieu*, place, land, or nation and also tired of being rhetorically claimed as origin, root, lineage, or belonging, the earth condemns the (male) writers’ primordial lie, their “overdose of allegories,” as well as their compulsive need to idealize and intellectualize the place of origin:

Le mensonge impardonnable de la littérature est ici, et nulle part ailleurs : ici en ma présence forcée dans le texte, sous prétexte d’un amour suspect pour un prolongement immatériel, le besoin affligeant d’un passé, d’une appartenance pour ceux qui, tout en prétendant l’universalité de leurs inquiétudes, n’auront jamais le courage de se défenestrer hors de racines pour se livrer aux nuages, qu’ils chantent pourtant...

HAIDAR, 2013a: 151

By calling attention to the harmful consequences of that intellectualization – such as hatred, conflicts, disillusion, and alienation – the earth identifies the origin of that need, the (male) fear of facing the inner self. Siding with women, who have been likewise alienated and exploited by the “aesthetic paranoia” of male’s literary representations, the earth feels the need to escape from the tyranny of beauty to rejoin its “existence charnelle” (2013a: 150).

When asked if *Virgules en trombe* has a story, Haidar answers: “Je crois qu’il y a une histoire dans ce livre mais qu’elle n’est pas racontée d’une manière ni linéaire ni facile. [...] C’est vraiment l’histoire de l’écriture qui se raconte ici et c’est une histoire différente” (HAIDAR, 2013b). In fact, for those of us who are really concerned about finding a plot, writing and its intoxicating effects constitute the author’s most coherent thread and concern. But there is much more: while the flexible new noir genre allows Haidar to express a beautifully crafted and pungent critique of the religious, patriarchal and literary hypocrisy of her time, her female character proposes literature, or better raw, naked, sensitive, and uncompromising writing as the most effective means with which to face demons and, possibly, to embrace them in all of their frightening shades. Additionally, by means of irony, imagination, sarcasm and horror, the author engages with the main concern of her generation: having to witness the human obstinacy in believing that conflict and destruction are viable solutions.

Bibliography

- BELHADJIN Anissa, 2009: "Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir." *Cahiers de Narratologie*, vol. 17, paragraphs 1–53, <narratologie.revues.org/1089?lang=en>. Accessed: 10 June 2016.
- BURTSCHER-BECHTER Beate, 1999: "Naissance et enracinement du roman policier en Algérie." *Algérie Littérature/Action* no. 31–32, 221–231.
- DUGAS Guy, 1998: "Années noires, roman noir." *Algérie Littérature/Action*, no. 26, 132–142.
- GALLMEISTER Olivier, 2015: "Du roman noir au neo noir." *Dossier Neo Noir*, <www.gallmeister.fr/documents/lire/du-roman-noir-au-neo-noir-54f7176e96290.pdf> Accessed: 17 January 2016.
- HAIDAR Sarah, 2004: *Zanadeka*. Algiers, El Ikhtilef.
- HAIDAR Sarah, 2006: *Louaâb el mihbara*. Algiers, El Ikhtilef.
- HAIDAR Sarah, 2007: *Chahkat el farass*. Algiers, El Ikhtilef.
- HAIDAR Sarah, 2013a: *Virgules en trombe*. Algiers, APIC.
- MEYER (DE), Bernard and MEYERS-FERREIRA Karen, 2007: "La Tentation du féminin dans le roman noir africain francophone." *Francofonía*, vol. 16, 85–99.
- MOUDILENO Lydie, 2003: "Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990." *Document de travail*, no. 2. Dakar, Codesria.

Internet Sources

- HAIDAR Sarah, 2013b: "Virgules en trombe, roman de Sarah Haidar à Oran." Interview by Ghalem BOUHA. <<http://www.youtube.com/watch?v=xTWM9VfZw0c>>. Accessed: 7 February 2016.
- HAIDAR Sarah, 2014a: "Sarah Haidar, auteure, Virgules en trombe." Interview by Catherine BELKHODJA. <<http://www.youtube.com/watch?v=xh2yVJZXcE>>. Accessed: 7 February 2016.
- HAIDAR Sarah, 2014b: "Sarah Haidar: L'écriture n'est pas et ne doit pas être une expérience confortable." Interview by Mohamed KACI. *TV5 Monde. #MOE-Maghreb Orient Express*, <<http://www.youtube.com/watch?v=XnNZFoOr920>>. Accessed: 3 January 2016.
- HOUFANI Zehira, 2016: "Talking with Zehira Houfani – one of the first women authors of Crime Fiction in Algeria". Interview by Nadia GHANEM. <<http://tellemchaho.blogspot.com/2016/01/talking-with-zehira-houfani-one-of.html>>. Accessed: 2 February 2016.
- TUFFREAU Mathieu, 2013: "Virgules en trombe de Sarah Haidar: Nouvelles du sous-sol (silence du Château)." *Cinéma dans la lune*, <<http://cinemadanslalune.net/?p=1489>>. Accessed: 1st January 2016.

Bio-bibliographical Note

Anna Rocca is Professor of French and Italian at Salem State University, Salem, Massachusetts, and the New England and Eastern Canada Representative of *Women in French*. Her research

focuses primarily on contemporary women writers of North Africa, autobiography, feminism and transnational feminist movements. She authored a monography on Algerian writer Assia Djebar – *Assia Djebar: voir sans être vue* (2005) – and co-authored two book collections – *Frictions et devenirs dans les écritures migrantes au féminin* (2011) and *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives* (2013). Some of her most recent publications are on Tunisian female authors and artists.



CHIHAB BESRA

Université Yahia Farès de Médéa

Le dialogue culturel entre l’Orient et l’Occident dans *Les Sirènes de Bagdad* de Yasmina Khadra, une utopie ?

Is the Cultural Dialogue between East and West in *The Sirens of Bagdad*
by Yasmina Khadra a Utopia?

ABSTRACT: In his novel *The Sirens of Bagdad*, Yasmina Khadra tries to explain how cultural misunderstandings and disparities are at the root of hatred and the tensions that characterize the relationship between East and West. Through the painting of the psychological features of the main character and his reactions in the midst of the atrocities of war, he invites the reader to closely follow this path likely to transform an ambitious and peaceful individual, born of an Eastern society, into a terrorist.

KEY WORDS: dialogue, culture, East, West, conflict

À la lecture des œuvres de Yasmina Khadra ces dernières années, on s’aperçoit que cet écrivain s’assigne le projet d’explorer le conflit meurtrier qui oppose l’Orient et l’Occident. Il semble déterminé à analyser les causes et les conséquences de ce drame.

En effet, en retraçant l’expérience houleuse d’un jeune Irakien lors de la guerre du Golf (2003), Khadra élève le débat sur les affrontements interculturels et le terrorisme à un stade planétaire pour souligner la complexité et le caractère universel et intemporel des circonstances rapportées. Étant, selon lui, transposable à n’importe quel autre lieu et à n’importe quel autre moment de l’Histoire de l’humanité, cette expérience pourrait contribuer à une meilleure compréhension de ce qui traverse le monde comme conflits.

Notre réflexion dans cette contribution sera structurée autour de la question suivante: comment l’incompréhension et la différence des valeurs conduisent inmanquablement au choc des cultures et à l’affrontement? En adoptant une

démarche interculturelle nous essaierons donc de mettre en exergue les origines des tensions qui prévalent sur les rapports entre le monde arabo-musulman et l'Occident et de comprendre pourquoi « tant de personnes commettent aujourd'hui des crimes au nom de leur identité religieuse, ethnique, nationale ou autre » (MAALOUF, 1998 : 15).

Les rêves avortés d'un jeune bédouin

Dans *Les Sirènes de Bagdad*, il s'agit d'un jeune irakien qui décide d'aller poursuivre ses études à Bagdad. Cette ville semble exercer sur lui une fascination particulière et répondre à ses besoins et rêves : « J'étais un jeune étudiant ébloui qui échafaudait dans sa tête des projets mirobolants. Chaque beauté que me suggérait Bagdad devenait mienne : comment ne pas succomber aux charmes de la cité des houris sans s'y identifier un peu ? » (KHADRA, 2011 : 763). Il ne cesse de s'interroger sur l'utilité de passer sa vie dans un petit village oublié au fond du désert alors que d'autres merveilles, ailleurs, valent la peine d'être vécues.

Tout semble bien aller au départ avant que la guerre ne survienne et mette terme aux projets auxquels il a toujours tenu. Il se trouve donc contraint de rompre avec l'université, abandonner ses rêves les plus ardents et revenir à son village natal Kafr Karam :

J'étais justement en train d'échafauder pour elle [Nawal, sa bien-aimée] de mirifiques perspectives quand le ciel de Bagdad s'étoila d'étranges feux d'artifice. Les sirènes retentirent dans le silence de la nuit : les immeubles se mirent à partir en fumées. Du jour au lendemain, les idylles les plus folles fondirent en larmes et en sang. Mes classes et mes romances brûlèrent en enfer, l'université fut livrée aux vandales et les rêves aux fossoyeurs ; je suis rentré au Kafr Karam, halluciné, désesparé, et je n'ai plus remis les pieds à Bagdad depuis.

KHADRA, 2011 : 680

L'impression générale qui se fait sentir à la lecture de ce passage est considérablement teintée de tragique. Elle reflète le mal-être et la frustration d'une personne qui vit la guerre de l'intérieur.

En effet, à la suite de l'invasion de l'Iraq par les militaires américains, le héros se voit tiré d'une douce existence, marquée par des rêves idylliques que la rencontre avec la jeune étudiante Nawal et les promesses du milieu universitaire ont déclenchés en lui. Sa peine est tellement intense que rien ne semble en mesure de l'exprimer. Elle est si profonde et si extrême qu'elle s'accapare de tout son être et le plonge dans une torpeur profonde.

Devant l'étendue du malheur subi et tout en prenant conscience de son impuissance vis-à-vis de l'ampleur de ses pertes, il semble se réfugier en son for intérieur pour en faire le réceptacle de sa douleur et y accumuler ses rancœurs vis-à-vis de ceux qu'il tient pour responsables.

Selon lui, les Américains qui n'ont pas idée de ce qu'il endure comme privation et frustration sont tenus pour coupables. Ils viennent d'étouffer dans l'œuf la seule chance qu'il ait pour voir sa condition changer. Ils ont éteint cette lueur d'espoir qu'il entretenait jalousement pour rendre ses ambitions possibles. Renouer avec la monotonie, la pénurie économique et technologique et les traditions ancestrales qui marquent tous les aspects de sa vie au sein de son village sont, pour lui, synonyme d'échec dont la guerre imposée à son pays est la cause.

La genèse de la violence

Si l'écrivain nous invite à suivre l'itinéraire tragique de son personnage principal dans *Les Sirènes de Bagdad* et focalise son attention sur les drames vécus par des individus écrasés dans le cahot de la violence quotidienne ou égarés dans le labyrinthe des différentes forces idéologiques et militaires, c'est pour montrer ce que la guerre a d'absurde et de dramatique et dénoncer ceux qui l'ont déclenchée.

C'est aussi afin de mettre la lumière sur les raisons qui mènent au fanatisme et à l'intolérance. En donnant à voir les circonstances dans lesquelles des individus innocents peuvent être aveuglément tués ou bien entraînés dans l'engrenage d'une haine inextinguible, il explique et justifie sa vision pessimiste du dialogue interculturel entre les Américains et le monde arabo-musulman, et l'impossibilité d'espérer un rapprochement quelconque. Cela est perceptible à travers la description émouvante des épouvantables bavures et humiliations commises par l'armée américaine.

Tout d'abord, Souleyman, le fils du ferronnier du village et un simple d'esprit se fait tuer par des soldats qui ne comprennent pas son comportement phobique et le soupçonnent d'être un kamikaze. Cela finit par provoquer l'hostilité et l'agressivité du personnage principal, lui, qui abhorrait toute forme de violence : « la mort violente d'un simple d'esprit suscite plus de colère que de chagrin » (KHADRA, 2011 : 716).

Non sans émotion, le héros décrit ensuite le massacre de dix-sept personnes innocentes lors d'un mariage. La violence américaine à l'encontre de la population est selon lui omniprésente et se fonde même dans les moments de joie pour les teinter de ses traits funestes : « Nous avons besoin de l'aide, chez les Haïtem. Un missile est tombé sur la fête » (2011 : 733). Les victimes dont la plupart sont

des enfants et des femmes, venus partager la joie de leurs voisins, sont tués par un missile lancé par l'armée américaine qui croit qu'il s'agit d'un groupement de terroristes. Indigné, le héros s'insurge contre cette brutalité où le soupçon devient généralisé et l'idée que tout individu est un ennemi potentiel donne lieu à tous les abus : « Regarder, il n'y a que des femmes et des enfants. Où sont les terroristes ? » (2011 : 736).

Affecté de ce que sa quotidienneté affiche comme atrocités guerrières, le héros du roman assiste encore à un événement qui le marque à jamais : à la suite d'un attentat près de son village, les soldats américains débarquent en force et obligent les membres de sa famille à sortir de chez eux. Le père, contraint à sortir de son lit à moitié nu, tombe à cause de la brutalité des militaires et perd le reste de ses habits :

Le coup parti, le sort en fut jeté. Mon père tomba à la renverse, son misérable tricot sur la figure, le ventre décharné, fripé, grisâtre comme celui d'un poisson crevé... et je vis, tandis que l'honneur de la famille se répandait par terre, je vis ce qu'il ne me fallait surtout pas voir, ce qu'un fils digne, respectable, ce qu'un Bédouin authentique ne doit jamais voir [...]. Après cela, il n'y a rien, un vide infini, une chute interminable, le néant...

2011 : 741

Ce spectacle constitue un grand choc pour le héros qui subit une très forte humiliation par rapport à ce qu'on lui a toujours inculqué comme valeurs et éducation. Ne pouvant supporter cet affront, il quitte son village et décide de regagner Bagdad. Cette dernière n'est plus l'Eldorado rêvé. Déchirée par les attentats et la guerre civile, elle s'apparente beaucoup plus à une ville de fantômes.

Sans repères et rongé par la colère et la honte, le héros devient une proie facile pour des islamistes fanatiques qui exploitent ses misères et lui suggèrent de devenir kamikaze. La proposition le tente et lui semble la seule voie à emprunter pour pouvoir venger son honneur.

Pour lui, la dénudation du père est synonyme de sacrilège et les Américains qu'il en tient pour responsables doivent payer cher leur barbarie et leur mépris à l'égard de ce qu'il considère comme sacré :

Les Américains sont allés trop loin. La pudeur, c'est quelque chose qu'ils ont perdu depuis des lustres. L'honneur ? Ils en ont falsifié les codes. Ce ne sont que des avortons forcenés, qui renversent les valeurs comme des buffles lâchés dans une boutique de porcelaine.

2011 : 792

À partir de ce moment, le narrateur du récit décide de se venger. Pour le Bédouin qu'il est, l'honneur vaut plus que la vie :

Je sus que plus rien ne serait comme avant, que, tôt ou tard, quoi qu'il arrive, quoi qu'il advienne, j'étais condamné à laver l'affront dans le sang [...]. J'étais un bédouin et aucun bédouin ne peut composer avec une offense sans que le sang soit versé.

2011 : 808

C'est ainsi que le héros qui refusait autrefois de prendre part à la violence : « J'avais horreur de la violence » (2011 : 737), se laisse accaparer par la haine et les sentiments de vengeance : « voilà que je me sentais prêt à mordre » (2011 : 738).

Frustré de ne pas pouvoir poursuivre ses études, ému par les souffrances subies par ses compatriotes et choqué à la suite de la scène de dénudation de son père, le héros se voit transformer en bête féroce, décidée à se laisser guider par ses instincts. C'est précisément à quoi veut aboutir l'écrivain dans *Les Sirènes de Bagdad*. Il essaie de décrire les conditions qui favorisent la naissance du fanatisme et du terrorisme. Il explique comment un individu pacifiste se trouve condamné à recourir à la violence pour se faire justice : « On ne naît pas brute, on le devient » (2011 : 737). L'écrivain signifie, sans pour autant le justifier, que le comportement des « terroristes », dans le monde arabo-musulman, n'est que la réaction des individus aux injustices et aux affronts infligés à des valeurs dont la nature et les spécificités ne sont pas accessibles à la mentalité occidentale.

Toutefois, l'écrivain n'omet pas d'exprimer son souhait de voir l'Occident faire l'effort de comprendre la mentalité arabo-musulmane pour atténuer la violence et le choc entre les deux pôles. La mise en valeur des lois qui régissent la vie et les rapports entre les individus au Moyen-Orient, d'une part, et l'accent mis sur la brutalité et la dégradation des valeurs qui caractérisent le comportement des militaires américains, d'autre part, lui donne la possibilité de dénoncer le recours à la violence au lieu d'opter pour la compréhension et le rapprochement entre les cultures. Cela se voit dans les propos Kadem, l'ami du héros :

Si l'Occident pouvait comprendre notre musique, s'il pouvait seulement nous écouter chanter, percevoir notre poulx à travers celui de nos guitares, notre âme à travers celle de nos violons – s'il pouvait, ne serait-ce l'espace d'un prélude, accéder à la voix de Sabah Fakhri, ou de Wadi Es-Safi, au souffle éternel d'Abdelwaheb, à l'appel langoureux d'Ismahane, à l'octave supérieure d'Oum Kalsoum. S'il pouvait communier avec notre univers, je crois qu'il renoncerait à sa technologie de pointe, à ses satellites et à ses armadas pour nous suivre jusqu'au bout de notre art...

2011 : 718

L'écrivain propose, à travers les souhaits émis par son personnage Kadem, un modèle juste et efficace des relations entre les nations. Il considère que les sources des conflits et des violences entre elles ont pour origine la culture. Une connaissance et une compréhension réciproque des cultures permettent, selon lui, d'éviter bien des drames à l'humanité.

Ne pas défendre mal sa cause

La violence comme moyen intrinsèque à la guerre se voit, à travers le récit de Khadra, soumise à une appréciation morale. Les observations du personnage principal se présentent souvent comme des enseignements et des instructions d'un code de bonne conduite militaire et humaine.

Bien qu'il reconnaisse au fond que ce mal inhérent aux conflits armés soit parfois indispensable pour instaurer les soubassements d'un nouvel ordre basé sur le respect mutuel et la justice, Khadra considère que son déploiement doit être juste et approprié. Il insiste sur la nécessité morale de faire dépendre son usage des « critères de la nécessité » (WALZER, 1999 : 381). Cela se voit à travers les reproches que fait le personnage Hossein à un groupe de résistants qui ne cesse de sévir à Bagdad : « notre cause est juste mais on la défend très mal » (KHADRA, 2011 : 817). Khadra semble dire qu'une résistance quelconque gagne beaucoup en estime et en crédit quand elle veille à ne pas violer les droits des individus et fait preuve de sagesse dans l'emploi de ce mal, malheureusement nécessaire à son fonctionnement.

Il juge que la violence ne doit être employée que comme riposte pour repousser une autre violence dont on est menacé, c'est-à-dire dans une nécessité de légitime défense. Elle doit, selon lui, épargner les populations non-combattantes pour qu'elle ne s'apparente pas à un terrorisme aveugle à l'égard des civils. Cela lui éviterait d'être vue comme un acte arbitraire dont les seules victimes seraient des innocents : « Si tu tiens à te battre, fais-le proprement. Bas-toi pour ton pays, pas contre le monde entier. Fais la part des choses et distingue le bon grain de l'ivraie. Ne tue pas n'importe qui, ne tire pas n'importe comment. Il y a plus d'innocents qui tombent que de salauds. Tu le promets ? » (2011 : 798).

Par l'évocation des pertes matérielles et humaines, décrites en détail dans le récit, Khadra met en garde contre les effets négatifs d'une violence excessivement et mal employée. Il précise qu'à force d'y recourir sans raison valable, une résistance ou une révolution se discrédite aux yeux de ses sympathisants. Omar le souligne bien lors d'un débat enfiévré avec le héros :

Le monde n'est pas notre ennemi. Rappelle-toi les peuples qui ont protesté contre la guerre préventive, ces millions de gens qui ont marché à Madrid, Rome, Paris, Tokyo, en Amérique du Sud, en Asie. Tous étaient et sont de notre côté. Ils ont été plus nombreux à nous soutenir que dans les pays arabes [...]. Enlever des journalistes, exécuter des membres d'ONG qui ne sont parmi nous que pour nous aider, ce n'est pas dans nos coutumes. Tu veux venger une offense, n'offense personne. Si tu penses que ton honneur doit être sauf, ne déshonore pas ton peuple.

Ce passage apparaît comme une incitation à instaurer une nouvelle dynamique au sein de la résistance pour la prémunir contre les dérives et garantir un engagement sans faille de la part de la population en faveur de la cause défendue.

Omar fait remarquer à son cousin que le monde n'est pas aussi injuste qu'il le croit en attirant son attention sur les manifestants qui investissent quotidiennement les rues dans les quatre coins du monde pour soutenir les Irakiens. Il lui rappelle qu'une force combattante crédible se doit d'éviter de dériver vers des situations moralement condamnables ou se détourner de sa vocation en reconduisant les injustices et les agissements contre lesquels elle a été déclenchée. Elle doit, selon lui, se fonder sur des valeurs morales qui s'étendent aussi bien à l'ennemi qu'à la communauté qu'elle prétend défendre, étant donné qu'elle tient sa force et sa légitimité de sa moralité et de son insistance sur la garantie des droits de l'Homme comme le souligne Walzer : « Plus la guerre est juste et plus il y a de droit » (WALZER, 1999 : 314).

La culture comme rempart contre la déchéance

Dans *Les Sirènes de Bagdad*, l'acte de la dénudation du père par les militaires américains est opposé à la richesse mentale et culturelle qu'affiche souvent le personnage principal, notamment vers la fin du récit. Cette manière de faire prévaloir le culturel et l'humain sur les tendances vengeresses semble être une stratégie efficace à laquelle recourt l'écrivain pour souligner la différence abyssale entre la culture orientale et celle de l'Occident.

Au cours de son errance, le héros rencontre des personnages qui réussissent à atténuer sa colère et sa haine. Lors de ses entretiens avec le docteur Jalal¹, à titre d'exemple, il s'aperçoit de la question du choc des cultures, de l'incompréhension de l'Orient par l'Occident et se rend compte de la portée de sa perte et de celle de l'humanité s'il se laisse tenter par les idées noires que ne cesse de lui inculquer le mouvement fondamentaliste qu'il a rejoint. C'est ainsi que les propos de l'intellectuel arabe finissent par le dissuader de son projet suicidaire qui consiste à transporter dans son corps un virus dévastateur qui provoquera d'abord une épidémie à Londres avant de se répandre dans tout l'Occident.

¹ Personnage-clé que le héros rencontre à Bayrouth, la capitale libanaise, alors qu'on le prépare à un attentat par une série de piqûres dans une clinique. En dépit de son hostilité envers ce qu'il considère comme « hypocrisie et racisme des intellectuels occidentaux », il contribue à la construction de l'identité et la conscience du héros et le persuade de l'immoralité et de la vanité du recours à la violence.

Après une longue réflexion, le héros réalise que l'estime de soi est plus valeureuse que le désir de vengeance. Il conclut aussi qu'il n'a aucunement besoin de reconnaissance de la part des Occidentaux pour vivre en harmonie avec lui-même. Ces résolutions se voient dans l'évocation des richesses et des exploits historiques de la civilisation irakienne, d'une part, et dans ce qu'il considère comme barbarie et matérialisme américains :

Ils [les Américains] ignorent ce que sont nos coutumes, nos rêves et nos prières. Ils ignorent surtout que nous avons de quoi tenir, que notre mémoire est intacte et nos choix justes. Que connaissent-ils de la Mésopotamie, de cet Irak fantastique qu'ils foulent de leurs rangers pourris ? De la tour de Babel, des Jardins suspendus, de Haroun Al-Rachid, des *Mille et Une Nuits* ? Ils ne regardent jamais de ce côté de l'histoire et ne voient en notre pays qu'une immense plaque de pétrole dans laquelle ils laperont jusqu'à la dernière goutte de notre sang [...]. Ils marcheraient sur le corps du Christ pour s'en mettre plein les poches. Et quand on n'est pas d'accord, ils sortent leur grosse artillerie et mitraillent nos saints, lapident nos monuments et se mouchent dans nos parchemins millénaires.

KHADRA, 2011 : 792–793

Si le héros ne pense, au départ, qu'à venger son honneur bafoué et à forcer la reconnaissance des Américains, il s'aperçoit, vers la fin, que de telles préoccupations relèvent de l'infériorité. Il se résout donc à s'abstenir de répondre à la brutalité par la brutalité et à ignorer le mépris qu'affichent ses bourreaux à l'égard de sa culture. Il décide de ne pas donner aux envahisseurs de son pays qu'il qualifie d'incultes et de barbares l'occasion de porter atteinte à ses repères identitaires ou de le rendre étranger à lui-même. Il réalise qu'il n'a pas besoin de se venger, car sa culture sait le rendre supérieur et assez autosuffisant quand il le faut. Il refuse donc, vers la fin du récit, de monter dans l'avion menant à Londres et se rend impassiblement aux terroristes qui misaient sur sa haine et sa colère pour détruire l'Occident.

Conclusion

À travers les événements rapportés dans *Les Sirènes de Bagdad*, Yasmina Khadra invite le lecteur à réfléchir sur ce qui caractérise les liens entre l'Orient et l'Occident. Ce dernier est, selon lui, souvent considéré comme ennemi chez les peuples du Moyen-Orient, car il ne vient chez eux que pour servir ses propres intérêts et imposer ses propres valeurs, sans daigner accéder à la spécificité de

la mentalité orientale et admettre le caractère « multicivilisationnel » (HUNTINGTON, 2000 : 18) du monde. L'écrivain considère que ce qui est jugé comme « terrorisme » au sein des sociétés moyen-orientales n'est que la réaction naturelle des individus paisibles, hypersensibles aux souffrances des leurs, qui se voient contraints de recourir à la violence pour défendre leur honneur et recouvrer leur liberté.

L'écrivain va plus loin et élève la question du terrorisme à un niveau universel. En optant pour un personnage anonyme comme héros de son récit, il souligne le caractère humain et universel de la violence². Sans cautionner ce phénomène destructeur ou le justifier, il affirme que, tout individu qui se voit méprisé et atteint dans son honneur et ses valeurs y recourt pour se venger de ses bourreaux.

Bien que Khadra laisse, tout au long de son texte, transparaître une lueur d'espoir dans un rapprochement entre l'Orient et l'Occident, il signifie, en définitive, que le conflit qui les a opposés en Irak n'est qu'une des « occasions perdues » (GARAUDY, 1977 : 79) du dialogue entre les deux pôles et que la rupture culturelle et morale entre eux est inévitable.

Bibliographie

- GARAUDY Roger, 1977 : *Pour un dialogue des civilisations*. Paris, Denoël.
- HUNTINGTON Samuel Phillips, 2000 : *Le choc des civilisations*. Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob ».
- KHADRA Yasmina, 2006 : « Aller au commencement du malentendu », propos recueillis par Christine ROUSSEAU. *Le Monde des livres* du 29 septembre 2006.
- KHADRA Yasmina, 2011 : *Œuvres*. T. 1 : *Les Sirènes de Bagdad*. Paris, Julliard (Corpus d'étude).
- MAALOUF Amin, 1998 : *Les identités meurtrières*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.
- WALZER Michaël, 1999 : *Guerres justes et injustes*. Trad. Simone CHAMBON et Anne WICKE. Paris, Belin.

² À la question « Pourquoi votre narrateur n'a pas de nom ? », l'écrivain répond : « Je ne voulais pas donner un nom arabe à la violence, car elle est partout, elle est humaine » (KHADRA, 2006 : 12).

Note bio-bibliographique

Chihab Besra est maître de conférences (HDR) en sciences des textes littéraires à l'université de Médéa (Algérie) et chef d'équipe de recherche en littérature au laboratoire LDLT (Laboratoire de Didactique de la Langue et des Textes). En 2013, il a soutenu une thèse de doctorat intitulée : «Mouloud Feraoun, Diariste? (analyse idéologique de *Journal (1955–1962)*)». Ses différentes publications et contributions scientifiques portent essentiellement sur l'analyse de l'implicite dans le texte littéraire ainsi que les différentes formes de transferts interculturels dans les discours littéraires et culturels.



RENATA JAKUBCZUK

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

À la recherche d'une identité Les enfants des immigrés de guerre dans *Littoral* et *Incendies* de Wajdi Mouawad

In Search of Identity

The Children of War Immigrants in *Littoral* and *Incendies* by Wajdi Mouawad

ABSTRACT: A key figure in contemporary Quebec drama, Wajdi Mouawad, became known to the general public with the four parts of his tetralogy entitled *Le sang des promesses*. This French-speaking author of Lebanese origin places a lot of emphasis on the themes of identity and civil war in Lebanon, addressed through the prism of the children of war immigrants who, by returning to their native country, pursue their quest for roots. This article proposes to study the successive stages of identity research of the protagonists of the two first pieces of the cycle: Wilfrid in *Littoral* (1999) as well as Jeanne and Simon in *Incendies* (2003).

KEY WORDS: conflict, war, identity, immigrant, Mouawad

Approcher la guerre, la mort, les souffrances physiques et psychiques avec un souci de théâtralité est pour moi essentiel. [...] Car le théâtre reste un témoignage nécessaire, une façon de prendre le pouls de notre humanité, et peut-être aussi de relever les défis de notre temps.

HACHÉ, 2005 : 127

Prolifique pour le cinéma, assez courant dans le genre romanesque, le sujet lié à la guerre, surtout la guerre civile, n'est pas aussi facilement abordé au théâtre; la scène se prêtant moins bien à la représentation d'une réalité de guerre? Et pourtant, depuis les Grecs avec leur guerre de Troie, en passant par le théâtre de Shakespeare, les classiques français, Musset, Jarry, Giraudoux ou Jean-Paul Sartre – pour n'en citer que quelques-uns – la guerre ne cesse de faire de nouvelles apparitions dans la dramaturgie occidentale.

Les voies étranges de l'altérité québécoise

Si la thématique liée à la guerre n'a pas été souvent abordée dans la dramaturgie québécoise, force est de constater que l'histoire de ce pays n'en a pas fourni l'occasion non plus, paradoxalement, la première pièce québécoise¹ – *Tit-Coq* de Gratien Gélinas – aborde justement cette thématique. Aussi le deuxième jalon de ce jeune théâtre, *Un simple soldat* de Marcel Dubé, présente un jeune soldat qui se fait de la guerre le sens de la vie : n'ayant pas la possibilité de participer activement à la Seconde Guerre mondiale, il part en Corée où il trouve la mort. À l'instar de toute la littérature québécoise, ces pièces sont marquées par des questions identitaires : Tit-Coq, le bâtard, cherche une identité familiale parmi les proches de sa fiancée et Joseph, mi-orphelin, tente de s'approprier une appartenance sociale. Or la compréhension des écrits québécois dans leurs nombreuses spécificités passe inévitablement par la saisie des attitudes et des actes identitaires, propres à la société québécoise. Toutes ces démarches renforcent la distinction québécoise face au « canadien français », revendiquée au sein de la fédération canadienne. Si, depuis Goethe, on considère la littérature mondiale comme un ensemble flou mais à la fois universalisant, il convient de rappeler que non seulement la littérature mais aussi tout l'art au Québec s'érige en victime de l'histoire, personnifiée dans le colonisateur britannique². De surcroît, c'est l'Empire Britannique qui rabaisse le peuple québécois, qui l'exploite, qui l'humilie ; bref, qui est coupable de tous les malheurs qui adviennent au Québec. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que, dans sa dimension francophone, la littérature québécoise n'est pas exempte d'une certaine ambiguïté liée à la situation historique et géopolitique de ce vaste pays, ambiguïté liée aussi à la spécificité de sa langue et de sa culture. Si on y ajoute la diversité ethnique qui caractérise le Canada dans son ensemble, on s'accorde que tous ces facteurs ont constitué la littérature québécoise en une multiplicité de voix aux appartenances identitaires variables. Pour ce qui est des pièces de Wajdi Mouawad, lors du Festival d'Avignon en 2009, en tant qu'artiste associé, l'auteur lui-même souligne le fait que sa « trilogie³ s'ouvrira sur du québécois et se fermera sur du québécois dans ce lieu emblématique de la langue française qu'est la Cour d'honneur »⁴.

¹ Dans l'historiographie théâtrale québécoise, on peut trouver plusieurs dates qui correspondent – selon différentes sources – à la naissance de la dramaturgie nationale de ce pays, à savoir 1948 avec la représentation de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, 1958 avec la représentation d'*Un simple soldat* de Marcel Dubé et 1968 avec la première des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay.

² Il est symptomatique que, dans toutes ces accusations, on oublie souvent que les Français se sont imposés aux autochtones comme premiers.

³ L'artiste parle de la trilogie car, pendant ce festival, il présente les trois premiers volets de son quatuor.

⁴ Propos recueillis par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009, disponible en ligne en document pdf : entretien avec Wajdi Mouawad.

Par cette déclaration, manifeste-t-il son appartenance à la dramaturgie québécoise.

Vers la quête d'un chez soi

Figure de proue du théâtre québécois contemporain, Wajdi Mouawad⁵ se fait connaître du grand public avec les quatre volets de sa tétralogie intitulée *Le sang des promesses*⁶. De surcroît, la dramaturgie de cet auteur francophone d'origine libanaise réserve une place importante à la thématique liée à l'identité et à la guerre : « Je viens de réaliser que tu as vécu la guerre. Elle n'est pas simplement présente dans ce que tu fais, elle en est constitutive [...] » (SALINO, 2009 : n.p.), constate un jour le directeur de la section écriture de l'École nationale du théâtre du Canada où Wajdi Mouawad étudie après le bac et obtient, en 1991, le diplôme en arts du spectacle.

Un bref rappel : ce dramaturge québécois, né en 1968 au Liban dans une famille catholique, passe sa petite enfance bien heureuse dans un pays de rêve ; cela jusqu'à l'éclatement de la guerre en 1975. Cet événement traumatique va être décisif pour l'avenir de toute la famille, qui, en 1978, s'enfuit du Liban et s'installe en France. Au départ, on prévoit un séjour de trois mois – accordé aux exilés de guerre – qui se prolonge, pourtant, jusqu'à cinq ans. Le jeune Mouawad oublie, petit à petit, sa langue maternelle au profit du français qui deviendra plus tard sa langue d'expression. Mais, au bout de cinq ans, la famille doit quitter la France, faute de visa, et émigrer au Canada. Cette seconde rupture, qui tombe en période de l'adolescence de Mouawad, est à l'origine d'un nouveau questionnement et provoque de graves troubles identitaires⁷. En effet, on peut observer dans

⁵ Il convient de rappeler que le monde arabe est habituellement divisé en pays du Maghreb et en pays du Mashreq (ou Machrek). Le Maghreb correspond à la partie occidentale du monde arabe, entre la Mauritanie et le Maroc jusqu'à la Libie. Par contre, le Mashreq couvre la partie orientale de cette partie du monde : l'Irak, la Syrie, le Liban, la Jordanie et la Palestine. Wajdi Mouawad est d'origine libanaise mais, dans ses pièces, il n'en parle pas explicitement en situant la diégèse dans un pays arabe.

⁶ *Littoral* (1999), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006), *Ciels* (2009).

⁷ La création de Wajdi Mouawad semble être un excellent exemple pour une analyse psychocritique de l'œuvre littéraire. La méthode proposée par Charles Mauron dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* s'imposerait ici comme un outil incontournable. Néanmoins, nous avons préféré les propositions de Dominique Maingueneau qui se sert de la notion de la paratopie, définie dans *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société* (Paris, Dunod 1993), élargie par la suite dans *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris, Armand Colin 2004). Dans un autre article, publié à l'Université Libre Internationale de Moldavie (JAKUBCZUK, 2018 : 107–114), nous étudions la notion d'embranchage paratopique (également

les pièces de l'écrivain que les préoccupations existentielles de ses personnages côtoient les sujets sociaux ou nationaux et leur identité problématique devient la source de déchirement, une sorte de blessure où les désirs, les ambitions personnelles des protagonistes entrent en conflit avec les intérêts de la famille ou d'un certain groupe ethnique ou politique. Tout porte à croire qu'au Canada, l'identité nationale n'existe pas ; les groupes ethniques qui y vivent ne partagent pas les mêmes ressentiments, la même histoire, les mêmes hantises liées au passé commun. C'est peut-être grâce à cette diversité canadienne que, finalement, au Québec, Mouawad trouve un « chez soi » stable⁸.

La guerre est ailleurs...

Si la thématique liée à l'identité et à la guerre domine dans ses pièces, surtout dans le cycle *Le Sang des promesses*, on constate d'emblée que la guerre n'y prend pas une forme mimétique. Ainsi ces textes dramatiques s'inscrivent parfaitement dans les tendances contemporaines où « beaucoup de textes se situent après un événement majeur qu'a vécu un personnage », où « les œuvres, fondées sur une enquête menée par un ou plusieurs personnages, fouillent le passé et les incertitudes de la mémoire pour qu'advienne une vérité provisoire et tremblotante » (RYNGAERT, 1993 : 95). C'est exactement le cas des deux premières parties du quatuor mouawadien sur lesquelles va s'appuyer l'analyse qui suit⁹. Aussi bien *Littoral* (1999) qu'*Incendies* (2003) mettent en scène les jeunes gens, enfants des réfugiés de guerre, qui sont confrontés à un événement traumatique, la mort d'un parent : Wilfrid, le protagoniste de la première pièce, apprend le décès de son père inconnu et Jeanne et Simon, les jumeaux du second volet de la tétralogie, vivent le deuil lié à la perte de leur mère¹⁰.

dans *Littoral* et *Incendies* de Mouawad) qui renvoie au binôme *œuvre-auteur*, à la fois au « monde représenté par l'œuvre » et à « la situation paratopique à travers laquelle se définit l'auteur qui construit ce monde » (MAINGUENEAU, 1993 : 174).

⁸ Néanmoins, on ne peut pas passer sous silence le fait que Wajdi Mouawad habite actuellement en France où il a pris, en 2016, la direction du Théâtre National de la Colline.

⁹ Bien que le cycle *Le Sang des promesses* soit composé des quatre pièces, nous avons préféré nous focaliser sur les deux premières dont l'action est située dans le monde arabe et qui abordent le sujet des conflits et de la guerre.

¹⁰ Un autre fait lie les personnages : Wilfrid n'a jamais connu sa mère qui est morte pendant l'accouchement et les jumeaux croient mort leur père inconnu. Il est nécessaire d'ajouter que leurs relations avec la mère n'ont pas été bonnes car cette dernière s'était enfermée dans un mutisme pendant plusieurs années. En plus, la présence d'un testament énigmatique provoque une profonde angoisse et la colère chez ses enfants.

Avant qu'arrive l'événement troublant, tous les trois personnages mènent une vie ordinaire, à l'abri de la guerre, loin des pays d'origine de leurs parents, Liban en l'occurrence, sans être jamais nommé explicitement. Wilfrid, majeur par l'âge, se comporte comme adolescent et profite du quotidien en vivant du jour au lendemain, sans regarder en arrière, mais en même temps, sans confiance en un avenir quelconque. Simon est sportif, il s'entraîne en boxe en essayant de faire face à la vie par la force (comme s'il voulait se battre contre la vie) et Jeanne est scientifique qui tente d'expliquer les phénomènes de la réalité par les outils des sciences strictes, les mathématiques (fameux cours sur la théorie des graphes). Bref, ils ont chacun leurs mondes respectifs, petit univers dans lequel ils subsistent tant bien que mal, tout comme les autres jeunes de leur âge. Néanmoins, à en croire Chantale Gingras, « ce qui unit les personnages principaux des pièces de Mouawad, c'est qu'ils sont tous, sans qu'ils s'en rendent toujours compte ou acceptent de l'admettre, aux prises avec un mal-être qui tient en grande partie à la quête d'identité dans laquelle ils sont impliqués » (GINGRAS, 2007 : 43). Or la quête de l'identité avec ses différentes facettes est le point commun, voire le topique, de l'ensemble de l'œuvre de Wajdi Mouawad, y compris (ou, peut-être, avant tout) dans sa tétralogie.

Mais elle touche par un ricochet...

Déjà au niveau des répliques initiales des deux pièces, qui placent les personnages dans une situation sérieuse : Wilfrid vient interpellé un juge au sujet de son père décédé dont le corps il veut transporter dans son pays natal et les jumeaux se présentent chez un notaire pour ouvrir le testament de leur mère, le lecteur/spectateur est confronté au questionnement identitaire des protagonistes¹¹. Wilfrid s'adresse au juge de la façon suivante :

[...] Hier encore je n'étais rien et du jour au lendemain, par la terreur des circonstances, je suis là, devant vous et vous me dites : racontez-moi un peu qui

¹¹ Nous voudrions souligner l'importance des techniques dramaturgiques très originales que Mouawad pratique dans ses pièces. C'est parce que les blessures psychiques se traduisent non seulement en images violentes sur le plan rhétorique, mais elles prennent aussi des formes spécifiques. L'auteur expérimente avec la construction dramatique, balance entre le théâtre et le cinéma (*Littoral* prend la forme d'une réalisation cinématographique et *Incendies* existe en pièce de théâtre et une version filmée), renonce au modèle d'une pièce bien faite. Au niveau de la structure spatio-temporelle, il mixe les lieux et les temporalités par un arrangement inhabituel des répliques des personnages (dans *Incendies* les dialogues du présent sont mélangés avec ceux du passé, de même que l'espace mimétique s'entrecroise avec l'espace diégétique).

vous êtes comme si j'étais une histoire. Mais rien, je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas ou je n'ai jamais su !

MOUAWAD, 1999: 13¹²

et Simon s'écrie devant le notaire :

Pourquoi dans son putain de testament elle [la mère] ne dit pas une seule fois le mot *mes enfants* pour parler de nous?! Le mot *fil*s, le mot *fil*le! Je ne suis pas cave! Je ne suis pas cave! Pourquoi elle dit les jumeaux?! «La jumelle le jumeau, enfants sortis de mon ventre», comme si on était un tas de vomissure, un tas de merde qu'elle a été obligée de chier! Pourquoi?!

MOUAWAD, 2009: 21¹³

La réaction de Jeanne ressemble à celle de sa mère: elle s'isole du monde extérieur, s'enferme dans le silence, n'assume plus ses tâches professionnelles à l'université. Elle est pleine d'angoisse et de pressentiments de découvrir une vérité qui l'accablerait: «De quoi avez-vous peur, Jeanne?» demande Antoine, infirmier de sa mère Nawal; et Jeanne répond: «De trouver» (*I*, 65). Pourtant, elle a le courage d'affronter le passé afin de pouvoir se heurter à un avenir plus clair, plus prometteur, et en même temps, permettant de savoir plus sur ses propres origines.

L'auteur place ses personnages à cheval entre deux mondes: celui des jeunes et celui des adultes; entre l'adolescence et la maturité, mais aussi entre ici et là-bas, entre le monde occidental et le monde oriental; entre la paix et la guerre. À l'instar du dramaturge lui-même qui, en quittant son pays natal, perd à jamais son enfance idyllique et se retrouve déraciné de son identité (orientale), ses héros doivent quitter leur pays (occidental) pour se rendre sur la terre de leurs ancêtres; une terre dévastée par le conflit où la violence et la haine font la loi. Une fois confrontés à la réalité de la guerre, ils sont forcés à dire adieu à leur enfance et retirer le couteau en toute conscience¹⁴.

¹² Dorénavant, les citations du *Littoral* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle *L*, suivi de la pagination.

¹³ Pour les citations qui vont suivre, le sigle *I* désignera la pièce *Incendies* et les chiffres, le numéro de la page.

¹⁴ Dans le testament, la mère prévient ses enfants: «L'enfance est un couteau planté dans la gorge» (*I*, 18).

Et blesse grièvement (non seulement) les jeunes...

Néanmoins, on ne le retire pas facilement, la mère les avertit bien, mais à l'instar des héros tragiques¹⁵, les jeunes se lancent sur le chemin de leur destin. Le destin qui leur réserve une grande part d'imprévu, d'inattendu, mais aussi de malheur, de souffrance, de mal – physique et moral, sorte de blessure existentielle advenue à la confrontation de l'affreuse réalité.

Dans les pièces de Wajdi Mouawad, les êtres sont abîmés par le passé qui «sert à expliquer le présent non pas de manière linéaire, mais par des effets d'échos, de rappels et de similitudes entre les événements» (WICKHAM, 2005 : 99); le passé qui leur pèse tel un fardeau ou un boulet traîné dans le présent. De surcroît, l'histoire laisse son empreinte sur la formation de l'identité des personnages : comme Œdipe mythique, ils la pressentent plus qu'ils la connaissent en découvrant, petit à petit, et cela sous les yeux du lecteur/spectateur, tous les méandres d'une lignée tragique de la généalogie familiale. Car la famille devient ici un microcosme de la guerre, l'espace symbolique où tout commence et tout prend fin. C'est au sein de la famille que naît la chaîne de colère, voire de haine, ce que semble confirmer la citation suivante :

[...] Pas de beauté autour de nous. Que la colère d'une vie dure et blessante. Les indices de la haine à chaque coin de rue. Personne pour parler doucement aux choses. [...] Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes en-glueés dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. [...].

I, 38, 42

Mais c'est aussi une guerre entre les frères issus d'un même peuple. Pour savoir qui sont les adversaires du conflit qui ravage le pays, la jeune Sawda interroge un médecin : «Qui sait? [...] on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre» (*I*, 60)¹⁶ répond-il. Mais comment couper le fil tragique

¹⁵ Plusieurs critiques soulignent l'importance de l'élément antique dans la création de Wajdi Mouawad : les efforts de Wilfrid s'inspireraient du personnage d'Antigone et la quête des jumeaux, de celui d'Œdipe.

¹⁶ Quelques répliques plus tard, le même personnage explique le cercle vicieux de la guerre au pays : «Pour se venger. Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois adolescents réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois adolescents ? Parce que les réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ces deux types ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi les miliciens l'ont-ils lapidée ? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison ? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux. Pourquoi les miliciens ont détruit le puits ?

et l'enchaînement des représailles si on néglige ou on refuse l'origine oubliée de l'identité commune ?

Quant à Wilfrid, c'est aussi au niveau de la famille que se joue le plus grand drame du protagoniste. Confronté à la mort de son père, inconnu et totalement absent de la vie du jeune homme, rappelons-le, le fils s'oblige pourtant à l'inhumer. S'il adresse ses premiers pas vers la famille de sa mère, ses tantes et ses oncles qui vivent dans le même pays, il s'y heurte à un mur d'indifférence et une forte opposition car la famille accuse le père d'avoir tué la mère (le médecin l'a forcé à choisir entre la mère et le fils lors de l'accouchement)¹⁷. Wilfrid subit ainsi le premier choc lié à ses origines : à l'instar de son père, il éprouve le sentiment de culpabilité lié aux circonstances de sa naissance. Le sentiment qui ne cessera de s'aggraver tout au long du voyage à travers le pays natal de ses parents. Mais c'est aussi grâce à cette « blessure originelle » que Wilfrid commence à « s'ancrer dans la recherche et la perpétuation de la mémoire de son père » (PÉPIN, 2003 : 165) et à entreprendre une vraie quête identitaire. L'errance du protagoniste, qui ressemble par moments au calvaire car Wilfrid traîne sur ses épaules la dépouille du père comme une croix¹⁸, l'amènera finalement à rencontrer d'autres jeunes, orphelins de guerre, qui considèrent Thomas comme leur géniteur commun. Ensemble, dans une quête collective cette fois-ci, ils vont tenter de donner sens à leur existence.

Qui cherchent la catharsis « vitale »...

Néanmoins, afin d'entamer une nouvelle vie, les jeunes ont besoin d'arrêter le fil du silence, de crier fort leur colère, de tout raconter pour s'en débarrasser. Ils ont besoin d'un acte purificateur qui leur permettrait d'assurer la survivance. Dans *Littoral*, Simone veut poser une bombe bien spéciale, celle qui exploserait

Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte ? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde » (*I*, 61).

¹⁷ La famille maternelle de Wilfrid accuse son père d'être à l'origine de la mort de sa mère, mais il est nécessaire de préciser que les époux avaient décidé, entre eux et sur un fort appui de la mère, que ce serait le bébé à sauver. C'était plus la décision de la mère qui a forcé le père à choisir l'enfant.

¹⁸ Mises à part les interférences avec la Bible, *Littoral* est une œuvre intéressante à analyser du point de vue de son intertextualité car cette pièce mène un vrai dialogue avec les œuvres fondatrices de la littérature/la culture occidentale, comme celles d'Homère, de Shakespeare ou Dostoïevski.

dans la tête des gens : «La bombe que je veux poser est plus terrible que la plus terrible des bombes [...]. Cette bombe ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tête des gens» (*I*, 84). Car c'est au niveau de la mémoire des gens que s'opère l'enracinement des peuples. Simone en prend conscience : après avoir enterré le père de Wilfrid – leur père symbolique – il va falloir témoigner de l'histoire envers les futures générations. Dans *Incendies*, les jumeaux sont frappés de plein fouet par la découverte de la vérité liée à leurs origines incestueuses, et surtout les circonstances de leur conception et naissance. Leur mère a eu le courage de témoigner contre les bourreaux de guerre devant le tribunal mais elle n'a pas réussi à dire la vérité à ses propres enfants. Cette vérité tombe sur eux comme une vraie bombe et fait éclater en miettes tous les points de référence actuels car au théâtre, «la représentation de la violence y est exercée de façon délibérée, calculée, non plus pour séduire ou persuader, mais pour secouer, ébranler, mettre en transe [...].» devenant «une sorte de catharsis homéopathique» (LAZARIDÈS, 2005 : 90) aussi bien pour les personnages que pour le lecteur/spectateur. La génération, même aussi rebelle à la réflexion que semble être la nôtre, peut-elle vivre encore une émotion aussi forte que celle de ses ancêtres ?

Tout comme l'auteur lui-même

Parler, écrire de la guerre devient pour Mouawad une forme particulière de thérapie. Appartenant à une génération qui a vécu un conflit militaire, il en est imprégné et, en même temps, profondément stigmatisé, car, au lieu de «jouer à la guerre», il en est témoin ; de même qu'au lieu d'admirer le feu d'artifice, il voit le feu des bombes qui ravagent le pays et tuent les gens en masse. Comme l'auteur avoue dans une interview, dans son enfance, il était capable d'identifier les armes différentes suivant les bruits qu'elles provoquent, de même que les enfants dans d'autres pays savent reconnaître les différentes marques de voitures (d'après SALINO, 2009 : n.p.). À en croire Geneviève L. Blais, Mouawad parle de la guerre «comme d'une tante un peu spéciale, avec de drôles de manières et particulièrement violente. Cette tante, elle fait partie de sa famille, de son identité. Plutôt que d'être le thème, la guerre est un personnage qu'il connaît [...].» (BLAIS, 2005 : 154).

La scène de théâtre s'offre donc comme une scène où l'auteur peut renouer avec ses propres hantises ou fantômes : «[...] l'écriture lui est venue comme un cri. C'est elle qui l'a arraché au néant, qui l'a fait exister face à lui-même d'abord, puis face au monde» (GINGRAS, 2007 : 43). Par la force des choses, au théâtre, la guerre ne prendra jamais une étendue réelle et ce qui compte véritablement sur la scène, c'est la création d'une distance nécessaire avec les problèmes abordés.

Dans les deux pièces évoquées, la guerre devient une sorte de toile de fond pour les recherches identitaires des personnages. Le dramaturge ne se place pas en polémologue; ses pièces ne sont pas un récit sur la guerre mais plutôt un récit de la guerre par lequel l'auteur veut faire face au sentiment de «l'inéluctable tragique» de l'existence.

Bibliographie

- BLAIS Geneviève L., 2005: «Wajdi Mouawad. Regard vers un ailleurs troublant». *Cahiers de théâtre. Jeu*, n° 117, 154–160, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2005-n117-jeu111441/24695ac.pdf>. Date de consultation: le 11 mai 2017.
- BOURDAGES Étienne, 2003: «L'épreuve du sang: *Incendies*». *Cahiers de théâtre. Jeu*, n° 109, 130–133, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2003-n109-jeu1110945/25716ac.pdf>. Date de consultation: le 11 avril 2017.
- COUTURE Philippe, 2010: «De la guerre à la crise». *Cahiers de théâtre. Jeu*, n° 134, 143–148, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2010-n134-jeu1511161/65298ac.pdf>. Date de consultation: le 11 avril 2017.
- GINGRAS Chantal, 2007: «Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée». *Québec français*, n° 146, 42–46, <https://www.erudit.org/en/journals/qf/2007-n146-qf1177604/46572ac/>. Date de consultation: le 8 mai 2017.
- HACHÉ Emma, 2005: «Une cicatrice dans l'intimité». *Cahiers de théâtre. Jeu*, n° 117, 124–127, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2005-n117-jeu111441/24690ac.pdf>. Date de consultation: le 11 mai 2017.
- JAKUBCZUK Renata, 2018: «L'embranchement paratopique dans *Littoral* et *Incendies* de Wajdi Mouawad». *Intertext*, 12, n° 3–4 (47/48), 107–114.
- LAZARIDES Alexandre, 2005: «La règle du jeu». *Cahiers de théâtre. Jeu*, n° 117, 86–92, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2005-n117-jeu111441/24686ac.pdf>. Date de consultation: le 11 mai 2017.
- MAINGUENEAU Dominique, 1993: *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU Dominique, 2004: *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MARTEL Jean-Pierre, 2011: «Mouawad et la guerre civile libanaise». Blog de Jean-Pierre Martel disponible en ligne: <http://jpmartel.quebec/2011/04/26/mouawad-et-la-guerre-civile-libanaise/>. Date de consultation: le 8 mai 2017.
- MAURON Charles, 1963: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. Paris, José Corti.
- MOUAWAD Wajdi, 1999: *Littoral. Le Sang des promesses/1*. Montréal, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- MOUAWAD Wajdi, 2009: *Incendies. Le Sang des promesses/2*. Montréal, Leméac/Actes Sud-Papiers.
- PEPIN Véronique, 2003: «Émergence du contemporain dans le théâtre québécois: les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré». Dans *Dossier Voix de femmes de la francophonie*. Article Postures. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contem-

- porain. <http://oic.uqam.ca/fr/articles/emergence-du-contemporaindans-le-theatre-quebecois-les-exemples-de-wajdi-mouawad-et-de>. Date de consultation : le 8 janvier 2016. D'abord paru dans Cynthia Fortin (éd.). 2003. Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. coll. Postures, vol. 5, 161–171.
- RYNGAERT Jean-Pierre, 1993 : *Lire le théâtre contemporain*. Paris, Dunod.
- SALINO Brigitte, 2009 : «Wajdi Mouawad, enfant dans la guerre, exilé sans frontières». *Le Monde*, le 7 juillet 2009, http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/07/wajdi-mouawad-enfant-dans-la-guerre-exile-sans-frontieres_1215695_3246.html. Date de consultation : le 8 mai 2017.
- WICKHAM Philip, 2005 : «Dramaturgies de la guerre». *Cahiers de théâtre. Jeu*, n° 117, 93–106, <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2005-n117-jeu1111441/24687ac.pdf>. Date de consultation : le 11 mai 2017.

Sources Internet

- Entretien avec Wajdi Mouawad par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2009. https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjIq5vFvPXWAhWfNpoKHWvXAvkQFggnMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.festival-avignon.com%2Flib_php%2Fdownload.php%3FfileID=632%26type=File%26round=86284939&usg=AOvVaw0OgpkKR19C5ypg. Date de consultation : le 8 septembre 2017.

Note bio-bibliographique

Renata Jakubczuk est enseignante-chercheuse à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Auteure d'articles sur la littérature française et francophone et de deux monographies en littérature comparée : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Ros-tworowski* (Lublin 2009) et *Téo Spychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015). Récemment, elle a rédigé un ouvrage collectif : *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures en langues romanes* (Lublin 2017). Son intérêt scientifique se concentre sur la virtualité scénique du texte dramatique.

renata.jakubczuk@umcs.pl



BUATA B. MALELA

Université de Mayotte, France

MARINELA-TEODORA ACHIM

Université Babeş-Bolyai, Roumanie

Fawzia Zouari et Scholastique Mukasonga : conflits, résistance et mémoire

Fawzia Zouari & Scholastique Mukasonga: Conflict, Resistance and Memory

ABSTRACT: This article focuses on the bond between conflict, memory and resistance in the texts of Fawzia Zouari and Scholastique Mukasonga. Through their narratives, *Le Corps de ma mère* (Zouari 2016) and *La Femme aux pieds nus* (Mukasonga 2008), these authors exhibit the figures of the mother. The background picture is made of conflicts (the male domination the Arabic world and the Rwandan genocide), but it also tries to establish a link between past and present, as the mother is the principle of transmission of a memory of the past. Both authors accomplish an act of resistance, through writing, by assigning the feminine subject the power of keeping its strength in a male world, on the one hand, or the power of keeping the family traditions intact in times of conflict, on the other.

KEY WORDS: conflict, memory, resistance, feminism, postcolonial literature, francophone literature

Ce propos porte sur l'articulation entre le conflit, la mémoire et la résistance chez Fawzia Zouari et Scholastique Mukasonga. Ces deux exemples permettent d'examiner plus précisément comment leur discours littéraire tente d'établir un rapport au contemporain (la violence de la domination androcentrique et le génocide au Rwanda) par le truchement de la figure de la mère. Celle-ci devient l'instance visible de transmission d'une forme de mémoire du passé qui fait du sujet féminin le principe de toute chose. Et cette figure peut prendre plusieurs formes dans les productions narratives de Fawzia Zouari et Scholastique Mukasonga que l'on limitera à deux récits proches par leurs thèmes : *Le Corps de ma mère* (2016) de Zouari et *La Femme aux pieds nus* (2008) de Mukasonga.

Mukasonga et Zouari : de la domination masculine au livre-tombeau

Fawzia Zouari et Scholastique Mukasonga développent leur discours littéraire dans un contemporain très marqué par divers conflits. Ils touchent aux relations difficiles entre la France et le Rwanda à propos du différend sur le rôle de la première dans le génocide de 1994 (voir KROSLAK, 2007; COLLOMBAT, SERVENAY, 2014); aux effets des révolutions dites arabes notamment tunisiennes, aux différentes interventions militaires françaises en Libye, au Mali, en Centrafrique, en Syrie, aux luttes contre le terrorisme, etc. À ces difficultés s'ajoutent les crises économiques et politiques, la crise migratoire, les attentats en Europe, etc. Tous ces conflits engendrent des débats clivés dans l'espace public interrogeant ces conflits et reposant éternellement la question de l'engagement des intellectuels (LORRIAUX, 2015) directement ou indirectement à travers des *think tanks* (MEDVETZ, 2013 : 44–55), etc.

Face à ces bouleversements, le monde littéraire n'est pas en reste et porte lui aussi la question de l'engagement dans les discours littéraires face à une partie moins sensible à cette tendance et plutôt tournée vers d'autres questionnements notamment celui du sujet, du contemporain, etc. Fawzia Zouari et Scholastique Mukasonga font partie de ce monde en ébullition. Nées toutes les deux dans les années cinquante, originaires de zones géographiques postcoloniales (Tunisie et Rwanda), appartenant à la même génération littéraire comme peut en témoigner leur parcours comparable, elles interrogent dans leurs productions le rôle de la littérature face aux conflits.

L'islam, la femme et la langue

Fawzia Zouari naît en 1955 à Tunis dans une famille relativement traditionnelle : mère au foyer et père juge religieux. Zouari est la première à connaître une ascension intellectuelle par rapport aux femmes de sa famille. Elle fait des études universitaires d'abord à Tunis puis à Paris où elle s'installera définitivement. Elle y passe un doctorat en littérature française et comparée à la Sorbonne, se lance dans le journalisme tout en s'essayant à l'écriture. Elle a publié dix productions littéraires parmi lesquelles se trouve *Le Corps de ma mère* (2016). Cette œuvre lui vaut le prix des Cinq continents de la Francophonie qui augmente sa notoriété littéraire et politique à l'échelle de la francophonie¹. Auteure engagée

¹ Elle fait partie des rares auteures femmes à l'avoir reçu. Il n'y en a eu que sept sur vingt-trois lauréats depuis 2001.

depuis longtemps, Zouari a réajusté son discours à la fois sur le corps social et sur la littérature dans les médias. D'ailleurs son statut d'écrivaine exilée est la source d'un conflit intérieur qui ressort de la définition qu'elle donne à la notion même d'exil: «Loin de livrer une lecture monolithique du phénomène migratoire, les romans de Zouari paraissent osciller entre les deux conceptions antagonistes de l'exil: celle qui assimile cette notion à une renaissance et celle qui, au contraire, met l'accent sur la déliquescence morale à laquelle l'exilé est en proie» (FENNICHE-FAKHFAKH, 2010: 8). Ce statut va nourrir son point de vue idéologique qui repose sur un habitus clivé: d'une part, ses origines familiales demeurent traditionnelles, religieuses et très masculinistes, on y valorise peu le capital intellectuel des femmes, mais davantage social à travers le mariage; d'autre part, sa réussite scolaire et symbolique crée un écart entre elle et son milieu d'origine qu'elle identifie comme paradigme du monde arabo-musulman dans lequel la liberté individuelle serait moins présente, à la différence de la France dont elle a épousé l'idéologie de l'universalité des valeurs résumée en sa devise célèbre de «liberté, égalité et fraternité».

Partant de cette hypothèse, on peut comprendre ses interventions médiatiques comme un positionnement idéologique qui consiste à lutter contre la violence de la domination masculine dans le monde arabe et cela en repensant les relations entre féminisme et islam au nom du principe de liberté. Dans cette optique, elle se demande alors si les deux entités sont conciliables dans la réflexion qu'en proposent celles qu'elle appelle les «féministes islamistes». Lorsqu'elle examine la position paradoxale de ces militantes, il apparaît qu'elles revendiquent une forme d'autonomie sans remettre en cause tout ce qui limite l'égalité entre homme et femme: la domination masculine dans l'espace public à travers la relégation de la femme à un rôle secondaire, le contrôle de son corps, etc. (ZOUARI, 2016c). Cette sorte de féminisme constitue une imposture dans la mesure où ces femmes ont incorporé des schèmes réactionnaires qui les amèneraient à être assignées en tant que sujet libre; là est le paradoxe de leur position que souligne Fawzia Zouari.

Par conséquent, s'il ne faut pas faire l'erreur de voir en ces militantes des victimes manipulées, il ne faut pas tomber, non plus, dans le piège qui ferait croire qu'elles sont des sujets libres de leur destin. Leur tentative de rechercher la formule d'un «islam contemporain» ne peut dissimuler leur emprisonnement dans un «islam d'hier», et leur offensive qui se veut «révolutionnaire» porte en elle tous les signes du conservatisme. Dès lors, elles ne peuvent se prévaloir d'impulser une dynamique du futur puisqu'elles érigent en loi la référence au passé. Ni de prendre date avec l'Histoire, alors qu'elles laissent l'Histoire décider à nouveau du sort des femmes d'un point de vue masculin (ZOUARI, 2016c).

Cette discussion de la position des féministes islamistes, qui finalement seraient les meilleurs porte-parole de la domination masculine, révèle la position adoptée par Zouari. Selon cette dernière, adhérer au conservatisme et à la

réaction reviendrait à ne pas être un sujet libre, entendant par-là qu'être «sujet libre» c'est se tourner vers le futur, la révolution, sans quoi on serait enfermé dans le passé et les dogmes religieux et masculin qui empêchent l'émergence de ce qu'elle appelle «l'individu femme». Un certain islam demeurerait étranger à cette conception. Pour Zouari, il faudrait dénoncer les problèmes dans le monde arabe sans craindre d'être accusé d'islamophobie comme Daoud a pu en faire les frais (ZOUARI, 2016b).

Cette prise de position contre à la fois la domination masculine et la violence symbolique dans le monde arabe tel qu'elle se le représente trouve son fondement dans le principe de la liberté individuelle. Celle-ci correspond au libéralisme contemporain caractéristique du monde social dans lequel vit Zouari en tant qu'intellectuelle, mais qui l'éloigne de son héritage familial. Ce libéralisme, qui fait valoir le principe de la liberté individuelle, intègre aussi une attitude intellectuelle et morale.

Cette liberté individuelle serait aussi à l'origine de son rapport à la littérature et à la langue française et relève aussi d'un lieu commun en littérature. Ainsi pour Zouari, écrire en français de façon lyrique relève de la liberté. La liberté de nourrir son français et son écriture de rythme arabe, de choisir la langue française qui aussi l'aurait choisie parce qu'elle était déjà à sa portée, d'où son rapport romantique à cette langue. Elle y a eu accès par la littérature française qui, de la Tunisie, l'aurait touchée grâce à sa dimension universelle puis lui aurait donné l'envie d'approfondir sa passion pour la langue française en se rendant en France. Si cette perception rejoint largement le discours idéologique sur l'universalité de la langue française, de sa culture, elle s'affirme au détriment de l'arabe. L'arabe serait la langue paternelle à partir de laquelle les hommes définissent l'univers des femmes, ce qui amène ces dernières à ne pas parler, à avoir des secrets (ZOUARI, 2017). Or pour Zouari, les langues maternelles sont celles qui permettent de dire nos mères sans les trahir et le français serait capable de cela. Car parler de la mère dans le monde arabe, c'est manière de transgresser un interdit, de faire étalage de l'intime dans l'espace public, ce qui, pour la femme, n'est pas fréquent. On serait donc dans un acte de résistance comme se le représente Fawzia Zouari. Il s'agit de tailler dans le culte de la mère une perception masculine en allant à contre-courant. Et la critique de l'islam et du monde arabe ainsi que le rapport à la langue française permet cette résistance qu'incarne aussi son discours littéraire à travers lequel elle va redire autrement la femme maghrébine comme instance d'une mémoire du passé.

Écrire *Le Corps de ma mère* est un acte de résistance, d'autant plus motivé par la révolution de 2011. Celle-ci l'a poussée à écrire car son pays allait renaître, tandis que mourait le monde de sa mère, d'où la nécessité «d'être racontée de l'intérieur», comme le dit Boualem Sansal dans sa préface au *Corps de ma mère* (voir aussi SANSAL, 2017). Parce que précisément la mère ne parlait pas français, seulement l'arabe et était dans un monde structuré par l'invisible (djinn, fées,

etc.). Sa mère serait le prototype de la mère maghrébine à partir de laquelle la narratrice essaie de dégager une forme d'universalité. Et à ce titre, elle rejoint Mukasonga.

Le livre comme tombeau de papier

Scholastique Mukasonga naît en 1956 au Rwanda et a toujours vécu intimement les conflits liés à l'histoire de son pays et à la violence du génocide : « Depuis la naissance je n'ai vu qu'humiliation et négation de notre statut d'être humain jusqu'à être appelés des cafards, des Inyenzi. L'écriture m'a aidée à sortir ce poison petit à petit jusqu'au grand boum de *Notre-Dame du Nil* » (MUKASONGA, 2014). Elle considère ce dernier comme étant son premier roman, qui lui a permis de dépasser les contraintes de l'autobiographie qui serait la réalité alors que le premier serait de la fiction. Si Zouari va en France en tant qu'étudiante, Mukasonga s'y rend en tant que réfugiée en 1992. Elle y devient assistante sociale et écrivaine professionnelle. En 1994, plusieurs membres de sa famille périssent dans le génocide du Rwanda, et, depuis cet événement tragique, elle a fait de l'écriture le lieu de leur mémoire et de ce génocide le socle de sa réflexion et de son rapport au monde. Comme Zouari, Mukasonga reçoit un prix littéraire, en l'occurrence le Prix Renaudot en 2012 pour *Notre-Dame du Nil*, tandis que son récit *La Femme aux pieds nus*, en hommage à sa mère, est publié en 2008. Sa nouvelle notoriété permet à son message de connaître une destinée plus large.

Si pour Zouari écrire est un acte de résistance contre la domination masculine, pour Mukasonga écrire est aussi un acte de résistance pour lutter contre l'oubli. Derrière elle, il y aurait tout un collectif, les morts qu'elle tente de dire : « Dans le drame du génocide, vous avez des morts sans corps et sans sépulture. Donc j'ai toujours dit que mes livres ce sont des tombeaux de papiers. Donc ils sont avec moi » (MUKASONGA, 2014).

La nécessité d'écrire se fait sentir d'autant plus que vingt ans après le génocide au Rwanda, il existe encore quelques difficultés à rendre pleinement justice aux suppliciés et la vérité sur ces crimes n'est pas encore totalement révélée et ses origines lointaines peu connues. Pour Mukasonga, ce génocide est la conséquence éloignée de la colonisation et du christianisme qui a hiérarchisé les communautés au Rwanda. On ne peut dès lors pas oublier ce génocide qui relève d'une histoire commune et universelle. Malgré ce constat, les principaux responsables de ces crimes tentent de se dérober, d'échapper à la justice. Ils devraient demander pardon mais un pays comme la France s'y refuse obstinément et s'entête dans une attitude de relativisation de son rôle dans ce drame histo-

rique. L'auteure de *Notre-Dame du Nil* s'engage alors dans sa parole publique, mais aussi dans son dire littéraire.

La question de la mémoire et du deuil est centrale dans son dispositif de pensée, parce qu'elle va à la quête systématique de ce lieu de deuil. Le poids du génocide est lourd depuis son enfance et est demeuré comme une épée de Damoclès sur sa tête. C'est pourquoi elle ne se dit pas rescapée, mais survivante du génocide. Il n'a laissé aucune trace de sa famille ni du corps de sa mère que pourtant elle devrait couvrir, alors dit-elle : « Je couvre le corps de ma mère avec les pages de mon livre » (MUKASONGA, 2008b). L'écriture est donc le meilleur moyen pour continuer à conter la mémoire des morts, cette mémoire volée que l'on retrouve dans *La Femme aux pieds nus* qui fait de la femme une résistante à la violence, de même que dans *Le Corps de ma mère* de Zouari.

Réécrire et redire la mère contre la violence de l'oubli

Les quatrièmes de couverture des livres de Zouari et de Mukasonga semblent indiquer une certaine convergence : revenir sur l'histoire de leurs mères respectives, après la mort. De plus, les deux textes présentent le lien étroit et fort créé entre mère et fille, car la fille se voit confier les secrets de sa mère dans un cas ; dans un autre, elle est censée être là pour couvrir le corps de sa mère à sa mort, corps que personne ne devrait voir. Si, par son récit, l'énonciatrice de Mukasonga retisse le pagne dont elle n'a pas pu couvrir le corps de sa mère, celle de Zouari brise l'interdit maternel et dévoile le corps de sa mère par son récit.

Le Corps de ma mère

Les éléments paratextuels (titre et photo de couverture) évoquent bien explicitement le corps : un corps habillé d'un méliá et recouvert de bijoux. Mais même ce corps n'est appréhendé qu'indirectement, car l'essentiel de la narration est un discours rapporté, attribué à la nounou de la famille (Naïma), avec toute la subjectivité que cela sous-entend :

Voici l'histoire de ma mère telle que sa bonne me l'a racontée cette nuit où je devais repartir en France. Je ne me demande pas pourquoi j'en suis aujourd'hui la destinataire. Ni ce qui m'autoriserait à la corriger. Il se peut que Naïma y soit allée de son imagination pour arranger quelques séquences à sa manière. Pour une fois, la patronne, c'est elle, et je ne serais pas étonnée de voir dans cette subversion des rôles l'une des révolutions inconscientes dont maman était

capable. Mais, pour l'essentiel, je pense que Naïma a rapporté ses propos avec une fidélité qui n'a d'égale que la foi dont elle les investissait.

Je me suis permis de reconstituer son récit sans chercher à en dater les étapes ni à rendre crédibles les événements. Et je me dois d'avertir le lecteur : accepter l'authenticité de ce qui suit engage à entrer dans un autre temps. Et croire l'incroyable.

ZOUARI, 2016a : 80²

L'auteure du *Corps de ma mère* ne joue pas sur le *topos* littéraire du « manuscrit retrouvé », mais elle le remplace par celui de l'histoire qui lui est révélée de façon inattendue. Par ce subterfuge, la narratrice essaie de contourner partiellement l'interdit maternel qui pèse sur l'écriture, et d'atténuer le conflit mère-fille qui a deux causes : « [...] je suis celle qui a commis les deux péchés les plus graves à ses yeux : j'ai taillé dans le vif de l'honneur tribal en épousant un étranger et j'ai fait de l'écriture un métier » (C, 49). Ce conflit repose sur celui, plus général, entre tradition et modernité. Autrement dit, la mère est l'incarnation des histoires sacrées de sa famille et est très réfractaire à tout ce qui pourrait lui porter atteinte, d'où la méfiance envers sa propre fille plus occidentalisée.

Plus concrètement, la mère, point central du discours de la narratrice, se doit d'être dite avant qu'elle ne disparaisse dans les profondeurs du passé emportée par la Révolution qui va tout effacer :

Je me surprends à courir vers mon ordinateur. Une voix de l'intérieur me commande sur le ton des oracles : « Vite, vite, sait-on jamais, les révolutions, ça vous souffle le passé comme tornade et ça vous ravit une enfance en un tour de main ! Il faut que tu rattrapes ta mère avant de te la faire dérober. La sédition qui monte risque de noyer sa mémoire. Votre horizon, à ta mère et toi, ne sera plus alors qu'une ligne imaginaire et votre passé un filet à fictions ! »

C, 13–14

Garante de la mémoire du passé, elle porte en elle toute l'histoire subjective de la mère.

Je ne cédaï pas. En voyant les années l'affaiblir et la cécité rendre sa vie plus opaque, j'enrageais de la voir partir avec les temps révolus, le registre des alliances et les noms des anciens, les épisodes de sa vie conjugale. Jusqu'aux tournures de ses phrases qui commençaient à s'altérer sous l'effet de la modernité.

C, 22

L'effet de la modernité va opérer son œuvre parce que si la mère au départ est dénuée de tout attribut sexuel, le désir finit par se découvrir à l'article de la

² Dorénavant, les citations du *Corps de ma mère* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle C, suivi de la pagination.

mort (C, 43). Cette mère très traditionaliste qui y exerce un contrôle serré sur les relations de ses filles jusqu'à en exiger la virginité pour le mariage afin précisément de ne pas souiller l'honneur de la famille.

Les deux aînées sont arrivées vierges au mariage. J'ai vu le drap taché que palpait ma mère et entendu ses youyouos qui avertissaient tout le village. Pour Souad et moi, ce fut une autre histoire. Nous avons convolé loin d'Ebba et tout, insinuait-on, laissait à croire que nous avions contourné les règles. Notre mère n'allait pas envoyer un émissaire vérifier le lit nuptial et revenir avec le sang de nos hymens ! D'aucuns étaient convaincus de l'avoir souvent entendu implorer en ces termes le ciel : maudites soient Souad et Rym qui ont souillé l'honneur de la tribu [...].

C, 51–52

Cette vision communautaire des liens du mariage constitue bien un élément du monde masculin puisque la femme doit être vierge pour l'homme et l'honneur de la famille pèse comme une fatalité sur cette mère bien ambiguë face à la tradition. Elle ne peut rien pour sa fille laissée seule face aux actes incestueux de ses oncles : « non seulement maman l'avait retirée de l'école, mais elle l'avait abandonnée à la merci de ses propres frères ; comme si, dans un certain instinct des hommes, maman laissait jouer insidieusement la fatalité... » (C, 52). Une autre fatalité pèse sur Stefania, la figure de la mère chez Mukasonga.

La Femme aux pieds nus

En effet, *La Femme aux pieds nus* (2008) est le récit de Stefania, mère de plusieurs enfants, qui vit l'exil avec sa famille. Elle se bat pour celle-ci et constitue le pivot de la vie en société. Elle veille à l'éducation de ses enfants, organise le travail domestique, la relation avec le voisinage, etc. Tout cela sur fond de violence contre les Tutsis, violences perpétrées par les milices du pouvoir. La narratrice dresse alors un portrait de sa mère résistante aux épreuves douloureuses de la vie. Elle représente l'ensemble des femmes par son lien avec le travail qui lui-même est généré.

Souvent ma mère s'arrêtait au milieu d'une de ces innombrables tâches qui s'enchaînent tout au long de la journée d'une femme (balayer la cour, écosser, trier les haricots, sarcler le sorgho, retourner la terre, déterrer les patates douces, éplucher les bananes avant la cuisson...) et elle nous appelait, nous, les trois cadettes qui étions encore à la maison, non pas par les noms qu'on nous avait attribués au baptême, Jeanne, Julienne, Scholastique, mais de nos noms véritables, ceux qu'à la naissance nous avait donnés notre père et dont

la signification, toujours sujette à interprétations, paraissait dessiner notre avenir.

MUKASONGA, 2008a : 11³

Cette mère très soucieuse des siens acquiert une dimension sacrée. On ne peut la laisser sans sépulture, sans soins et sans la protéger des regards extérieurs. La narratrice n'a pu le faire parce que sa mère fut assassinée. La violence du génocide au Rwanda ne laisse plus que souffrance et regrets.

Je n'ai pas recouvert de son pagne le corps de ma mère. Personne n'était là pour le recouvrir. Les assassins ont pu s'attarder devant le cadavre que leurs machettes avaient démembré. Les hyènes et les chiens ivres de sang humain ont pu se repaître de sa chair. Ses pauvres restes se sont confondus dans la pestilence de l'immense charnier du génocide et peut-être à présent, mais cela aussi je l'ignore, ne sont-ils, dans le chaos d'un ossuaire, qu'os parmi les os et crâne parmi les crânes.

F, 13

Le caractère dramatique de sa mort est souligné par la sollicitude de cette mère généreuse et bienveillante à l'égard de ses enfants. C'est pourquoi elle est informée de tous les faits et gestes dans le village, afin de parer à l'éventualité d'une tentative d'assassinat : « Il fallait surtout ne pas se laisser surprendre et, pour ma mère, il était de la première importance de s'informer de ce qui se passait alentour. [...] Stefania évaluait soigneusement les informations, décryptait les rumeurs et conjecturait l'imminence ou l'absence de danger » (F, 24). Cette femme ne se laisse pas abattre et fait preuve de courage, malgré la déportation dans « ce pays de disgrâce et d'exil qu'avait toujours été le Bugesera dans l'histoire du Rwanda » (F, 39). Elle décide de se reconstruire un foyer qu'on appelle l'inzu : « [...] elle savait que c'était de cette demeure originelle qu'elle puiserait toujours la force et le courage nécessaires pour faire face aux malheurs et renouveler l'énergie qu'elle dépensait sans compter pour sauver ses enfants d'une mort programmée par un incompréhensible destin » (F, 39). Elle est résolue à résister et à retrouver une dignité pour elle et sa famille, ce qui correspond à un souci du détail dans l'embellissement de sa maison (F, 45). Ainsi, elle devient inévitablement la maîtresse de maison à travers sa tenue vestimentaire, sa manière d'être. Ce qui s'exerce par le port d'un diadème de sorgho (l'urugori), symbole de son règne « sur son domaine » (F, 46).

Le sorgho est précisément un élément central dans l'agriculture rwandaise, activité principalement féminine, symbole de travail : « Moi, ma mère, je l'ai toujours vue, la houe à la main, retourner la terre, et semer, et sarcler, et récolter,

³ Dorénavant, les citations de *La Femme aux pieds nus* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle F, suivi de la pagination.

que ce soit avant notre exil, à Gikongoro, à Magi, à plus forte raison, à Nyamata, dans les villages des déportés. Car, au Rwanda, les travaux des champs ne s'arrêtent jamais» (*F*, 51). Cette fonction de travail explique le titre de ce récit «la femme aux pieds nus»: les pieds nus, car c'est le symbole du travail de la terre et de la fonction de la mère qui consiste à nourrir et protéger sa famille. Il s'agit bien d'une célébration d'une mère courageuse porteuse d'une mémoire du passé que la violence du génocide a tenté d'effacer, mais ressuscité par le récit.

En guise de conclusion

De cette double lecture du *Corps de ma mère* et de *La Femme aux pieds nus*, on peut retenir que tenant compte de leur parcours ascendant par rapport à leur milieu familial, Zouari et Mukasonga rejoignent bien le discours social sur le conflit. Pour Zouari, le conflit passe par la lutte contre la violence de la domination masculine dont le contrepied est la valorisation de la figure de la mère dans sa littérature. La mère se trouve dévoilée contre l'interdit imposé par l'ordre androcentrique; elle est une «mère-mémoire» détentrice d'une part de l'histoire familiale, dotée d'un corps, de désirs; elle incarne aussi les travers d'une tradition qui s'exerce contre les filles (mariage arrangé, inceste, etc.). Et dire cette mère à travers son corps c'est résister et adopter une posture engagée. En revanche, pour Mukasonga, la violence du conflit est surtout celle de l'oubli du génocide et le génocide lui-même qui a pour conséquence une souffrance que la littérature peut apaiser. Dans ce dispositif, la figure de la mère est importante car, porteuse d'une mémoire du passé, elle devient l'instrument contre l'oubli. Cette mère pivot de l'organisation familiale et sociale reste proche de l'éthique du soin. Figure sacrée, généreuse, courageuse et travailleuse, elle incarne une forme de sagesse de par ses connaissances (MALELA, PARFAIT, 2016).

Bibliographie

- COLLOMBAT Benoît, SERVENAY David, 2014: *Au nom de la France, guerres secrètes au Rwanda*. Paris, La Découverte.
- FENNICHE-FAKHFAKH Amel, 2010: *Fawzia Zouari: l'écriture de l'exil*. Paris, L'Harmattan.
- KROSLAK Daniela, 2007: *The Role of France in the Rwandan genocide (2007). An analysis of France's relationship with Rwanda leading up to and during the Rwandan Genocide*. Londres, Hurst & Co.

- MALELA Buata B., PARFAIT Cynthia, 2016 : «Ethos de la conteuse dans le discours littéraire de Michèle Rakotoson et Scholastique Mukasonga». *Agon. Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari*, n° 8. Università degli Studi di Messina, 272–307.
- MEDVETZ Thomas, 2013 : «Les *think tanks* dans le champ du pouvoir étasunien». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, n° 5, 44–55.
- MUKASONGA Scholastique, 2008a : *La Femme aux pieds nus*. Paris, Gallimard, coll. Points.
- MUKASONGA Scholastique, 2008b : Entretien dans l'émission «Personnalités de France 24». France 24, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=nr3tsf5yUCA>. Date de consultation : le 15 août 2017.
- MUKASONGA Scholastique, 2014 : Entretien dans l'émission «L'Invité». TV5 Monde, juin 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=dMjMneUXVPs>. Date de consultation : le 15 août 2017
- SANSAL Boualem, 2017 : Rencontre d'auteur avec Fawzia Zouari à La Bibliothèque de Toulouse, mars 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=arPkyzzIUCY>. Date de consultation : le 15 août 2017.
- ZOUARI Fawzia, 2016a : *Le corps de ma mère*. Paris, Joëlle Losfeld, coll. Littérature française.
- ZOUARI Fawzia, 2016b : «Au nom de Kamel Daoud». *Libération*, février 2016. http://www.liberation.fr/debats/2016/02/28/au-nom-de-kamel-daoud_1436364. Date de consultation : le 15 août 2017.
- ZOUARI Fawzia, 2016c : «Les paradoxes du “féminisme islamiste”». *Huffingtonpost*, juin 2016. http://www.huffingtonpost.fr/fawzia-zouari/feminisme-islam-journee-droits-femmes_b_9400716.html. Date de consultation : le 15 août 2017.
- ZOUARI Fawzia, 2017 : Fawzia Zouari en conversation avec Vanessa Herzet lors du festival Passa Porta Bruxelles 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=wMGvoCPBFZQ>. Date de consultation : le 15 août 2017.

Sources Internet

- LORRIAUX Aude, 2015 : «Le débat sur l'intellectuel engagé fait son retour». *Slate.fr*, mai 2015. <http://www.slate.fr/story/107663/intellectuels-engages-derive-silence>. Date de consultation : le 15 août 2017.

Note bio-bibliographique

Buata B. Malela est maître de conférences en littératures francophones à l'Université de Mayotte et chercheur associé à l'Université Libre de Bruxelles. Il est spécialiste de littérature francophone, de la relation entre les arts (musique populaire et littérature) et de la théorie de la littérature (sociologie de la littérature, études postcoloniales, philosophie de la littérature, etc.). Il a publié trois monographies qui couvrent ces axes de recherche : *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920–1960) : Stratégies et postures identitaires* (Paris, Karthala, 2008); *Aimé Césaire. Le fil et la trame. Critique et figurations de la colonialité du pouvoir* (Paris, Anibwe, 2009); *Michael Jackson. Le visage, la musique et la danse : Anamnèse d'une trajectoire afro-américaine* (Paris, Anibwe, rééd. 2013). Et co-dirigé plusieurs collectifs.

Marinela-Teodora Achim est doctorante en philologie à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie). Elle fait une thèse sur les notions d'éthos et d'image d'auteur dans l'œuvre de l'écrivain franco-argentin Hector Bianciotti. Ses axes de recherches recouvrent les écritures de soi, l'écriture de l'exil et le bilinguisme littéraire, qu'elle exploite à travers des méthodes qui relèvent à la fois de l'analyse du discours et de la sociologie de la littérature. Elle s'intéresse également à la littérature africaine et au traitement de la mémoire dans les textes littéraires. Elle a publié des articles sur l'œuvre autofictionnelle d'Hector Bianciotti et sur l'engagement littéraire chez Jean Bofane.



NAWEL KRIM

Université Alger 2

Histoire de ma vie ou le parcours de femmes en conflits : entre conflits et consensus

Histoire de ma vie or the path of women in conflict:
between conflict and consensus

ABSTRACT: The founding texts of the French-language women's literature in Algeria, both of its traditional and reactionary society, and of the colonial occupation, is indeed the *Histoire de ma vie* of Fadhma Ait Mansour. The autobiographical narrative reports, with striking words and without detour, the condition of the woman as it took place in the 19th century until the second half of the 20th century, through the characters of Fadhma and particularly that of her mother Aïni, who proves courage and daring by protesting against the established order and self-affirming against the adversity of tradition and colonial contempt.

KEY WORDS: conflict, context, autobiography, women, Algerian literature

Le tatouage que j'ai au menton vaut mieux la barbe des
hommes!

AIT MANSOUR AMROUCHE, 2009: 29

Introduction

S'il y a un texte, parmi les textes fondateurs de la littérature des femmes de langue française en Algérie, qui puisse mettre en scène un contexte d'écriture représentatif de la conflictualité multidimensionnelle qu'a connue la femme algérienne au prise à la répression à la fois de sa société traditionnelle et réactionnaire, et de l'occupation coloniale, c'est bien *Histoire de ma vie* de Fadhma Ait Mansour. Le récit à caractère autobiographique rapporte avec des mots per-

cutants et sans détour la condition de la femme telle qu'elle prévalait au XIX^e jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle, à travers les personnages de Fadhma et notamment celui de sa mère Aïni, qui ont été amenées par les circonstances à faire preuve de courage et d'audace en s'élevant contre l'ordre établi et en s'affirmant contre l'adversité de la tradition et le mépris colonial.

Sans concession, le texte nous installe dans la conflictualité multidimensionnelle qui caractérisait la société algérienne à cette époque, en nous permettant d'avoir une lecture socioculturelle de la situation de la femme et surtout nous révéler la capacité de celle-ci, telle qu'elle est incarnée par Aïni, à se révolter contre l'hypocrisie et la lâcheté sociales.

Nous empruntons la définition du conflit à Victor Turner pour qui les conflits sont l'expression de « contradictions » structurelles. Autrement dit les sociétés, aussi petites soient elles, et aussi dépourvues soient elles de formes institutionnalisées de « gouvernement », sont divisées et clivées. Ces divisions et ces clivages sont entretenus par des « coutumes », c'est-à-dire des normes, des règles morales, des conventions. Les conflits expriment donc des intérêts différents liés à des positions sociales différentes et sont culturellement structurés.

Il y a conflictualité au regard d'abord de la répression exercée par la société Kabyle envers la femme; ensuite au regard de la révolte nécessaire de celle-ci poussée par les épreuves sur la voie de l'affranchissement; au regard enfin de la conflictualité identitaire entre l'ordre séculaire de la tradition kabyle et l'ordre de la société coloniale.

C'est à ces lignes de sens que cette présente étude se consacre afin de démêler les écheveaux d'une trame complexe, en décryptant la thématique du conflit sur la base d'une approche thématique et contextuelle. Autrement, nous essayerons de décrypter les procédés narratifs et énonciatifs mis en œuvre dans l'écriture de ce récit pour dire les préoccupations de la femme kabyle dans le contexte de la Kabylie, et par extension de l'Algérie, à la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle et pour reconstruire le profil d'une femme exemplaire dans la révolte et au prise à une problématique conflictuelle de dimensions diverses.

Contexte d'écriture conflictuel: une prise de parole contestée

Histoire de ma vie comme son titre l'indique est le récit de vie de Fadhma Ait Mansour Amrouche. Écrit en 1946, en plein colonisation française et publié à titre posthume en 1968 aux éditions François Maspero, il constitue l'un des premiers récits de femmes algériennes de langue française.

Histoire de ma vie de Fadhma Ait Mansour bouscule les codes sociaux conçus pour empêcher la femme de parler tout court. Être femme, écrire, et

de surcroît écrire sur soi est un acte conflictuel dans une société musulmane, patriarcale et castratrice.

À la mort de son fils Jean-El-Mouhouv et de son mari Belkacem, Fadhma rajoute un épilogue en 1968, qu'elle dédie à sa fille Taos, Marie Louise, autre écrivaine de talent et figure emblématique de la littérature algérienne de langue française des premières années :

[...] en souvenir des ancêtres, de la vieille maison abandonnée, en souvenir du pays kabyle que nous ne reverrons sans doute pas.

En souvenir de son père et de ses frères morts, je lui lègue tout ce dont j'ai pu me souvenir, ces lignes si maladroites, car ma vue baisse de plus en plus, et mes mains tremblent, et il me faut faire des efforts pour écrire de façon lisible. J'ai eu tant de malheur !

AIT MANSOUR AMROUCHE, 2009 : 199¹

Dans son ouvrage *Destroying the Emptiness of silence*, Irène D'Almeida fait référence à ce mutisme forcé imposé aux femmes, réduites au silence par le pouvoir patriarcal. La femme est maintenue dans un statut d'infériorité qui permet à l'homme d'établir sa domination et son autorité vis-à-vis d'elle. La puissance de ce récit réside avant tout dans le fait qu'il est autobiographique. Il est puissant par l'audace d'une femme d'oser se dire, dans un pacte de vérité, où elle devra s'exposer et exposer son entourage.

S'il y a un aspect conflictuel à relever ici, c'est celui de pouvoir dire et écrire. La femme, à travers l'écrivaine Fadhma Ait Mansour, affiche sa volonté de transgresser et d'entrer en conflit ouvert sur deux fronts : à l'encontre des préceptes de la société kabyle qui restreint le champ de la parole de la femme ; à l'encontre de la société coloniale dont le mépris n'envisage qu'avec extrême prudence et méfiance l'émergence de la parole, d'autant plus traduite dans l'écrit et *a fortiori* dans l'expression artistique et le genre romanesque.

À l'encontre de la société kabyle, elle fait éclater le cadre restrictif du champ de parole de la femme, réduite par la tradition à la perpétuation orale des codes et préceptes sociaux moulés dans des formes de récits et de chants figés n'ayant pour principales vertus que celles relatives à l'éducation : transmettre aux générations futures la « morale » kabyle. Dans ce contexte la parole collective est privilégiée et si elle est individuelle, elle doit servir les desseins de la collectivité. La transgression, que constitue le récit d'une vie, consiste à s'appropriier, contre l'interdit tacite, son destin pour déployer une parole sienne, affranchie de toute entrave, pour se mettre en scène, se révéler dans des problématiques que la société traditionaliste ne veut pas aborder publiquement et dont elle ne veut pas débattre : le statut de la femme, sa féminité et sa sexualité, la propriété,

¹ Dorénavant, les citations d'*Histoire de ma vie* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle *HMV*, suivi de la pagination.

l'éducation scolaire ou savante, le culte. Fadhma Ait Manssour, en parlant de soi et à partir de soi, ne pouvait que se heurter à sa société, ne pouvait que marquer des écarts significatifs par rapport à la doxa, ne pouvait qu'instaurer sa parole dans le conflit.

À cette oppression masculine s'ajoute l'oppression coloniale. Dans *Les femmes arabes en Algérie*, Auclert souligne que la femme algérienne est doublement victime : du patriarcat de sa propre société d'une part et du patriarcat français d'autre part, et souligne la complicité entre le colonisateur et l'homme colonisé afin de perpétuer l'oppression de la femme. Cette complicité se révèle dans l'absence d'instruction accordée aux femmes algériennes.

Fadhma Ait Manssour met en scène, à ce titre, l'épreuve que constitue, intellectuellement et physiquement, le cheminement qui la conduit à transporter sa prise de parole en dehors du cadre restrictif du village vers l'administration coloniale pour instaurer la conflictualité entre deux ordres de parole : celui de la communauté kabyle et celui de l'institution coloniale. C'est toute la problématique de la légitimité de Aïni, la mère de Fadhma, d'aller poser plainte et poser une parole contestataire auprès du tribunal français pour dénoncer les exactions dont elle est victime au sein de sa communauté et faire valoir un code juridique en parfaite contradiction aux us et coutumes et à la jurisprudence du village. Sur un autre plan, Fadhma, l'auteure, par son irruption dans le champ romanesque de langue française et mettant principalement le récit de vie de sa mère, Aïni, fait advenir la femme algérienne dans un champ de parole improbable qui met en crise la politique coloniale quant à l'éducation des femmes et la promotion de leurs droits.

Dans cette confrontation, se révéleront nécessairement les failles des deux systèmes, au cœur desquels le statut juridique et ontologique de la femme pose problème.

Aïni, profil d'une femme, symbole de courage, de résistance et de transgression

Dans le chapitre 1 de la première partie intitulé «Ma mère», Fadhma Ait Manssour Amrouche a fait le choix de porter à l'écrit ce que sa mère, Aïni, lui a transmis oralement : «[...] tout ce qui est arrivé avant ma naissance m'a été raconté par ma mère, quand j'ai été d'âge à le comprendre. [...]» (*HMV*, 15).

Le texte devient ainsi, le lieu d'une mutation importante, du registre oral on passe au registre écrit. Il met sans doute en valeur une mutation transgénérationnelle qui témoigne de volonté de progrès dont la femme en est l'instance prin-

cipale. Aïni, installée dans l'ordre oral de la parole, oriente sa fille Fadhma, en rupture avec la vision traditionaliste de la société kabyle, vers l'ordre de l'écrit du fait de son instruction et vers l'ordre de la compréhension ou de la rationalité. C'est ainsi que Fadhma, instruite, léguera à sa fille, un récit ordonné structurant, au-delà de la narration de faits relatifs à des destins de femmes luttant contre la répression socioculturelle, une critique sociale cohérente et d'une vision du monde émancipatrice qui se profile en filigrane.

Le récit nous raconte le combat courageux de Aïni, sa mère, face aux différents conflits au sein de sa communauté kabyle. La glorification de la mère s'orchestre autour des différents points d'achoppement qui l'opposent au système oppressif patriarcal. Les séquences narratives mettent en branle les événements qui secouent la vie d'une femme kabyle, exemplaire en ce sens, qui prend possession de sa propre liberté. Une femme, sous des traits virils, se libère des conventions imposées par les hommes.

À la mort du mari de Aïni, le frère de cette dernière, Kaci Aïth-Lârbi-ou said, lui ordonna de quitter sa maison selon la coutume : « – 'Quitte cette maison. Viens chez nous avec tes enfants. Notre mère les élèvera, et toi, tu te remarieras' ». Premier conflit et acte de résistance, elle refuse : « – 'Je resterai avec mes enfants, dans ma maison', lui répondit-elle, bravant ainsi son frère et la coutume ».

Rappelons, à cet endroit, que selon la coutume, héritée en Kabylie des années 1880, les enfants d'une veuve reviennent à la famille du mari, à l'âge de sept ans, et la veuve peut choisir, en attendant un remariage, de vivre soit dans sa famille d'origine, soit dans sa belle-famille.

C'est dans ce sens que lorsque l'on se réfère aux deux énoncés, celui proféré par le frère et celui proféré par Aïni, on voit qu'ils sont construits sur la base de l'opposition des marques énonciatives qui instaure la confrontation entre un discours de la doxa et un discours démarcatif, libérateur d'une identité subjective sur la voie de l'affranchissement. D'un côté, la doxa (nous), par la voix du frère, intime à la veuve de se déposséder de ses enfants pour les confier à la famille (nous) en vue de la reconstitution d'une autre famille (nous). De l'autre, la veuve, par les marques d'affirmation de soi (je, mes), resitue les considérations autour de sa personne (je), contrecarrant l'injonction à la soumission.

La femme, n'ayant pas le droit à la parole notamment si celle-ci est porteuse de sa propre volonté de disposer d'elle-même, va se heurter fatalement à la puissance de la doxa dont l'arme est la « légitimité » ressentie par l'homme, ici le frère de Aïni, d'exercer la violence : celui-ci « qui était très grand, arracha une tuile du toit et la lui lança, heureusement sans l'atteindre » ; persuadé qu'il a raison, vu que la doxa est de son côté, « [il] alla droit à la *tajmâat*², et prenant l'assistance à témoin il déclara : ' – À dater de ce jour, je renie ma sœur Aïni. Elle

² Réunion des hommes du village, censés être les sages.

est exclue de notre famille: quoi qu'elle fasse, quoi qu'il adienne d'elle, nous nous désintéresserons de son sort. Elle nous est étrangère'» (*HMV*, 24).

Ainsi Aïni se retrouve esseulée par l'action conjointe et concertée entre la famille et le village qui, ensemble, affichent leur intolérance à la parole contestataire. Le conflit familial se mue en un conflit communautaire selon une logique de validation réciproque: la famille sanctionnant la fille, la remet à la vindicte sociale et le frère, sensé socialement endosser le rôle de protection de la sœur, lève l'immunité due à sa protection pour la livrer sans défense à l'offense publique. Le recours à Tadjmâat, instance représentative, consultative et délibérative dans l'organisation sociale au niveau du village kabyle, est conforme ici à une procédure tacite qui veut que le frère use de son droit de rendre publique une sentence familiale, irrévocable, protégeant l'honneur de la famille et condamnant par là la sœur.

Système répressif, au sein duquel aucune place n'est accordée à l'aspiration de la femme de disposer de son corps, même au nom de l'amour. Veuve à l'âge de vingt trois ans, avec deux enfants en bas âges (six et trois ans), seule, belle et jeune, Aïni fut séduite par la suite par un jeune homme de la même famille que son mari qui habitait dans sa propre cour: «Il l'aimait, elle l'aimait. Et ce qui devait arriver arriva. Elle fut enceinte, et l'homme nia être le père de l'enfant».

Encore une fois le système patriarcal révèle ici la lâcheté de l'homme qui renie son amour une fois confronté à l'interdit social, laissant la femme, pourtant considérée dans ce système comme l'être faible nécessitant la protection de l'homme puissant, seule face à la vindicte sociale. Les frères de son mari, dans le sillage de cette hypocrisie générale revendiquent, en représailles à cette «faute impardonnable», à ce «ventre de la honte et du péché», de «recueillir ses enfants dont ils convoitaient les biens» et la contraindre à partir dès qu'elle ne put cacher son ventre.

Seule, rejetée par les siens, Aïni résiste et fait preuve de courage, c'est avec la rage aux tripes qu'elle se délivrera seule:

La nuit de ma naissance, ma mère était couchée seule, avec ses deux petits; personne auprès d'elle pour l'assister ou lui porter secours: elle se délivra seule, et coupa le cordon ombilical avec ses dents. Une seule vieille vint le lendemain avec un peu de nourriture.

HMV, 25–26

Ce passage illustre la consommation de la rupture définitive des liens sociaux entre l'insoumise et son peuple: condamnée au nom de l'honneur à la mort, ainsi que le fruit du péché. L'énoncé est organisé entre deux temps: la négation qui prévaut dans le premier segment («la nuit» opposé au «jour», «seule» opposé à «présence», «personne» opposé à «quelqu'un») renvoie à la négation ontologique de la personne (bannissement, élimination); l'affirmativité du second

segment renvoie à un mouvement actanciel libérateur inscrit dans la lutte, la rage de vivre et donner naissance (se délivrer, couper avec les dents).

Parce que Fadhma est née «bâtarde», dans une société musulmane qui ne pardonne pas «la faute», dès sa jeune enfance la petite Fadhma subissait les affres de sa communauté. Elle se retrouve opposée à une société rigide malgré son jeune âge :

Le monde est méchant, et c'est «l'enfant de la faute» qui devient le martyr de la société, surtout en Kabylie. Que de coups, que de bousculades, que de souffrances n'ai-je pas subis !

Il arrivait, lorsque je sortais dans la rue, que je sois renversée et piétinée.

HMV, 26

La violence sociale s'étend à la fille. Dans le monde clos de la société kabyle (rapportée à l'étroitesse du village), la «bâtarde», fille de la «faute», est réduite à un objet, où les vaincus face à la mère combattante déversent sur elle leur vengeance, évacuant leur frustration lâche sur la fillette sans défense.

Dans un article sur la littérature maghrébine, Robert Varga constate que l'œuvre «se révolte contre la communauté d'origine [de] l'auteur» et le lecteur découvre que cette révolte fait penser à une jeune personne très fâchée, pleine d'émotions qui ne trouve pas sa place. C'est exactement ce que Fadhma Ait Mansour Amrouche a vécu à l'époque. Le personnage principal est une jeune kabyle qui se révolte contre sa société, très stricte, qui à première vue représente le système patriarcal de la culture algérienne.

Fadhma Ait Mansour Amrouche a fait le choix de mettre à jour le récit de Aïni, cette femme battante et courageuse qui disait: «le tatouage que j'ai au menton vaut mieux la barbe des hommes!». Énoncé hautement emblématique qui puise dans les ressources linguistiques du Kabyle pour porter une parole forte à l'encontre de la société Kabyle, société patriarcale, surtout injuste envers la femme, la femme non conforme: le tatouage, comme symbole de reconnaissance de la femme soumise aux codes sociaux que l'énonciatrice pose comme l'équivalent de la barbe, tous deux situés au niveau du menton. La résistance à l'homme, à la société de l'homme, avec lesquels elle est en conflit, en rupture, la légitime à porter cette offense.

L'ordre colonial : duplicité d'un discours entre conflictualité et consensualité

Dans sa révolte contre les mœurs du village kabyle et son injustice, Aïni déplace le conflit et le transporte sur la scène de la confrontation entre l'ordre an-

cestral des kabyles et l'ordre « moderne » de l'administration coloniale. À chaque fois qu'elle s'est opposée à son frère et aux frères de son défunt mari, avec la complicité de la communauté qui la condamne sans réserve, elle s'adresse à la justice française et sollicite leur arbitrage :

Les mœurs kabyles sont terribles. Quand une femme a fauté, il faut qu'elle disparaisse, qu'on ne la voie plus, que la honte n'entache pas sa famille. Avant la domination française la justice était expéditive ; les parents menaient la fautive dans un champ où ils l'abattaient. Et ils l'enterraient sous un talus.

Mais en ce temps-là, la justice française luttait contre ces mœurs trop rudes. Et ma mère eut recours à elle.

HMV, 25

Geste hautement transgressif dans le contexte de la colonisation, où, par un accord tacite des milieux indigènes, il est stipulé, en vertu d'une résistance passive, de ne pas recourir à la justice française dans le règlement des affaires internes à la communauté. Mais ce ventre de la honte, qui sert de prétexte aux frères du mari défunt de rentrer en conflit avec Aïni afin de la spolier de ses biens et de la bannir de chez elle va obliger cette dernière à se tourner vers des instances plus fortes (administration française), où elle portera plainte en justice contre eux. Elle obtint gain de cause, « personne ne devait toucher à la veuve ni aux orphelins ».

À travers cet acte, transgressif, non anodin pour régler un conflit sans issue, au regard de la tradition et des mœurs juridiques ancrées, s'illustre l'irruption de la justice institutionnelle amenée par le colonialisme français. Remarquons, la saisie sous la plume de l'auteur de ce trait transgressif : changement d'époque entre le séculaire et le renouveau, le désespoir de la condamnation et l'espoir d'une justice, la stigmatisation (faute) et la normalisation.

C'est aussi la justice française qui a été saisie lorsqu'Aïni demanda au père de Fadhma, sa fille, de la reconnaître, ce dernier refusa car il était fiancé à une fille du village.

Le procès dura trois ans. Pendant ce temps, ma mère, par le froid comme par la chaleur, revint plaider et harceler les juges. [...] il fut condamné aux dommages et intérêts –trois cents franc!– que ma mère refusa, mais la loi interdisait en ce temps là la recherche de la paternité, on ne put le contraindre à me reconnaître ; et j'eus sur le front le cachet de la honte.

HMV, 26

Encore une fois au détour de ce passage s'organise la peinture d'une situation sociopolitique où se lisent les bouleversements auxquels est confrontée la société ancestrale (ici en Kabylie), par l'intrusion de l'ordre français : cohabitation dissymétrique de deux systèmes « juridiques », dont le statut quo peut être bouleversé

quand un arbitrage est réclamé. La mère, condamnée et bannie par le premier se réfugie auprès du second, plus puissant, pour recouvrer ses droits. Le recours au code juridique français constitue l'une des manifestations concrètes mais hautement symbolique des transformations que connaissent les sociétés traditionnelles : les paradigmes de la légitimité s'en trouvent modifiés ; de condamnée, elle se retrouve, contre l'avis unanime de sa société, ayant droit.

La justice oppressive et séculaire de la communauté kabyle exercée sur Aïni se trouve confrontée à la justice du colonisateur qui s'avère davantage puissante pour protéger la femme. La communauté kabyle perd sa franchise par l'acte transgressif de Aïni qui fait écrouler les remparts du village pour y faire introduire les lois de la puissance coloniale qui contraint la puissance locale du village à s'y soumettre et à subir l'humiliation d'une concession qu'il n'aurait pas souhaité faire. Cette normalisation de la faute en obtenant gain de cause au tribunal français et en déboutant les frères du mari défunt ne va pas mener Aïni à des changements positifs. Aïni garde ses terres et ses biens mais elle et sa fille seront mises à l'écart, traitées comme des parias.

Cependant, l'ordre colonial est par certaines manœuvres politiques visant à maintenir l'ordre se montre complice de l'ordre de la communauté kabyle, quant à l'introduction, par l'action publique, de valeurs émancipatrices notamment en direction de la femme. C'est le cas lorsque Aïni, ayant peur pour sa fille, a fait le choix de l'éloigner et de l'emmener aux Ouadhias chez les sœurs blanches. Parce que «bâtarde», elle a été mise chez les sœurs, aux Ouadhias une année et à l'orphelinat Taddert-ou-Fella dix ans, elle a appris à lire et à écrire. Ce ne fut pas le cas des autres filles : «plus que jamais les Kabyles refusaient de faire instruire leur filles».

Cette expérience lui permet de dénoncer également la politique française par rapport à l'instruction des filles indigènes. Alors que l'école de l'orphelinat Taddert-ou-Fella allait être dissoute pour toujours : «L'inspecteur d'académie avait dit : 'Elles ne sont pas laides, elles se marieront', ignorait que le Kabyle se méfie instinctivement de la femme instruite».

En ce temps là, l'instruction pour les garçons était obligatoire ; quand un élève avait fait l'école buissonnière, le fils et son père avaient trois jours de prison et quinze francs d'amande ; [...] Mais pour les filles, on n'imposa rien d'analogue, hélas ! Il n'y eut jamais d'enseignement laïque pour les filles, en dehors de notre propre école, laquelle ne devait malheureusement pas tarder à fermer.

HMV, 38

En effet, l'exfiltration de la fille de l'injustice de la société kabyle musulmane, imposée à elle, conduit fatalement, comme seule opportunité offerte, à une autre transgression : confier l'éducation de la fille à une institution catholique au prix d'une conversion (devenir chrétienne catholique). Conformément au contexte co-

lonial, cette conversion n'est pas présentée comme une issue heureuse et souhaitée. Elle s'impose de façon pragmatique et opportune, l'essentiel est d'éloigner sa fille de la violence des villageois kabyles.

Ces passages, s'ils témoignent historiquement d'un des aspects de la situation coloniale en Algérie et ailleurs, c'est celui de la précarité de la situation scolaire des populations indigènes : fermeture des écoles. Ensuite, école républicaine ou pas, dans le contexte colonial est développé un discours régressif à l'endroit de la femme, réduite à des attributs physiques l'élisant au seul sort qui lui est réservé, le mariage. Enfin, on observe que l'école, loin d'œuvrer à l'émancipation des jeunes filles, elle se fie aux mœurs des villageois par fatalisme, tout en ignorant les réalités souterraines des populations indigènes : la peur des femmes instruites. Doublement abandonnées ces femmes : et par l'école qui n'est pas pérenne et par l'organisation sociale des villageois qui affichent envers elle la plus insidieuse des méfiances. Par ailleurs, l'école consacre la ségrégation sociale établie entre les garçons et les filles. Cela, contrairement à ce que doit être la mission de l'école, celle-ci vient scandaleusement au soutien de la conception traditionaliste de la société villageoise kabyle.

Conclusion

Dans le contexte de la Kabylie au XIX^e siècle où la société patriarcale fermée totalement aux aspirations de l'individu et à forte raison à la femme, Aïni crée un précédent d'autant plus puissant qu'il est utile de le souligner. Elle crée une brèche dans le système supposé inébranlable de la société oppressive, pour laisser entrevoir l'affirmation de valeurs concurrentielles, centrées sur l'individu : à la « famille », la femme crie sa volonté de disposer d'elle-même et de revendiquer la possession de ses enfants, et d'en être le chef de famille. Nous assistons ici à la naissance d'un discours qui ébranle à cette époque les fondements représentationnels de la société kabyle, voire de la société algérienne.

Le récit de Fadhma Ait Mansour est en cela sans concession avec tous les systèmes répressifs et il ne cède pas à l'illusoire fascination que l'on pourrait supposée des chants de la civilisation française. Bien au contraire, le destin de la femme va la confronter au système colonial de l'intérieur même de ce qu'il pouvait le représenter, à savoir son école. C'est donc en toute légitimité que l'énonciatrice procède avec des mots durs et des images percutantes au décryptage de la perversité du système colonial.

Le récit est transgressif. Compte tenu du contexte (la Kabylie des années 40–50), la puissance de cette transgression est un modèle dans l'histoire de la littérature algérienne. La portée même de cette transgression, en ces termes as-

sez directs et sans compromission, s'étend même à notre époque, où la société est encore sous le poids des tabous. Récit transgressif, par ailleurs, d'autant plus qu'il est écrit, assumé et transmis.

Bibliographie

- AIT MANSOUR AMROUCHE Fadhma, 2009 : *Histoire de ma vie*. Algérie, Mehdi.
- AUCLERT Aubertine, 1900 : *Les femmes arabes en Algérie*. Paris, Société d'éditions littéraires.
- D'ALMEIDA Irène Assiba, 1994 : *African women writers : Destroying the Emptiness of Silence*. Gainesville, Up of Florida.
- GEFFROY Annie, 1993 : «Georg Simmel, *Le conflit*». *Mots*, Rhétoriques du journalisme politique, sous la direction de Josette Lefèvre et Erik Neveu n° 37, 129–131. http://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1993_num_37_1_2157. Date de consultation : le 25 mai 2018.
- MALTI Nathalie, 2006 : *Voix, mémoire et écriture : transmission de la mémoire et identité culturelle dans l'œuvre de Fadhma et de Taos Amrouche*. Louisiana State University. https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.dz/&httpsredir=1&article=4838&context=gradschool_dissertations. Date de consultation : le 26 mai 2018.
- TURNUR Victor, 1957 : *Schism and continuity in an African society*. Manchester University.
- VARGA Robert, 2010 : *Approches de la littérature maghrébine de langue française : bilan d'un demi-siècle de critique littéraire (1950–2000)*. « Annales de la faculté de philosophie de Novi Sad ».

Note bio-bibliographique

Nawel Krim, docteur en littérature francophone et comparée de l'Université Paris 13 et maître de conférences (A) à l'Université Alger 2. Elle mène des recherches sur la littérature maghrébine d'expression française en général et sur la littérature algérienne en particulier. Elle porte un intérêt particulier aux écrits de femmes. Membre de l'équipe de recherche en génétique des textes et chercheur associée au CNRS-ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes), elle travaille actuellement sur la génétique des textes de Mohammed Dib.

nawelkrim@yahoo.fr



SABRINA FATMI

Université Alger 2

La déconstruction du masculin dans les écrits féminins : du conflit des genres à un consensus scripturaire ?

The Deconstruction of the Masculine in the Feminine Writings:
From Gender Conflict to a Scriptural Consensus?

ABSTRACT: In our contribution, we would like to propose the study of some fictional works by certain Maghrebi writers who occupy the stage of writing in the era of postcolonialism. The angle we choose in our contribution focuses on regularly asked authors on their feminine and feminist relationships as well as their relationship to the masculine through the representation(s) they give in their fiction.

We therefore propose an active reading from a gender perspective by seeking its presence and function in targeted post-colonial literary texts. The idea would be to show that nothing is spontaneous in writing and that gender conflicts leading to the dominance of one genre over another must have an impact on its positioning and its wording in the text.

We aim to highlight the scriptural strategies representative of a “gendered” writing, relating to the conflict between genres, and Strategies aiming at an identity consensus based on the abolition of the father, the androgynous disguise or the sexual instrumentalisation of the man: reaction of a dominant order that has lasted too long, that of male supremacy over the feminine.

KEY WORDS: conflict, feminine, masculine, gender, writing, strategy, consensus

Simone de Beauvoir a montré dans son célèbre essai, *Le Deuxième Sexe*, publié en 1949, que la femme était considérée comme l’«Autre» depuis la nuit des temps. Dès la Genèse, Ève est décrite comme étant faite d’un os excédentaire d’Adam, comme son côté négatif. Elle est donc définie relativement à l’homme, non comme être autonome ou sujet complémentaire, mais comme «l’inessentiel en face de l’essentiel. Il est le Sujet, il est l’Absolu : elle est l’Autre» (DE BEAUVOIR, 1986 : 17). Selon de Beauvoir, la «féminité» est une construction sociale présentée comme naturelle et biologique pour justifier la domination masculine.

Avec sa phrase célèbre: «On ne naît pas femme: on le devient», de Beauvoir rejette toute situation sociétale ou culturelle réduisant la femme à sa fonction biologique et se distingue, par-là, de toute pensée séculaire stipulant un rapport de domination ou de supériorité relatif au couple [homme/femme].

En effet, le conflit [masculin/féminin], se faisant sous l'angle de la différence biologique des sexes, fait couler de l'encre et développe des productions littéraires dénonçant d'abord une situation préétablie et faisant appel à des stratégies d'écritures aspirant à un consensus entre les genres, par la suite.

Dans ce propos, nous voudrions proposer l'étude d'œuvres romanesques de quelques écrivaines maghrébines qui occupent la scène de l'écriture à quelques années de distance. Des auteures qui dénoncent le manque de valorisation du «féminin» et dont l'écriture (re)définit à chaque énonciation le mot «femme» de façon à ce que les conflits dichotomiques et la hiérarchie inhérente au système binaire soient subvertis.

Les idées déconstructionnistes ont été une source d'inspiration pour les réflexions postcolonialistes. Théorie féministe et théorie postcoloniale seraient pré-occupées par les mêmes questionnements sur la transgression du rapport «dominant/dominé». Différents courants féministes basent également leurs théories sur la déconstruction derridienne. Des penseuses comme Hélène Cixous soulignent que les cultures et les traditions philosophiques sont caractérisées par la pensée binaire¹ fondée sur des oppositions hiérarchisantes telles que l'Occident par rapport à l'Orient, le Centre par rapport à la Périphérie, et associées au couple: [homme/femme]. Le féminin est donc toujours considéré comme la partie négative et faible, ce que nous considérons comme particulièrement problématique.

L'angle que nous choisissons, dans cette étude consacrée au conflit des genres, sera donc le rapport entretenu par les héroïnes romanesques avec le masculin. Nous verrons comment, dans une tentative d'inverser les rôles préétablis par l'examen des représentations qu'elles font du masculin, elles tentent de trouver un consensus dans leur propre identité culturelle.

Le nombre de fictions de plumes féminines maghrébines publiées aujourd'hui permet recoupements et mise en valeur de dominantes qui informent sur le masculin et sur ses fonctions. Dans ces écrits, les héroïnes refusent la binarité avec un pôle positif toujours occupé par l'homme et un pôle négatif constamment occupé par la femme et vice-versa.

Trois auteures seront essentiellement convoquées. Faiza Guène, Nina Bouraoui et Leïla Slimani malmènent le masculin pour le faire chavirer de son piédestal tout en affichant des héroïnes en parfaite possession de leurs propres corps et de leur identité culturelle. Les stratégies prônées sont diverses, elles peuvent

¹ Également nommée logocentrique ou phallogocentrique dans la terminologie de Jacques Derrida, mot composé par les deux signifiants essentiels des cultures dominantes: le phallus et le logos.

être relatives au déguisement, à l'androgynie, à l'instrumentalisation sexuelle de l'homme, ou encore l'abolition du père.

Dans la société maghrébine, ce dernier (le père) est envisagé en tant que *pater familias* au sens étymologique du terme. Il est le chef suprême de cette microsociété qu'est la famille. À défaut d'avoir un père, habituellement, le frère se voit octroyer le rôle « d'adjoint » et bénéficie de la même autorité et des mêmes prérogatives que le père en son absence.

Dans l'œuvre de Guène (*Kif kif demain* (2004), *Du rêve pour les oufs* (2006), *Un homme ça ne pleure pas* (2014)), cette image du paternel qui détient tous les pouvoirs est brisée, le père ne détient plus le pouvoir économique ni moral et se retrouve par conséquent déchu de son statut d'autorité. Sa supériorité, dans une société de consommation, se voit transgressée et désobéie. C'est ainsi qu'il est représenté dans une apparence impotente et dépendante, défailant mentalement ou totalement absent.

Dans *Kif kif demain*, Doria, 15 ans, jeune fille solitaire, vit seule avec sa mère dans une cité en région parisienne depuis que son père les a quittées pour partir au Maroc se chercher une femme plus jeune. Partageant les mêmes expériences douloureuses que sa mère, la jeune fille est marquée par le rejet et la trahison des mâles. Doria, malgré tout, est en quête vers l'unicité des sexes. Cela se traduit par l'absence de toute idéalisation du monde des femmes et du microcosme intérieur auquel elle appartient. Microcosme où les femmes sont les pires détractrices les unes des autres (commérages, rumeurs, traques, pistages...). « L'ennemi de la femme est la femme elle-même », dit-on. Cet adage semble être vrai au regard de certaines rivalités qui existent entre les personnages féminins du roman, même lorsque celles-ci ne se connaissent pas. Les femmes y apparaissent comme les juges les plus sévères. Elles se médisent et se détestent. Le monde des hommes devient alors plus attrayant et plus fascinant et Doria exprime la volonté d'y appartenir.

Dans *Un homme ça ne pleure pas*, contrairement à sa sœur, Mina, qui a épousé un ami de la famille, respectable en tous points de vue et surtout validé par le père et le frère ; Dounia, en quittant le cocon familial, sort de l'emprise paternelle, se révolte des chaînes familiales et exprime une appartenance à une autre idée de la vie en apparence plus libre. En conséquence, elle se met en marge de la famille et incarne la femme bannie ayant suivi et vivant avec un homme étranger sans les liens sacrés du mariage. En transgressant l'autorité du père, et en cassant sa volonté de « bien la marier », le parcours hors-norme de cette jeune femme fait qu'elle revêt aux yeux de son entourage une valeur négative. Elle qui a su sortir d'un univers patriarcal pour aller vers un extérieur « honteux », rompant ainsi tout lien avec le père.

Dans *Du rêve pour les oufs*, le rapport père/fille est différent. Le père, victime du manque de reconnaissance sociale due à sa condition d'immigré d'abord, à son analphabétisme et à sa défailance mentale ensuite, projette toute responsa-

bilité sur sa fille qui endosse, malgré elle, un costume qui n'est pas à sa mesure. Elle est homme sur scène, femme dans sa réalité profonde.

Ahlème, l'héroïne, se voit contrainte d'occuper ce «nouveau poste» de «père» de famille. Elle travaille, paye les factures et surveille son frère, un collégien mal entouré. Camouflée dans des habits masculins, la narratrice s'inscrit totalement dans le jeu de la substitution et du déguisement et s'invente un «phallus imaginaire» pour reprendre Lacan². Elle porte en elle le masque d'une autre personne et se substitue à elle pour se protéger et protéger les siens. Elle prend le rôle de l'homme auquel elle s'identifie de façon plus qu'ambiguë en ce sens qu'elle adopte jusqu'à son masque et sa double identité.

Le déguisement n'est pas seulement apparence, il est aussi parole. Pour fabriquer une image de soi, la narratrice emprunte des traits de la langue qui signalent une identité sociale, mais aussi sexuelle. Vivant dans une cité banlieusarde, l'argot, les obscénités, le verlan, tendent à créer un stéréotype de parler jeune, mais aussi masculin. Les stéréotypes du parler féminin (politesse, phrase correcte, parler courtois) sont des représentations d'un archétype inexistant dans l'œuvre de Guène. En ne se conformant pas à ce modèle et en transgressant les règles du bon parler féminin, la jeune femme prend volontairement le risque de donner d'elle l'image d'une féminité biaisée et s'approprier celle d'un père absent, défaillant, et arriéré mentalement, d'un frère peureux, lâche et constamment sous-tutelle. En s'occupant de ces deux «hommes», Ahlème est en contact permanent avec la vieillesse, la déchéance physique et morale et aussi, la mort.

L'identité d'un personnage, faut-il le rappeler, n'est pas subordonnée au seul genre. Elle s'inscrit dans le milieu social et culturel dans lequel évolue le personnage. Les romans de Guène nous montrent le va et vient des personnages d'un état de frustration à un autre de pseudo-satisfaction, passant tantôt par la quête, tantôt par la déconstruction du signifiant phallique, ou encore par son appropriation. Ce dernier point est d'autant plus apparent dans l'œuvre d'une autre auteure : Nina Bouraoui.

Dans *Garçon manqué* (2000)³, Nina, narratrice et personnage-principal, se voit confrontée à différents discours identitaires sur ses origines franco-algériennes certes, mais aussi sur sa différence sexuelle. Ce qui se traduit de façon évidente par les différents noms qu'elle se donne : «je passe de Yasmina à Nina. De Nina à Ahmed. D'Ahmed à Brio» (*GM*, 62).

Les modèles valables de ce qui est considéré comme féminin ou masculin en Algérie ou en France posent de graves problèmes à la narratrice qui investit beaucoup d'énergie dans ses efforts pour «devenir une femme», comme elle

² Voir «Les séminaires de Jacques Lacan», in *Bulletin de psychologie*, numéro 516, édition Groupe d'études de psychologie, 2011.

³ Dorénavant, les citations du *Garçon manqué* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle *GM*, suivi de la pagination.

l'explique elle-même (dans *Mes mauvaises pensées*, p. 57 et *GM*, 18). À l'adolescence, ses difficultés d'identification avec les modèles de genre s'aggravent à cause de son homosexualité. Dans son enfance, la dichotomie homme/femme est omniprésente, insurmontable et inconciliable.

Au Maghreb, le corps masculin symbolise le pouvoir du sujet. Pour éviter cette signification culturelle de son corps et échapper au rôle de femme-victime, Nina désire avoir un corps d'homme. Elle refuse d'accepter l'équation selon laquelle le corps féminin serait égal au genre féminin. De ce fait, elle essaie de transgresser la norme, en choisissant l'autre genre, celui des hommes. Par conséquent, elle ne s'identifie pas avec son propre genre/sexe, avec les femmes, mais avec les hommes. Elle se comporte comme un garçon, s'habille comme un garçon, imite l'allure des cow-boys et se coupe les cheveux courts. Elle se donne même un prénom masculin : « Ahmed ».

L'identification avec les hommes algériens est illustrée dans la scène à la plage où Nina fait semblant d'être un garçon. Le regard des hommes provoque chez elle l'impression d'être « leur fils » (*GM*, 18), ce qui lui donne de la force et du courage. Pour elle, les Algérois qu'elle rencontre à la plage personnifient une force corporelle vitale qu'elle possède également. Elle voit non seulement la force des hommes, mais aussi leur fragilité, et c'est précisément cela qui l'attire : « Ils sont fragiles. Je les aime pour ça » (*GM*, 40). Sa propre image de la masculinité diffère par conséquent des configurations normatives de la masculinité où le stéréotype masculin est associé uniquement à la force et à l'agressivité.

Étant enfant, c'est dans l'amitié pour son ami Amine que Nina essaie d'échapper à l'emprise des normes dominantes, celles du genre. Leur relation est symbiotique ; elle se reconnaît dans son ami, son double, son alter-égo. Si Nina ressemble à un garçon dans cette relation, Amine, lui, ressemble à une fille. Elle constate : « Amine m'aime comme un garçon » (*GM*, 17) ou encore « je t'aime comme un homme Amine, je t'aime comme si tu étais une fille » (*GM*, 63). Trudy AGAR-MANDOUSSE signale que « la masculinisation de Nina féminise Amine » (2006 : 222). Il y a là une forme de « vampirisme » puisque Nina veut « posséder », « pénétrer » le corps d'Amine ; elle se nourrit de lui : « j'ai déjà pris ta chair » (*GM*, 63) déclare-t-elle.

L'événement clé, rappelons-le, à partir duquel la narratrice prend conscience qu'elle ne pourra jamais nier son corps féminin, reste la tentative de viol comise contre elle par un Algérois. Elle a suivi cet homme justement dans une sorte d'admiration et de curiosité. Elle s'est sentie séduite par son élégance et sa beauté. Et elle s'est sentie trahie par ce même homme parce qu'il voit en elle un corps de fille et non pas un fils, comme elle l'a désiré. Il s'agit d'une trahison de la part des hommes en général ; ils ne l'acceptent pas au sein de leur groupe. Par la suite, Nina a peur des hommes et son identification avec eux devient de plus en plus ambiguë : « [...] cet homme est la mort des autres hommes. [...] Je deviendrai un homme pour venger mon corps fragile » (*GM*, 48).

L'idée de l'appropriation du masculin, comme corps/genre, peut nous ramener à l'appropriation du masculin comme rôle/fonction. *Dans le jardin de l'ogre* (2016)⁴, de Leila Slimani, l'histoire d'Adèle, une nymphomane, peut paraître banale. Elle ne l'est pourtant pas. La nymphomanie est une maladie, sait-on. Une maladie dont il est compliqué de parler, car elle touche au plus intime de la personne. Et de surcroît, ne touche que les femmes. C'est donc un tabou, ce qui rend cette «pathologie» d'autant plus «invisible». Cependant, symboliquement, et en d'autres termes, Adèle est une croqueuse d'hommes.

L'auteure pour son premier roman n'hésite pas à frapper fort, tout en gardant malgré tout une certaine pudeur là où les débordements accrocheurs auraient été faciles. Il ne s'agit pas d'un roman érotique, rappelons-le. Il y a bien sûr des scènes sexuelles, parfois brutales, mais pas inutiles.

Le roman frôle parfois le délire, démontrant la pathologie psychique de l'héroïne qui lutte, malgré tout, pour tenir.

Une semaine qu'elle tient. Une semaine qu'elle n'a pas cédé. Adèle a été sage. En quatre jours, elle a couru trente-deux kilomètres, elle est allée de Pigalle aux champs Élysée, du Musée d'Orsay à Bercy. Elle a couru le matin sur les quais déserts. La nuit sur les boulevards Rochechouart et la place de Clichy. Elle n'a pas bu d'alcool et elle s'est couchée tôt.

DJO, 11

Tout le récit raconte l'histoire d'une femme qui se bat pour échapper à ses démons. Une femme qui, chaque jour, presque malgré elle, part à la chasse. La proie peut être n'importe quel homme. «Adèle ne peut plus penser qu'à ça» (*DJO*, 11). Paradoxalement, dans ses délires, les rôles s'inversent et c'est la proie qui la «saisit, lui brise le crane contre la vitre. Dès qu'elle ferme les yeux, elle entend les bruits, les soupirs, les hurlements, les coups. Un homme nu qui halète, une femme qui jouit» (*DJO*, 11). Dans des rapports régis dans une violence extrême, la jouissance est du côté du supposé faible. Mais les accouplements n'aboutissent pas systématiquement à des fins orgasmiques. Faire l'amour pour le faire semble penser l'héroïne. L'homme n'est autre qu'un corps, un objet, un instrument comme un autre, pour combler un manque, un désir inassouvi, un besoin de posséder.

Judith Butler suggère que la manière même dont le sujet advient, sa subjectivation, est indissociable des normes qui décident de la reconnaissance sociale des corps : «les genres “intelligibles” sont ceux qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir» (BUTLER, 2005 : 84). Cette logique implique que le sexe, dont les pratiques ne correspondent pas au désir normatif, est relégué à des

⁴ Dorénavant, les citations du *Dans le jardin de l'ogre* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle *DJO*, suivi de la pagination.

domaines culturels inintelligibles et impossibles; ce qui explique les troubles psychiques présumés d'Adèle. Être conforme à la norme signifie correspondre de plus en plus aux attentes et aux images du féminin. L'auteure esquisse les conditions psychiques qui influent; on est dans une représentation inhabituelle de la sexualité féminine, du moins celle de l'héroïne.

On pourrait reprocher à l'auteure de laisser les choses en suspens, la fin du roman est ouverte, ne tranche pas. On ne sait pas si l'héroïne est guérie ou pas de cette fameuse «anomalie». D'ailleurs, doit-on systématiquement guérir de nos anomalies? Le «hors-norme» frappe encore. L'auteure exprime les troubles sexuels de son héroïne qui échappe aux normes socioculturelles et ethniques. Ce qui est ressenti comme libérateur par moment. Les scènes sexuelles sont rapides, automates, presque machinales. Emprunts de gestes brefs, souvent violents. «C'est trop simple. Mécanique» (*DJO*, 14) pense l'héroïne qui est en quête de quelque chose d'indéfinissable, d'insurmontable: la jouissance? Pas assez suffisante pour elle. «Elle essaye d'arriver quelque part, elle est prise d'une rage infernale» (*DJO*, 14).

Le corps de l'Autre possédé, la jouissance assurée, un détachement se révèle et une distance est installée... presque imposée, dès le départ, dans une sorte de pacte déjà établi. Exit toute forme d'attachement. Nous lisons:

Adèle se tient à distance de Cyril. Elle n'a pas supporté les textos idiots qu'il lui a envoyés les jours suivants. Elle a haussé les épaules quand il lui a proposé timidement d'aller, un soir, au restaurant. "À quoi bon, je suis mariée et toi aussi" [...].

DJO, 22

Le corps et le sexe masculin, habituellement symboles de misogynie envers les femmes, sont perçus dans l'œuvre de Leila Slimani comme dépourvus de tout pouvoir. La signification culturelle courante est abolie. L'héroïne refuse d'accepter l'équation: l'homme en demande/la femme en exécution. Dans ses mots, l'homme devient désormais «la proie», «la cible». De ce fait, elle transgresse la norme, en choisissant d'être de l'autre côté, celui du sexe fort. Par conséquent, elle chamboule un ordre de choses déjà bien établi. Le sexe faible n'est plus ce qu'il est supposé être.

Conclusion

Faiza Guène, Nina Bouraoui ou Leila Slimani, les trois auteures mettent le doigt sur la nécessité d'une lecture «génrée», en contournant ce qui a été

dit sur «la neutralité de l'écriture qui ne serait ni féminine, ni masculine» (ACHOUR, 2012: 117). Les études du genre permettent de mettre en évidence le conflit des genres sur les plans sociétal ou thématique. De pointer du doigt également le fait que les rôles «masculins» et «féminins» ne sont pas déterminés à la naissance (par un quelconque caractère biologique) et voués à ne jamais changer, mais sont attribués aux hommes et aux femmes par la société et peuvent donc évoluer différemment selon les situations sociales, économiques et culturelles.

La quête de l'unité des sexes dans nos romans s'est traduite dans plusieurs stratégies: dans l'abolition et/ou le remplacement du chef de famille, dans le déguisement, dans l'androgynie et dans la chosification de l'homme. La figure de l'homme est malmenée, bousculée et déconstruite. Il est réduit à un objet inférieur, dépendant ou de convoitise, inversant par là les rôles normés par la société et chamboulant un ordre pré-établi.

Il s'agit donc d'une recodification narrative de ce qui est appelé l'«identité culturelle». Cette dernière, associée au folklore et à l'immobilité, ne correspond pas au «hors-norme» des héroïnes. L'idée d'une identité transcendante, complète et muable se reflète dans le choix de construire une identité autre, nouvelle, en passant forcément par la déconstruction d'une position masculine déjà bien installée. À travers la fiction, des traumatismes personnels liés à des rapports dichotomiques, héritage culturel marqué par des rapports conflictuels entre les hommes et les femmes, les héroïnes de notre étude, en fin de compte, ont pu se dégager de l'emprise des normes «genrées». Il devient tout à fait possible de réinterpréter le genre et d'impliquer une modification de ses normes. L'écriture chez nos romancières peut avoir cette fonction du tiers-espace d'énonciation au sens de BHABHA (2007) dans lequel il est possible de s'appropriier la signification et les symboles culturels, de les traduire à notre guise. Même si leurs héroïnes sont profondément structurées par les normes sociales, elles ne sont pas tout à fait dominées. En déconstruisant la figure du masculin, elles montrent que l'on est une contenance mouvante et modulable suivant notre volonté et non pas suivant le bon vouloir des circonstances et des conditions biologiques ou sociales. On ne naît pas femme certes; on ne le devient pas forcément non plus. On devient ce que l'on veut dans une forme de consensus que seul le pouvoir de l'écriture le permet.

Bibliographie

- ACHOUR Christiane, 2012: *Écritures algériennes, la règle du genre*. Paris, Broché.
AGAR-MANDOUSSE Trudy, 2006: *Violence et créativité. De l'écriture algérienne au féminin*. Paris, L'Harmattan.

- BHABHA Homi K., 2007 : *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Traduit de l'anglais par Françoise BOUILLOT. Paris, Éditions Payot et Rivages.
- BOURAOUI Nina, 2000 : *Garçon manqué*. Paris, Stock.
- BOURAOUI Nina, 2005 : *Mes mauvaises pensées*. Paris, Stock.
- BUTLER Judith, 2005 : *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Paris, La découverte.
- DE BEAUVOIR Simone, 1986 : *Le deuxième sexe*. Paris, Gallimard.
- GUÈNE Faiza, 2005 : *Kiffé kife demain*. Paris, Le livre de poche.
- GUÈNE Faiza, 2008 : *Du rêve pour les oufs*. Paris, Le livre de poche.
- GUÈNE Faiza, 2014 : *Un homme ça ne pleure pas*. Paris, Fayard.
- HUNSUNG Kristen, 2014 : *Hybridité et genre, chez Assia Djebar et Nina Bouraoui*. Paris, L'Harmattan.
- SLIMANI Leila, 2016 : *Dans le jardin de l'ogre*. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Sabrina Fatmi est maître de conférences (A) à l'Université d'Alger 2. Sa thèse de doctorat porte sur la thématique de l'intégration de la seconde génération de l'immigration algérienne en France dans ses écrits. Ses centres d'intérêt se concentrent essentiellement sur les réflexions postcoloniales et leurs rapports avec les écritures francophones contemporaines. Dans ce cadre, elle a publié un ouvrage et plusieurs articles axés sur les rapports : dominant/dominé ; langue/identité ; même/autre ; contact/conflits ; discours/identité ; mémoire/déracinement.

sabrina.fatmi16@gmail.com



MAŁGORZATA KAMECKA

Université de Białystok

«Alors je suis au bord de chacun de ces bords...» Le conflit identitaire dans l'écriture de Leïla Sebbar

'Then I am on the edge of each of these sides'
The Conflict of Identity in Leila Sebbar's Writing

ABSTRACT: Leila Sebbar, a writer of French-Algerian roots, sees in writing a space for expressing her sense of exclusion, hybrid identity and the existence "between two shores". Her favorite themes remain: History (colonial and post-colonial), oblivion, obligation of individual memory in face of individual and collective history, language, roots and family.

On the basis of L. Sebbar's texts *Lettres parisiennes* (1986) and *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), the author of the article analyzes the strategies of searching for identity and belonging which build the identity of the writer, who defines herself as "cross" and "mestizo". Bound to function "between two cultures", in the texts under analysis, Leila Sebbar poses several questions referring to the belonging of an individual looking for her place. They also contain a thesis of the power of positive values resulting from the conflict of identity.

KEY WORDS: identity, hybridity, conflict, exile, History

Au cours des quarante dernières années, avec la naissance et le développement d'études postcoloniales, nous assistons à la création des réflexions et des recherches consacrées au phénomène de construction et déconstruction de la mémoire – personnelle et collective – des femmes. Les récits autobiographiques, fruits de l'expérience féminine, influencent ainsi les idées et la vision concernant adolescence, présence, appartenance de leurs auteures (SMITH, WATSON, 2012 : 36, 37). Selon Soheila Kian, le postcolonialisme semble avoir contribué à créer «une crise générale d'identité, ainsi qu'une oscillation entre rejet et attirance par rapport à la culture de L'Autre et de Soi» (KIAN, 2009 : 9). Par conséquent, la quête des racines devient une composante constituante de la littérature et des auteures pour qui le thème du conflit identitaire et de l'exil dans la réalité coloniale et postcoloniale s'avère fondamental.

La création littéraire de Leïla Sebbar se situe dans ce genre de narrations ; dans ses récits, riches en éléments autobiographiques où elle exploite ses souvenirs familiaux inséparables de l'histoire de l'Algérie coloniale, la mémoire en tant que catégorie imprègne toute son écriture (SMITH, WATSON, 2012 : 86).

Introduction

Dans une lettre adressée à Leïla Sebbar, son amie Nancy Huston constate que la vie de Sebbar «est vraiment divisée en deux (première moitié Algérie, deuxième moitié France)» (HUSTON, SEBBAR, 1986 : 15)¹. Cette constatation paraît indiscutable, surtout si on analyse la biographie de l'écrivaine et son œuvre narrative. Née en Algérie, d'une mère française et d'un père algérien, installée en France en 1962 (ZDRADA-COK, 2015a : 145–146)², elle affirme avoir avec son pays natal «une histoire [...] ambiguë» (LP, 19). Dans ce sens-là, sa position identitaire «un peu particulière» (2015a : 134), difficile à cerner et à définir, fait que Sebbar échappe à toutes sortes de classifications. Par exemple, Michel Laronde qui s'interroge sur son itinéraire d'écriture la qualifie d'«une écrivaine française au nom arabe, algérien, qui porte le poids de la terre natale» (LARONDE, 2003 : 15, 16). N'ayant jamais appris la langue arabe, Sebbar se sent manifestement coupée de la culture maghrébine, mais en même temps elle ne se considère pas comme une «Française conventionnelle» (LP, 28), même si elle souligne ses liens profonds avec la culture française en écrivant : «Aujourd'hui je sais que je ne vivrais pas ailleurs qu'à Paris» (LP, 38).

Il résulte de tout ce qui précède qu'analyser la prose de Leïla Sebbar s'avère une tâche captivante et complexe à la fois. Dans le cadre du présent article nous ne prétendons aucunement d'aborder tout le spectre des thèmes évoqués par l'écrivaine, nous avons l'intention d'examiner les formes du conflit identitaire dans deux œuvres choisies de Leïla Sebbar. Quoique différents par leur forme et le contexte de création, les deux récits que nous soumettons à une analyse dans la présente étude démontrent plusieurs points communs et restent en dialogue. Dans *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil* (1986), l'échange épistolaire dans lequel résonnent les idées du grand tournant identitaire, ainsi que d'un certain «malaise né des allégeances postcoloniales, du multiculturalisme, de la langue

¹ Dorénavant, les citations des *Lettres parisiennes* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle LP, suivi de la pagination.

² Il est difficile de définir le statut de Sebbar en tant qu'écrivaine, elle ne fait pas partie des écrivains de «la génération beure», même si, comme le remarque M. ZDRADA-COK (2015a) on retrouve dans ses œuvres, telles que le cycle romanesque sur Shérazade, installée dans la banlieue parisienne, tous les traits caractéristiques de la littérature beure.

et des croyances nationalistes et féministes», les premières annonces des préoccupations de Sebbar apparaissent déjà (KIAN, 2009 : 77, 93)³. La romancière y définit ses motifs préférés et précise son champ d'intérêt : l'Histoire (coloniale et postcoloniale), le devoir de la mémoire, l'oubli, la langue, le rôle des racines et de la famille, qui ne sont en fait qu'un espace de liberté, d'autodéfinition personnelle et de reterritorialisation. Choisir la correspondance, dotée d'un potentiel dialogique, pour un échange de réflexions «est bien révélateur d'une certaine liberté d'expression que cette forme porte en elle» (2009 : 94). De plus, il faut souligner que la lettre offre pour les écrivains hybrides une stratégie «pour quitter leur pays de résidence et traverser les frontières sans vraiment se déplacer» (2009 : 95).

À force d'observer et déchiffrer l'écriture de Sebbar, en notant les reprises et le développement effectués dans la deuxième œuvre qui nous intéresse : *Je ne parle pas la langue de mon père* (désormais *Je ne parle pas...*), publiée après la mort de celui-ci (2003), on ne peut que reconnaître qu'elle s'adonne de façon constante à la problématique identitaire qui lui est proche. Ce récit, à très nette valeur autobiographique, peut être considéré comme «un hommage à son père» (DANA, 2003 : 178), une sorte de bilan que l'écrivaine dresse afin d'explorer les souvenirs du passé algérien, mais avant tout ou peut-être surtout, ceux de son père. Dans *Je ne parle pas...* on se rend compte de l'omniprésence du passé, souvent étouffé et plein de silence, dans la vie de l'individu en quête incessante d'identité définie par Édmond Marc comme «un phénomène complexe et multi-dimensionnel» (MARC, 2016 : 28). En effet, l'expression du sentiment d'appartenance identitaire, si caractéristique pour «l'ère des identités», ne faiblit jamais dans les récits sebbariens. Par conséquent, l'affirmation de l'individu face à son histoire personnelle et collective et l'articulation d'une réflexivité identitaire dont parlait Jean-Claude Kaufmann deviennent des traits distinctifs de l'écriture de Sebbar qui porte en elle des cultures multiples (HALPERN, 2016 : 9–12).

Une disposition à l'exil héritée et transmise

La figure du père est, semble-t-il, la plus importante si on s'obstine à comprendre le conflit identitaire que l'écrivaine explique sans cesse à travers son écriture. Dans les deux récits, elle porte beaucoup d'intérêt à ce personnage qui, de façon manifeste, suscite chez elle une curiosité, une admiration et, en même temps, une fascination. «J'ai peur de la mort de mon père», écrit-elle en 1986 à

³ Nancy Huston et Leïla Sebbar entretiennent une correspondance entre mai 1983 et janvier 1985.

Nancy Huston. «J'ai peur d'un tarissement, parce que je comprends aujourd'hui qu'il est ma source et ma ressource» (*LP*, 161), c'est en posant des questions auxquelles son père ne voulait jamais répondre que Leïla Sebbar cherche à reconstruire son histoire personnelle :

Si j'avais interrogé mon père sur le jeune insurgé analphabète, que m'aurait-il dit ?

SEBBAR, 2003 : 30⁴

[...] Mon père a-t-il reçu des menaces dans ces premières années de guerre ? Les frères des garçons de son école ont-ils été désignés pour abattre l'instituteur de l'école française ? Je ne le saurai pas.

JPLP, 58

Elle s'imagine ce qu'elle aurait pu dire, ce qu'elle aurait pu entendre et n'arrête pas de rêver d'avoir accès à la mémoire culturelle de son père, ce qui lui aurait donné le sentiment d'y appartenir. Étant donné que cette mémoire lui manque, elle se voit obligée de créer et d'imaginer des histoires elle-même. Le père de Leïla, quant à lui, était d'avis «qu'il fallait oublier, ne pas rappeler la peine, encore et encore» (*JPLP*, 12). L'écrivaine, confrontée au silence, se révolte en exprimant le regret de n'avoir pu parler du passé ; ce conflit identitaire est originaire des non-dits et des silences de son père. À l'instar d'autres écrivaines, telle Assia Djebar, Sebbar qui s'appuie sur sa réalité réécrit l'histoire, comme le remarque Kian, «pour nous sauver des préjugés de l'histoire et pour combler les lacunes existant dans cette histoire» (KIAN, 2009 : 12). Pour que l'histoire coloniale soit vécue et partagée par les deux pays, Sebbar incorpore dans ses œuvres, de plus en plus souvent depuis des années quatre-vingt-dix, la guerre d'Algérie ou d'autres épisodes du passé colonial oubliés (2009 : 84).

Quant à la dialectique du «croisement» et celle de l'exil, pour reprendre les termes utilisés par LARONDE (2003 : 17), la romancière, déterminée par sa double culture et surtout par sa naissance, évoque souvent le rôle de ses racines. Elle voit l'origine de son conflit identitaire dans le positionnement culturel et social de son père qui «n'était pas caïd, ni bachagha»⁵, mais communiste de conviction, issu d'un milieu plutôt pauvre («il ne possédait ni terres à blé, ni fermes, ni commerces, [...] ni sa propre maison» (*LP*, 50) :

Fille d'un père en exil dans la culture de l'Autre, du Colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutumes, fille d'une mère en exil

⁴ Dorénavant, les citations de *Je ne parle pas la langue de mon père* (édition mentionnée dans la bibliographie) seront indiquées par le sigle *JPLP*, suivi de la pagination.

⁵ En Algérie française, le *caïd* est un fonctionnaire placé à la tête d'une fraction d'une commune. Le *bachagha* est le titre d'un haut dignitaire.

géographique et culturel – ma mère avait quitté dans le drame une famille d'agriculteurs de Dordogne pour suivre un Arabe dans un pays lointain – j'ai hérité, je crois, de ce double exil parental une disposition à l'exil, j'entends là, par *exil*, à la fois solitude et excentricité.

LP, 51

Le fait d'être issue d'une famille d'instituteurs, par conséquent issue d'une famille de classe moyenne, condamne Sebbar à l'isolation sociale : elle n'appartient pas à la catégorie des « filles de colons », elle n'était pas Européenne à part entière, sans ce mélange inéluctable, chrétiennes et riches. C'est pour ces raisons, entre autres, qu'elle est en conflit avec le milieu des pieds-noirs dont les filles « avaient les charmes et la grâce naturelle que donnent les privilèges reconduits de génération en génération » (*LP*, 51–52). À l'écart de la société et coupés de toutes les communautés, juives, arabes et européennes, les enfants de la famille Sebbar grandissent dans le respect des règles laïques et républicaines, et le sentiment d'être « croisés » et même « dénaturés » ne les quittent pas (*LP*, 19, 52, 82). C'est alors qu'apparaît la catégorie de l'exil, au sens très large du terme, dans les récits sebbariens, il s'agit d'un exil spatial, culturel, linguistique, identitaire et amoureux (CHITOUR, 2003 : 53–67 ; KIAN, 2009 : 90). Selon Laronde, transformer des exils en mémoire signifie, « résister au silence et à l'oubli », vu que l'exil, paradoxalement, peut créer des associations et des ancrages (LARONDE, 2003 : 24–25).

Être en conflit culturel

L'identité personnelle, formée dans les pratiques politiques et culturelles, se modifie tout au long de l'existence de l'individu et résulte du processus de la construction progressive (MARC, 2016 : 29). Consciente du rôle que joue la famille dans la construction de l'identité, Sebbar se réfère à ses proches et dresse le portrait d'une famille en conflit culturel intérieur :

C'est aujourd'hui, au moment où j'écris, que je me dis, une fois de plus, que je ne saurai rien, que je n'ai pas su entendre mon père, dans la langue de ma mère, ou qu'il aurait parlé plus volontiers dans sa langue de sa guerre, de son peuple, il devait considérer, et pas seulement à ce moment précis, que nous étions, nous, ses enfants, des étrangers, les filles et le fils de l'étrangère. Je me demande, retardataire, définitivement, si mon père, dans le silence de sa langue, obstiné, volontaire, n'a pas cherché, des années durant à se résister, à nous résister, nous, ses enfants et sa femme.

JPLP, 31

Le concept de l'altérité revient fréquemment dans *Je ne parle pas...* Selon les psychologues, l'enfant qui intériorise ses groupes d'appartenance a besoin de développer un sentiment de valeur personnelle lui permettant d'aboutir à l'estime de soi: «Nous, ses enfants et sa femme, étrangers, dans le quartier populaire, 'indigène', musulman, où il était le maître absolu de l'école [...]» (*JPLP*, 31). Chez Sebbar, la notion d'étranger, se référant même aux membres de sa famille, est liée au sentiment d'exclusion et de solitude: «Pour moi, je n'ai pas de lieu, de terre amicale bienveillante et je ne me sens de place nulle part» (*LP*, 130). L'instabilité et la fragilité identitaire contribuent, paraît-il, à s'aliéner du Monde: «Souvent m'est renvoyée au visage mon identité floue, pas claire, pas nette» (*LP*, 132).

En ce qui concerne le conflit culturel que nous pouvons appeler «extérieur», c'est avant tout dans le récit *Je ne parle pas...* que Sebbar se met à évoquer les scènes de son enfance et de sa jeunesse, pleines de silence et de non-dits. Stigmatisée par le statut de son père, «maître arabe qui [...] apprend la langue de l'ennemi» considéré comme traître, l'écrivaine prend conscience du fait qu'on ne dit pas la vérité aux étrangers (*JPLP*, 53). Étant instituteurs dans des écoles françaises, ses parents incarnent l'idéologie coloniale pour les Algériens; le modèle culturel francophone transmis aux enfants creuse le fossé qui séparerait la famille Sebbar de leur entourage arabophone.

L'enfance de l'écrivaine est aussi marquée par une sorte d'aliénation, intérieure et extérieure, ressentie non seulement au sein de la famille, mais aussi dans l'espace public. L'altérité culturelle se manifeste, entre autres, par la façon de s'habiller et des vêtements que ses sœurs et elle portaient. Les jupes, jugées trop courtes par les musulmans, les exposaient aux regards et aux problèmes, sous forme de harcèlement, de la part des garçons du village qui les guettaient sur la route de l'école. Leur apparence faisait l'objet de commentaires qui étaient «hurlés», «agressifs et obscènes». Insultées à distance, privées de la protection de leur père, les filles Sebbar devenaient victimes de la violence verbale (*JPLP*, 36–37):

Ces mots de la langue de mon père, qu'il n'entend pas parce nous marchons seules toutes les trois, et s'il était là, les garçons dissimulés derrière les troncs des oliviers ne diraient rien [...] sachant que nous marchons sous la protection du père, le directeur, ces mots étrangers et familiers, je les entends encore, violents comme des pierres jetées, visant l'œil ou la tempe, et séducteurs...

JPLP, 37

C'est dans la méconnaissance de la langue arabe, ainsi que celle des coutumes de la société maghrébine, que réside la vulnérabilité des filles continuellement exposées au discours sexiste et misogynne des garçons arabes: «L'excitation physique, verbale, des garçons, je la sentais, je la sentais, sachant que le sang ne coulerait pas [...]» (*JPLP*, 40):

Et là, sous leurs yeux, chaque jour, à la même heure, ces filles qui ne savaient pas qu'elles étaient impudiques, étrangères à la langue et à la coutume qui voile depuis les cheveux jusqu'à la cheville, ces filles de la citadelle hermétique que leur mère, la Française, habillait trop court à la manière des Nazaréens dévergondés et que le père abandonnait à la voie publique et au regard des garçons, ce père n'avait-il pas de religion, était-il un chien d'infidèle pour laisser ces filles au caprice d'une chrétienne sans jugement ?

JPLP, 41

Les violences symboliques et langagières, subies par la narratrice et ses sœurs, l'amènent à contester le discours qui entraîne une séparation idéologique et une division des peuples, fondée sur le sexe et l'ethnicité. Chez Sebbar, qui cherche à guérir sa fracture identitaire, on voit clairement que la résistance à la violence semble être une force formative de son écriture : l'exil fondé sur le concept du conflit identitaire englobe les termes «qui font la fiction de Leïla Sebbar» (LARONDE, 1993 : 165) ; d'ailleurs, elle ajoute : «Et puis, pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre les deux rives. Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation [...]» (*LP*, 147). En cherchant sa place dans «l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple», elle soulève le problème du contact et du conflit entre les cultures, c'est ainsi qu'elle conceptualise la recherche d'une ascendance et d'une descendance (*LP*, 147).

Les œuvres de Sebbar, et plus précisément les deux qui nous intéressent, présentent un univers constitué de clivage culturel basé sur des contradictions : biologique, religieuse, géographique : «Mon père arabe, ma mère française ; mon père musulman, ma mère chrétienne ; mon père citadin d'une ville maritime, ma mère terrienne de l'intérieur de la France...» (*LP*, 199). Si l'écrivaine s'efforce d'y développer les thèmes de ses origines familiales, c'est pour pouvoir exprimer «une identité suspecte», celle qui met mal à l'aise, autant en France qu'en Algérie (LARONDE, 1993 : 166). Aux yeux des autres, autant des Français que des Algériens, elle reste toujours suspecte. «Pour moi, je sais qui je suis, ce que je suis» (*LP*, 132) ; pourtant, l'image que lui renvoie les autres, et les attentes qui en résultent, l'amènent à se remettre constamment en question. À travers son écriture, elle s'explique : «Chaque fois que j'ai à parler de moi écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil [...]» (*LP*, 133).

L'exil et l'écriture

Sebbar ne conçoit pas la colonisation, créant des phénomènes de déplacements, comme toujours négative. Au contraire, dans le contact des cultures elle voit l'opportunité de pouvoir aborder plusieurs problèmes socio-politiques et de subvertir des tabous ainsi que de renverser certaines traditions archaïques (KIAN, 2009: 18, 78). Confrontée à l'acte d'autodéfinition, Sebbar ressent un évident malaise et un embarras, car dans cette impossibilité de ne pas pouvoir écrire qui elle est, elle se sent réduite à affirmer qui elle n'est pas: «[...] je m'aperçois que, pour me définir, j'aurais besoin de tant de guillemets que finalement le mot disparaîtrait étouffé par la quantité des réticences» (*LP*, 176). Dans ce contexte, tout en soulignant le statut particulier de Sebbar évoqué au début de l'article, la notion d'hybridité «en tant que métaphore de la construction identitaire plurielle» (ZDRADA-COK, 2015b: 33) pour parler de son identité construite du croisement de cultures nous paraît tout à fait pertinente.

L'exil devient alors pour Leïla Sebbar, obsédée par le croisement des cultures, une force opératoire de son écriture, celle qui la pousse à écrire: «L'exil est ma terre d'inspiration, de lyrisme, d'émotion, d'écriture», confie-t-elle à son amie Nancy Huston (*LP*, 144), et déclare: «C'est dans la fiction que je me sens libre (de père, de mère, de clan, de dogme...) et de forte charge de l'exil» (*LP*, 138). Comprendre et vivre la division, éprouver l'expérience d'être «à la lisière, frontalière, en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent» (*LP*, 27–28) s'avère possible grâce à la conscience de l'exil et à l'effort de préserver la division et les contradictions⁶; pour enfin conclure en disant: «Alors je suis au bord de chacun de ces bords...» (*LP*, 199). Avec cette déclaration qui lui permet d'aboutir à définir son positionnement, Leïla Sebbar confirme définitivement son identité de «métisse» et de «croisée».

Conclusion

Le passé de Leïla Sebbar est lié à la politique, à la guerre d'Algérie, à la tension entre Français et Arabes. Par conséquent, l'ambivalence du rapport entre l'Algérie et la France a contribué à la formation de son identité. Nous pouvons constater que les deux œuvres examinées ci-dessus sont marquées par une fracture, voire un conflit, identitaire. Sebbar semble s'opposer au concept tra-

⁶ La sœur de Leïla Sebbar n'a pas réussi à rester en France, elle est repartie à Alger.

ditionnel de l'unification et de l'identité culturelle, quelle que soit son origine : orientale ou occidentale (KIAN, 2009 : 78). « Les communautés qui se mélangent peuvent s'enrichir », affirme-t-elle (*LP*, 82). C'est ainsi qu'elle exprime, selon Kian, son impératif d'un espace « où différentes cultures peuvent se chevaucher » (KIAN, 2009 : 13).

Quand l'écrivaine explique son identité, l'écriture devient pour elle une plateforme d'analyses, de réponses, de questions (SMITH, WATSON, 2012 : 44). Selon la psychologue Nancy Chodorow, les pratiques autobiographiques des femmes possèdent des frontières plus souples, elles leur permettent de s'autodéfinir dans la relation avec autrui ; autrement dit, la personnalité féminine se construit en rapport avec d'autres individus (cit. après SMITH, WATSON, 2012 : 57–58). Dans *Lettres parisiennes*, les deux écrivaines, Sebbar et Huston, voient l'origine de leur écriture dans « leur déplacement et leur enracinement en France » (KIAN, 2009 : 94) et dans leur besoin de se mettre en relation avec le monde. Ce besoin prend, dans *Je ne parle pas...*, la forme d'un dialogue intérieur où le retour vers les origines donne lieu à la révision de l'histoire de la famille et de l'Algérie coloniale.

L'écriture de Leïla Sebbar semble incarner la conception de l'« identité-rhizome » développée par Édouard Glissant sous l'influence de la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari (GLISSANT, 1996 : 131–132 ; ZDRADA-COK, 2015b : 36). La conception d'une identité qui « étend ses branches vers les autres » correspond, à nos yeux, à ce que Leïla Sebbar cherche à véhiculer à travers son activité littéraire marquée de conflit identitaire.

Bibliographie

- CHITOUR Marie-Françoise, 2003 : « L'exil, la mémoire, l'oubli dans les nouvelles de Leïla Sebbar ». In : Michel LARONDE, éd. : *Leïla Sebbar*. Paris, Éditions L'Harmattan, 53–67.
- DANA Catherine, 2003 : « Je ne parle pas la langue de mon père. Entretien avec Leïla Sebbar ». *Confluences Méditerranée*, n° 45, Printemps, 172–184.
- GLISSANT Édouard, 1996 : *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard.
- HALPERN Catherine, 2016 : « Introduction. L'Identité. Histoire d'un succès ». In : Catherine HALPERN, éd. : *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*. Paris, Éditions Sciences Humaines, 5–13.
- HUSTON Nancy, SEBBAR Leïla, 1986 : *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris, J'ai lu.
- KIAN Soheila, 2009 : *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar. La traversée des frontières*. Paris, Éditions L'Harmattan.
- LARONDE Michel, 1993 : *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris, Éditions L'Harmattan.
- LARONDE Michel, 2003 : « Itinéraire d'écriture ». In : Michel LARONDE, éd. : *Leïla Sebbar*. Paris, Éditions L'Harmattan, 15–48.
- MARC Edmond, 2016 : « La construction identitaire de l'individu ». In : Catherine HALPERN, éd. : *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*. Paris, Éditions Sciences Humaines, 28–36.

- SEBBAR Leïla, 2003: *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris, Éditions Julliard.
- SMITH Sidonie, WATSON Julia, 2012: „Wprowadzenie: koncepcje podmiotowości w kobiecych praktykach autobiograficznych”. Przeł. Aleksandra GRZEMSKA, Małgorzata WESOŁOWSKA. In: Agnieszka GAJEWSKA, red.: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 33–104.
- ZDRADA-COK Magdalena, 2015a: «La transgression dans le monde de l’immigration. *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leïla Sebbar, entre l’orientalisme et le féminisme». *Literaport*, n° 2, 143–153.
- ZDRADA-COK Magdalena, 2015b: *Tahar Ben Jelloun. Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l’an 2000*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Note bio-bibliographique

Małgorzata Kamecka, docteur en sciences humaines, est maître de conférences à l’Institut de Langues Modernes de l’Université de Białystok. Auteure du livre „*Do cudzych krajów*”. *Edukacyjne podróże Polaków do Francji w epoce saskiej* (2012) et co-auteure (avec Izabella Zatorska) de l’ouvrage *Les Polonais en France 1696–1795* (2010), elle s’intéresse à présent à la culture postcoloniale en France.



AHMED AZIZ HOUDZI

Université Chouaïb Doukkali d'El Jadida, Maroc

L'Individu, une émergence impossible :
valeurs en conflit
dans la littérature marocaine d'expression française
de la Nouvelle Génération
Les cas de *Méfiez-vous des parachutistes*
de Fouad Laroui,
La maison de Cicine de Mohamed Nedali
et *Le Jour de Vénus* de Mohamed Leftah

The Individuum, an Impossible Emergence: Values in Conflict in the New Generation
of Moroccan Literature Written in French

The cases of: *Méfiez-vous des parachutistes* of Fouad Laroui, *La maison de Cicine*
of Mohamed Nedali and *Le Jour de Vénus* of Mohamed Leftah

ABSTRACT: This article argues that the Moroccan literature of the last twenty years using French as a means of expression is structured both on the thematic and formal level on an axiological antagonism; that is to say, on the one hand there is a permanent concern to put in text conflicting social values, and on the other hand, the will to reflect upon the same conflict and possible deviations that might result.

KEY WORDS: conflict, values, social mutations, French speaking Moroccan literature, new generation

Introduction

Cet article s'insère dans la réflexion sur la place des valeurs dans le roman marocain francophone dit de «la Nouvelle Génération»; mouvance littéraire

dont la naissance correspond, selon certains critiques (MDARHRI ALAOUI, 2006; ZEKRI, 2006), au début des années quatre-vingt-dix. L'interrogation fondamentale de cette étude porte sur la mise en texte des valeurs culturelles, morales et sociales. Nous estimons que la dimension axiologique constitue une entrée pertinente pour approcher le texte littéraire marocain de langue française. Celle-ci fonctionne en effet comme un support permettant aux auteurs d'incarner la représentation qu'ils se font de leur propre société. Ce constat, valable au genre romanesque en général, paraît encore plus approprié, lorsqu'on se rend compte que l'antagonisme axiologique s'impose comme une tendance esthétique de plus en plus radicalisée chez la plupart des auteurs de la Nouvelle Génération.

Les mutations sociales sont corollaires de tensions et génératrices de contradictions. Celles-ci sont observables d'abord et avant tout au niveau des valeurs, car c'est à ce niveau particulier que se polarisent les discours et s'exacerbent les clivages sociaux. Le roman marocain de langue française de la Nouvelle Génération présente une variété de valeurs issues de différentes origines, qui évoluent, changent, se métamorphosent, se dévient et peuvent même s'effacer ou se perdre au fil du texte. Elles entretiennent par ailleurs les unes avec les autres des rapports d'interaction, d'interinfluence, de cohabitation, de compétition et d'opposition.

Les valeurs en conflit l'une des grandes tendances des sociétés en mutation

Les questionnements autour des valeurs, de leur changement, de leur tendance à entrer en conflit, de leur crise, ou de leur déclin, occupent aujourd'hui les devants de la scène intellectuelle. Ils préoccupent des chercheurs de divers horizons: des philosophes, des sociologues, des anthropologues, des psychologues, des spécialistes en études culturelles, littéraires ou économiques se penchent sur l'examen du rôle prépondérant qu'assurent les valeurs dans la construction sociale. Leur étude revêt une importance majeure, compte tenu des grandes tensions que connaissent les sociétés contemporaines.

Les grandes mutations, accélérées par la mondialisation galopante, ont permis, d'un côté, de renforcer les résistances face à l'uniformisation, d'un autre, ont favorisé la montée des particularismes et la revendication de la différence. Le regain d'intérêt que connaissent la construction et la reconnaissance des identités individuelles et collectives, aussi bien à l'échelle locale qu'à l'échelle globale, est une réalité qui prend de plus en plus du terrain et dont la visibilité croissante affleure, aussi bien au niveau des productions matérielles que symboliques. En effet, les conduites, les attitudes, les pratiques, les discours, les jugements et les

manières d'être sont autant de niveaux à travers lesquels les groupes et les individus traduisent leurs particularités et reflètent des aspects distinctifs, lesquels aspects se laissent aisément inféoder sur des échelles de valeurs.

De même qu'elles jouent un rôle fondamental dans la construction et l'expression de la cohésion de l'identité des individus et des groupes, les valeurs servent de ligne de démarcation dans le repérage, la désignation, et l'interprétation d'un environnement social, ainsi que la compréhension des différents rapports entre l'être et son milieu. C'est ce qu'enseigne notamment Tania Ogay lorsqu'elle affirme que l'individu agit sur son environnement immédiat, par l'imposition de sa vision du monde, en même temps, qu'il subit son influence, il est la somme de différentes interactions, la résultante des conditionnements réciproques.

Dans un article intitulé « Valeurs des sociétés et des individus, un état des lieux des modèles en psychologie interculturelle » (OGAY, 2004) elle insiste sur les différents enchevêtrements entre l'individu et son milieu. En reliant les contextes sociopolitiques et écologiques à l'acquisition des valeurs; elle affirme dans ce sens que: « les valeurs sont au centre du processus de transmission culturelle entre le contexte sociopolitique et écologique et les individus » (2004: 8). Pour sa part Rudolf Rezsohazy affirme que « tout élément de la réalité sociale, de l'univers spirituel et moral, peut avoir un aspect de "valeur" dans la mesure où cet univers est estimé ou refusé, préconisé ou condamné » (REZSOHAZY, 2006: 5).

Il résulte de ces deux considérations que les valeurs s'enracinent dans des systèmes de croyance qui peuvent être de plusieurs ordres: social, religieux, politique, économique ou autre. Elles renvoient à divers univers qui se constituent, se hiérarchisent, et s'agencent au sein d'un territoire normatif. Encore faut-il souligner que hiérarchie suppose classement, et que l'idée du classement implique impérativement compétition voire opposition et conflit.

Le roman marocain, un champ de conflits multifacial et multidirectionnel

Depuis un peu plus de deux décennies, des transformations particulièrement frappantes affectent plusieurs domaines. Le politique, le social, l'économique, le démographique et le culturel, sont autant de niveaux où se constatent de grandes ouvertures. Si ces transformations traduisent d'une manière claire et dynamique les contours du changement, elles ne manquent pas, pour autant, de réfracter des conflits et des contentieux de différents ordres. Le roman de la nouvelle génération, qui se veut une des expressions les plus éloquentes de ce Maroc en

transition, semble plus que jamais contaminé par les profonds changements que connaît la société marocaine. Son désir d'illustrer les mutations sociales et d'en témoigner l'instaure en prisme à travers lequel se dévoile une société en plein changement. Il fonctionne comme une caisse de résonance qui transmet en les amplifiant les interrogations sociales, culturelles et politiques majeures ; un espace où s'affrontent et se confrontent les incongruités d'une société rongée par ses propres contradictions.

Les conflits qui traversent et orchestrent les narrations sont particulièrement attachés à la transcription des tensions sociales et à la transposition d'une certaine réalité, elle-même, ponctuée, en permanence, par des moments de rupture et d'opposition. Ils mettent en place des univers référentiels hétérogènes et s'évertuent à les confronter dans le désir de mettre à nu les discours sur lesquels ils s'adosent. Ils veillent à percer les mystères des apparences pour essayer de débusquer ce qui se cache derrière chaque étoffe axiologique. Cette tendance largement répandue confère au roman marocain de la Nouvelle Génération une force réflexive indéniable, tout en le mettant au diapason des évolutions qui rythment la société dans laquelle il se déroule.

En essayant de restituer d'une manière schématique les différentes adversités mises en texte, ce propos cherche à observer comment les auteurs de la Nouvelle Génération campent des personnages, porteurs de valeurs discordantes, en les opposant les uns aux autres. Dans ce sens trois romans ont retenu notre intérêt : *Méfiez-vous des parachutistes* (Fouad Laroui, 1999), *La maison de Cicine* (Mohamed Nedali, 2010) et *Le Jour de Vénus* (Mohamed Leftah, 2008), qui en investissant des personnages mus par des motivations divergentes et en aspirant à des projets de société contradictoires laissent transparaître des blocs axiologiques indépendants, différents, voire conflictuels. Choix qui semble à plusieurs égards solidaire d'une volonté de démontrer dans quelle mesure les mutations sociales engagent des mutations axiologiques et par voie de conséquence des mutations identitaires : processus qui n'est pas sans entraîner des heurts et des conflits. La mobilisation du conflit des valeurs répond dès lors au double impératif : d'un côté, doter l'espace romanesque d'un ressort dramatique capable de faire émerger les différentes actions, et d'un autre côté traduire les différentes tensions et divisions qui traversent la société.

Il va sans dire que dans un univers romanesque, le conflit détermine des aptitudes opposées, révèle des positions divergentes et permet de préciser les contours des personnages aux référentiels hétérogènes. « Tout récit étant fondé sur le conflit » (JOUVE, 2001 : 51), celui-ci s'institue selon divers niveaux : social, politique, idéologique, économique, ethnique, identitaire, psychologique et autres. Et il s'agence suivant plusieurs paramètres : genre, statut, classe, position, caste, clan, appartenance, caractère, conduite.

Avant qu'il soit le moteur dramatique qui fait surgir, face à des événements, des attitudes antinomiques, le conflit est un rapport antagonique entre deux ou

plusieurs unités d'action dont l'une au moins tend à dominer le champ de leurs relations. La mise en texte de l'hétérogénéité référentielle, dont les personnages passent pour des exemples édifiants, est à repérer aux niveaux de leur dire, leur faire et leur être, ils illustrent d'une manière prononcée l'idée que portent les auteurs sur les conflits qui traversent la société. Ainsi les positions campées par les personnages vont les assigner à passer pour les représentants des valeurs dont ils se réclament. Ils sont par ailleurs contradictoires, ambivalents et problématiques, en tous cas porteurs d'une incohérence intérieure. Incohérence grâce à laquelle d'ailleurs les récits gagnent en complexité. Car en effet ces personnages sont confrontés, dans leurs quêtes respectives à des obstacles externes dont ils doivent se défaire, mais aussi et surtout à des obstacles internes qui rendent leur quête impossible dans certains cas.

Méfiez-vous des parachutistes (Fouad Laroui):
L'Individu aux prises avec l'homme collectif

Ce roman¹ relate les aventures de Machin, un ingénieur qui rentre au pays après plusieurs années d'études en France et qui est recruté par une grande société. Dès son retour, le narrateur-personnage semble dépassé par la réalité qui l'entoure, son désir d'exister en tant qu'individu se heurte au poids d'une société où le communautarisme règne en maître absolu. Le roman oppose deux personnages, d'un côté Machin, le porte-drapeau des «valeurs individuelles» annexées dans le système de roman à une certaine «modernité». D'un autre côté Bouazza qui passe pour l'homme «collectif» et qui incarne à bien des égards «les valeurs communautaires» indexées au poids d'une certaine «tradition».

L'étude des personnages dans *Méfiez-vous des parachutistes* révèle une espèce d'incompatibilité entre l'ingénieur Machin et Bouazza le parachutiste, un inconnu qui s'invite spontanément chez Machin pour quelques jours au début, mais qui va prolonger son séjour *ad vitam*. Pour schématiser, nous pouvons dire que l'antagonisme axiologique qui sous-tend la narration dans *Méfiez-vous des parachutistes* oppose à peu près l'ensemble des personnages à l'ingénieur Machin. Celui-ci incarne les valeurs «modernes», tandis que tous les autres représentent un état de mentalité «traditionnel». Ils constituent autant de variantes de Bouazza qui lui concentre tous les attributs et les valeurs relevant du domaine de la tradition.

Machin est ingénieur, on comprend qu'il a fait ses études au lycée français, qu'il s'est formé à Paris d'où il débarque au tout début du roman. De plus, il parle

¹ Les références à ce texte seront désignées à l'aide du sigle *MVP*, suivi du numéro de la page.

le français comme sa langue maternelle² alors que son arabe est très imparfait. Son rapport au monde, issu pour l'essentiel des livres, l'écarte davantage d'une société dont il n'arrive pas à franchir le seuil. On apprend dans ce sens que ça remonte à ses premières années à Casablanca où sa scolarité s'est déroulée au lycée français. «Je fréquentais une école française puis le lycée Lyautey. J'y étais interne, l'isolement était parfait. Hors le lycée j'étais un étranger» (LAROUÏ, 1999: 89).

Si Machin apparaît comme un étranger au sein de sa propre société, c'est qu'il en ignore les codes: «– Excuse-moi je suis impoli, je ne connais pas les usages. Tu comptes rester ici combien de temps?» (*MVP*, 70). Son ambition se résume donc à cela: tout en nourrissant des valeurs telles que l'émancipation, le respect des femmes et surtout l'individualisme, il aspire à la tranquillité d'une vie où il peut entretenir des rapports mesurés avec les autres sans pour autant s'exposer à l'indiscrétion d'une société jugée par lui comme trop envahissante.

Bouazza, contrairement à Machin, vit dans la multitude. Il va spontanément vers les autres: «Il s'accrocha à mon bras, prétextant une douleur au genou» (*MVP*, 67). L'Islam gère sa conduite, il s'y réfère assez souvent: «Tu es musulman non? Sache que je suis Daif Allah, l'invité de Dieu. Je suis sacré pendant trois jours» (*MVP*, 66). Par ailleurs, il fait de la femme une conception très peu révérencieuse: «ma nièce Leïla. Elle sait déjà préparer le couscous et la pastilla aux pigeonneaux. Et ne t'inquiète pas: elle ne sait ni lire ni écrire. La femme idéale pour mon frère. Viens que je t'embrasse» (*MVP*, 117).

Il va sans dire qu'entre ces deux personnages l'antagonisme est absolu. Tout les oppose: Machin³, individualiste, tend à se débarrasser de Bouazza, tandis

² Sur ce point précis les exemples abondent tout en long du roman. En fait le personnage est sujet à suspicion, sa non maîtrise de l'arabe marocain le maintient éloigné et l'astreint à observer un entourage sur lequel il est incapable d'agir. D'ailleurs cela lui a valu d'être surnommé le Français: «Dans la rue on m'appelait le Français» (*MVP*, 91) affirme-t-il. De ce fait on peut facilement avancer que les valeurs dont il se fait le promoteur revêtent un caractère exogène et demeurent accessoires dans une société qui n'en voit pas l'utilité. Un autre exemple qui illustre cette absence de lien que permet la langue, est ce souvenir d'agression dont le personnage était victime. Il se demande: «pourquoi n'avais-je pas hurlait en marocain? Parce que, je le découvrais à l'instant, tremblant et en nage, ce n'était pas ma langue maternelle» (*MVP*, 88).

³ Le conflit qui oppose Machin à Bouazza transparait dès le nom propre: machin nom commun qui désigne littéralement toute chose dont on ne sait pas le nom ou dont le nom ne vient pas tout de suite à l'esprit, se trouve convertit à l'usage onomastique par le biais de la majuscule. Une nomination qui met en exergue l'anonymat du personnage et ne manque pas de dévoiler à la fois son inconsistance et son caractère inabouti. L'indécision qui entoure le personnage rebute ces concitoyens, habitués à saisir toute identité à travers un réseau familial, clanique ou tribal, se résolvent à le nommer par *oueld lmissiou* qui signifie «fils de la mission» faisant référence bien entendu à sa scolarité dans les écoles de la mission française. Bouazza, nom qui frappe par son aspect rustique, intrigue, encore plus, par son caractère multiple: c'est en tout ce que révèle le narrateur personnage lorsqu'il affirme à son propos «je t'ai rencontré sous d'autres incarnations» (*MVP*, 73), «Bouazza d'Azemmour», «Bouazza et ses clones», «tu es comme l'homme

que ce dernier s'attache à lui, l'entraînant vers des situations où l'antagonisme axiologique se fait de plus en plus intense. Ce sont les valeurs de Machin qui seront particulièrement mises à l'épreuve. D'autant plus qu'il est seul face à toute une société et qu'en plus il n'a pas les moyens de comprendre les autres et de se faire comprendre par eux.

Le Jour de Vénus (Mohamed Leftah):
Une féministe en lutte contre l'obscurantisme religieux

Le Jour de Vénus raconte le calvaire de Aïcha, journaliste et féministe engagée, qui se fait enlever par Jalal l'Émir d'une *nawate* de Jihad⁴, ces deux personnages renvoient à deux systèmes qui militent pour le changement social. Aïcha, à travers son militantisme associatif et sa pratique du journalisme, œuvre pour le respect des droits de l'Homme et des libertés individuelles. Tandis que Jalal, par le biais de sa *nawate*, prétend à éradiquer de la société toutes les idées pernicieuses qui lui viennent de l'Occident, par le « djihad » et le « terrorisme ». Cette mission de changer la société se déploie à travers deux systèmes de valeurs qui s'opposent diamétralement. L'un, se réclamant de la modernité, opère pacifiquement dans la sphère publique; l'autre, prêchant la violence, travaille dans la clandestinité. L'un aspire au progrès, l'autre ambitionne à retourner au passé. L'un désire l'état de droit, l'autre cherche l'instauration de la charia. L'un progressiste, l'autre réactionnaire.

L'antagonisme s'établit donc au sein du texte, entre d'une part une vision du monde qui porte haut les idéaux de liberté individuelle, de liberté d'expression et d'émancipation de la femme entre autres, et d'autre part un mode de pensée et d'action où la religion se transforme en doctrine. Un système global qui prend

des foules qui court dans les rues à la recherche d'attroupements, d'émeutes» (*MVP*, 72). Pour insister sur le caractère substituable du personnage, Fouad Laroui pousse le délire onomastique au point de forger d'autres versions de cette nomination aux consonances rauques. C'est ainsi que *Azzabou*, version anagrammatique de Bouazza, est le nom du policier quémandé par Machin pour le délivrer de Bouazza et qui se révèle au final un ami de longue date de celui-ci. Ou bien la version adjectivale du nom qui insiste sur la surprésence et la massification uniforme et indifférenciée de Bouazza « la chaude unanimité bouazzique, dans le rassemblement des corps ou rien n'émerge... » (*MVP*, 87).

⁴ *Nawate* signifie littéralement noyau, cellule, alors que Jihad ou Djihad est un terme qui revêt plusieurs acceptions qu'on peut traduire par abnégation, résistance, ici il réfère à une guerre menée au nom d'un idéal religieux. *Nawate de Jihad* renvoie à une cellule terroriste qui a pour mission de purifier la société, on peut lire dans *Le Jour de Vénus*: « Jalal sous le sceau du secret et d'un ton conspirateur, avait dit à Antar que des dizaines de *nawates* semblables à celle qu'il était en train de constituer, parsemaient le royaume, et, coiffées d'une *nawate* exécutive centrale se préparaient et préparaient la société civile ignorante, corrompue et plongée dans les ténèbres, à accéder de nouveau à la lumière éclatante de la foi, la pureté de l'islam originel » (LEFTAH, 2008: 60).

en charge toute la vie du personnage. D'ailleurs, les références au rigorisme religieux sont dominantes au sein du texte. Elles ne concernent pas seulement la pratique spirituelle, elles s'étendent à toutes les actions de la vie: la façon de s'habiller, de manger, de se tenir, de faire sa toilette. Elle va gérer même les rapports intimes entre mari et femme.

Les valeurs modernes sont incarnées dans ce texte par Aïcha et son amant Safwane: Aïcha journalise et présidente d'une association. Elle est jeune, belle et cultivée. Son engagement pour la cause féministe la conduit à animer des conférences au Maroc et à l'étranger. Elle vit selon ses convictions, profite de sa liberté sans complexe et agit pour que les valeurs modernes occupent plus d'espace dans la société marocaine. Concernant sa vie privée, Aïcha entretient une relation d'amour avec Safwane, psychologue. La rencontre entre les deux personnages constitue pour eux l'occasion d'étaler leurs connaissances issues pour l'essentiel des livres: littérature, histoire, philosophie. Le destinataire dans ce roman semble assez clair: la vision du monde dont se nourrissent Aïcha et Safwane est issue de leur culture et de leur formation. Leurs actions s'inscrivent par ailleurs en cohérence avec leurs idéaux.

La Maison de Cicine (Mohamed Nedali):
un artiste autodidacte face au salafiste

Les différentes péripéties mises en scène dans ce roman se déroulent à Dar Louriki: une vieille demeure située à Bab Aylan, quartier ancien et pauvre de la Médina de Marrakech. Une maison-hôtel qui compte de nombreuses chambres et de nombreux locataires, parmi lesquels figurent Idar, sculpteur autodidacte et une employée d'hôtel, Leila L'bidaouia. Ces deux personnages vivent une passion amoureuse qu'ils consomment chaque soir dans la chambre d'Idar. L'arrivée du Cheikh Océan des Savoirs à Dar Louriki perturbe la coexistence symbiotique entre le couple et les autres locataires convertis aux valeurs salafistes proposées par le Cheikh. En effet celui-ci considère Dar Louriki comme un champ d'opération. Idar incarne la voix de la discorde, une véritable pierre d'achoppement, au long projet d'embrigadement entamé par le Cheikh.

Dans ce roman, l'opposition axiologique s'établit sur deux plans distincts.

Sur le premier plan, il s'agit d'une opposition entre deux modèles différents de pratique religieuse: le premier, porté par la majorité des locataires à Dar Louriki, est un modèle culturel qui s'inscrit dans la tradition populaire. Il est décrit par le narrateur dans le passage suivant: «Bien que tous les locataires de Dar Louriki soient croyants, seuls les plus âgés parmi eux observaient les cinq prières; les autres attendaient d'avancer un peu dans l'âge pour s'y mettre, comme c'est souvent le cas dans le pays» (NEDALI, 2010: 162). Un autre modèle de religiosité se manifeste avec l'arrivée du Cheikh:

Cheikh et ses jeunes ouailles entamaient en effet la prière la tête baissée, les bras croisés sur la poitrine, les jambes écartées, une posture qui diffère nettement de celle jusque-là en vigueur dans le pays. De même, les formules qu'ils récitaient au fur et à mesure que la prière avançait, étaient nouvelles, les prosternations plus longues que d'habitude...

2010: 163

On doit noter que le modèle introduit par Cheikh réussit à s'imposer face à celui qui lui préexistait. Les habitants de Dar Louriki adhèrent au projet du Cheikh et finissent par grossir le rang de ses ouailles.

Sur un deuxième plan donc, le conflit oppose l'ensemble des locataires, convertis à un Islam salafiste, aux deux amoureux Leïla et Idar. Ces derniers, animés par le feu de la passion, refusent de se convertir. Malgré le changement qui s'opère dans leur entourage, malgré aussi les efforts que déploient Cheikh afin de les intégrer à ses ouailles, ils refusent de se laisser séduire et n'obéissent qu'aux lois de leur passion.

Sur la base de ce qui a été avancé, on peut constater que les différentes configurations de conflits, précédemment, schématisés opposent d'une manière claire et nette diverses entités axiologiques à celle de l'individu. Il est même permis d'affirmer que de toutes les catégories axiologiques, l'individu se distingue par le fait qu'il a toutes les autres catégories en face de lui. Il est également le seul à ne pouvoir ni composer ni se mettre en alliance avec aucune d'entre elles, il est en parfaite harmonie avec les idées et les sentiments dont il se revendique.

L'Individu: destin aporétique d'une entité qui peine à émerger

Sans avoir des repères et des positions tout à fait identiques, Aïcha, Idar et Machin s'insèrent dans un univers axiologique identique. Sans entrer en concurrence avec les autres personnages, ils incarnent le cheminement vers l'être « Individu ». Les trois personnages représentent une forme de dissidence avec un ordre sclérosé, ils passent pour les annonciateurs d'une alternative qui permet à l'être de se défaire des différents conditionnements que lui impose la communauté. Dans leur quête de l'émancipation, chacun fait de ses propres valeurs, celles qu'il avait acquises lors des différents processus de socialisation, les seules valables de justifier sa conduite et sa manière d'être.

Machin désire s'isoler de la masse, il tente par tous les moyens de s'exclure des réseaux relationnels, familiaux et institutionnels, se fiant uniquement à sa raison qu'il met en avant à tout bout de champ. Ses discours sur « l'individu », ses différentes théories font de lui une sorte d'abstraction, porteur d'un idéal qui ne

trouve pas le terreau convenable pour éclore et s'épanouir. Son désir d'être un individu qu'il claironne dans le roman de bout en bout se heurte à une société qui accorde beaucoup de valeur aux appartenances familiales, claniques et tribales, c'est ainsi qu'il souligne « je restai en marge des divers clans, tribus, groupes et sous-ensembles... Mon ambition était de demeurer un singleton, un homme sans importance collective, tout juste un individu » (*MVP*, 35).

Aïcha avec son engagement, incarne la conscience politique d'être un individu, elle œuvre pour l'émancipation de la femme et son émergence en tant que citoyenne autonome, dépassant toutes les entraves communautaires et les pressions collectives. Étant à la fois journaliste et militante féministe, elle ne cesse de mettre en avant la liberté individuelle en tant que parcours vers la démocratie et le progrès.

Idar quant à lui accède à l'autonomie suite à deux coupures : l'une subie, la perte de la famille dans une catastrophe naturelle. L'autre choisie, le départ vers la ville et l'abandon de la tribu. En artiste autodidacte, il prend en charge sa destinée personnelle en se libérant de toutes les barrières issues de son conditionnement socioculturel, psychique et matériel. La mise en œuvre de sa propre subjectivité créatrice constitue un cheminement vers son individualisme.

S'il est vrai que dans l'économie générale des romans à l'étude les personnages représentatifs de cette catégorie sont dotés d'attributs positifs, il n'en demeure pas moins vrai que les sorts qui leur sont réservés restent inattendus. En effet le destin final qui leur est consacré met en péril toutes les caractérisations positives dont ils ont fait l'objet tout au long des récits. À ce propos, la mort symbolique de Machin, relatée dans le dernier chapitre intitulé « La mort de l'individu » illustre parfaitement l'échec d'un processus entamé par le personnage dès le début du roman. Son projet d'être un « Individu », projet d'ailleurs dont il ne cache pas le souhait de le propager dans sa société en commençant par Bouazza, l'invité envahissant qui abuse de son hospitalité pour s'installer chez lui définitivement contre son gré.

Bouazza, je voudrais t'apprendre un mot que penses-tu de celui-ci : individu. L'individu vocable noble et altier. Mais tu vois : ce mot n'existe pas dans ton vocabulaire. Les bons dictionnaires, compilés à Beyrouth ou à Paris, on a beau prétendre qu'on traduit en arabe le mot individu par « mar », ce mot tu ne le connais pas, tu en ignores le sens, tu ne l'as jamais utilisé.

MVP, 72

Ce projet se trouve avorté comme en témoigne sa mort symbolique et son abdication à vouloir transformer Bouazza. Idar s'est fait immoler dans sa propre chambre, dans une nuit d'amour, attentat perpétré par l'Afghan. Aïcha kidnappée et mutilée par les membres d'une *nawate* de Jihad sombre dans une profonde léthargie de mourante.

Il est significatif de souligner que ces personnages suivent un cheminement qui débouche vers une impossibilité d'être ; tant que les entraves religieuses, politiques et sociales sont imposantes et difficiles à contourner, tant que la société n'est pas prête à accueillir des êtres autonomes ; une vraie autonomisation de l'individu relève juste du destin aporétique.

Pour conclure

Au terme de ce qui a été avancé, il est permis de souligner que les textes étudiés procèdent à la mise en place d'une stratégie narrative dont l'un des principaux ressorts dramatiques est la mise en conflit de valeurs morales, sociales et culturelles. Notre conclusion est que le romancier marocain francophone de la Nouvelle Génération s'implique de façon plus prononcée dans la représentation de sa propre société pour mettre en évidence des choix idéologiques. Il s'investit pour cela dans un processus de mise en scène des contradictions sociales qui relèvent essentiellement de l'opposition de différents systèmes de valeurs. Nous constatons également que le texte marocain de langue française débouche, à terme, sur une redéfinition de l'identité culturelle marocaine. Une identité qui confronte sans cesse le risque de perdre ses repères à travers une concurrence entre des valeurs issues non seulement de la vieille dichotomie de tradition/modernité, mais aussi et surtout de la dévaluation de certaines valeurs sous l'effet de différents facteurs en plus de l'émergence de valeurs nouvelles. La fonction que se donne le romancier marocain ne consiste pas seulement à observer et à représenter le réel dans une tendance purement esthétique ou abstraite. Au contraire, il s'engage à reprendre le réel pour donner à y réfléchir, pour en exposer la complexité et pour en manifester les zones d'ombre.

Il est permis d'affirmer en dernière analyse que :

Le romancier [marocain] permet une meilleure intelligence du présent, mais aussi de l'avenir qui doit nécessairement naître des conflits et des contradictions actuels. [Car] «Saisir le sens immanent à une époque», commente H. Arvon, c'est en quelque sorte accélérer son évolution, comprendre les antagonismes, c'est les résoudre.

Bibliographie

- CHARTIER Pierre, 2005 : *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris, Armand Colin.
- JOUVE Vincent, 2001 : *Poétique des valeurs*. Paris, Presses universitaires de France.
- LAROUÏ Fouad, 1999 : *Méfiez-vous des parachutistes*. Paris, Julliard.
- LEFTAH Mohamed, 2008 : *Le jour de Vénus*. Paris, Éd. de la Différence.
- MDARHRI ALAOUÏ Abdallah, 2006 : *Aspects du roman marocain, 1950–2003 : aspect historique, thématique et esthétique*. Rabat, Zaouïa.
- NEDALI Mohamed, 2010 : *La maison de Cicine*. Casablanca, Le Fennec.
- OGAY Tania, 2004 : « Valeurs des sociétés et des individus, un état des lieux des modèles en psychologie interculturelle ». *Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, n° 61, 7–20.
- REZSOHAZY Rudolf, 2006 : *Sociologie des valeurs*. Paris, A. Colin, coll. «Cursus».
- ZEKRI Khalid, 2006 : *Fictions du réel : modernité romanesque et écriture du réel au Maroc, 1990–2006*. Paris, L'Harmattan.

Note bio-bibliographique

Ahmed Aziz Houdzi est professeur de langue et de littérature françaises au Cycle Secondaire et doctorant à l'Université Chouaib Doukkali à El Jadida (Maroc). Il est membre du Laboratoire d'Études et de Recherches sur l'Interculturel. Ses recherches se focalisent sur l'hybridation culturelle et axiologique dans le roman marocain francophone contemporain.

h.ahmedaziz@gmail.com



JĘDRZEJ PAWLICKI

Université Adam Mickiewicz à Poznań

À la recherche de la polyphonie perdue : les conflits originaires de l'islam dans les narrations de Driss Chraïbi, Assia Djebar et Salim Bachi

In Search of Lost Polyphony: The Primitive Conflicts of Islam
in Narrations of Driss Chraïbi, Assia Djebar and Salim Bachi

ABSTRACT: The aim of this article is to present conflicts in the early years of Islam. The novels dedicated to the Prophet Muhammad (*L'Homme du Livre* by Driss Chraïbi, *Loin de Médine* by Assia Djebar and *Le Silence de Mahomet* by Salim Bachi) make multiple voices speak about issues in the first Muslim community. They also express a spiritual fervor in Arabia in the seventh century. The literary analysis of these novels allows to consider the political and spiritual conflicts as a factor ensuring the dynamism of the Arab-Muslim culture.

KEY WORDS: Prophet Muhammad, Islam, Koran, hadiths

Confrontés aux enjeux idéologiques considérables, les écrivains maghrébins de langue française ont maintes fois recouru dans leurs textes aux origines de la religion musulmane. Les récits concernant les débuts de l'islam font parler des voix multiples qui expriment une certaine ferveur spirituelle de l'Arabie au VII^e siècle et du monde arabo-musulman dans les siècles suivants. Face au retournement de la tradition musulmane par les hommes politiques et les islamistes radicaux, Driss Chraïbi, Assia Djebar et Salim Bachi dressent dans leurs œuvres le portrait d'une jeune communauté dans ses moments de transition : au seuil de la révélation coranique (*L'Homme du Livre* de Chraïbi) ou juste après la mort du Prophète (*Loin de Médine* de Djebar et *Le Silence de Mahomet* de Bachi). Je propose d'étudier les conflits qui ont secoué la communauté islamique primitive et de voir s'ils peuvent constituer un facteur préservant le dynamisme culturel et social de la civilisation arabo-musulmane.

Avant de passer à la conflictualité propre à l'émergence de l'islam dans le milieu mekkois et médinois, si bien reprise dans les romans de Djébar et Bachi, il me semble nécessaire d'articuler une tension qui ne cesse de nourrir les écrivains qui m'intéressent dans le présent article. Il s'agit de celle entre le prêche de Mahomet, lancé au début du VII^e siècle, et la religion mondiale développée ultérieurement. C'est dans ce sens que Jacqueline Chabi marque «la frontière entre 'l'islam de Mahomet' et le monde musulman complexe et multiforme qui va se construire ensuite, durant un millénaire et demi» (CHABI, 2013 : 389–390). L'islam conçu durant la période califale qui a suivi la mort du Prophète n'est pas conforme à l'idée de son fondateur. Même si les conclusions de Chabi sont celles d'une historienne focalisée sur l'ancrage de Mahomet dans l'ensemble des traditions tribales à un moment donné et dans un lieu précis, on ne saurait ignorer leur intérêt pour cette étude. C'est cet écart entre l'islam projeté par Mahomet et ce qu'il est devenu qui anime les romans en question. C'est cette tension entre l'idée primitive et sa mise en place par les générations futures qui constitue la source d'inspiration pour leurs auteurs. Ainsi revenir au passé peut-il signifier se tourner vers l'avenir pour assister au renouvellement continu de la tradition et pour la protéger contre les manipulations politiques et idéologiques néfastes.

Ce souci est clairement exposé par Driss Chraïbi dans la citation qui clôt *L'Homme du Livre* : «L'islam redeviendra l'étranger qu'il a commencé par être» (CHRAÏBI, 2011 : 109). Ce hadith attribué au Prophète insiste, entre autres, sur la nécessité de veiller à la transmission de l'héritage musulman et à sa réactualisation. Il est significatif qu'il soit placé à la fin du texte, c'est-à-dire juste au début de l'histoire musulmane, l'action du roman se terminant la vingt-septième nuit du ramadan qui marque la descente du Coran. Il peut être lu comme un avertissement lancé par l'écrivain à l'époque où le cercle culturel arabo-musulman est exposé aux maints problèmes, tant réels que fantasmés.

En fait, ce besoin de revenir aux sources de l'islam est clairement exposé dans un autre roman de Chraïbi, antérieur à *L'Homme du Livre* (1995). Dans *L'inspecteur Ali* (1991), le narrateur Brahim O'Rourke, alter ego de l'écrivain (VENNER, 2002), déclare :

Derrière les Saddam Hussein et autres rois qui occupaient le devant de la scène, bien avant eux il y avait eu un autre personnage, considérable : le prophète Mohammed. Que oui ! Il était nos tenants et nos aboutissants. Il me fallait le ressusciter, le voir, l'entendre, le comprendre – et le comprendre en cette misérable fin de siècle.

CHRAÏBI, 1991 : 137

L'avènement de l'islam et le prêche de Mahomet relèvent – pour Chraïbi – d'un événement fondateur dont les conséquences s'éloignent pourtant du projet primitif du Prophète. L'auteur de *L'Homme du Livre* souligne que les dirigeants

actuels du monde arabo-musulman entrent en conflit avec le message prophétique dont le sens a été oublié ou mal interprété. Son dessein est ambitieux : repenser la vie du Prophète à partir du Coran lui-même et non pas de ses commentaires (BENBELLA, 2013 : 180).

Ce retour aux sources entraîne inévitablement une multitude de voix qui s'entremêlent ou restent même discordantes. On ne saurait oublier que le texte coranique a été fixé sous le califat d'Othmân (644–656 de l'ère chrétienne) et que des textes partiels auraient circulé avant cette grande opération de fixation du corpus définitif (ARKOUN, 2016 : 16). C'est pourquoi il est légitime de considérer l'usage intertextuel des sourates du Coran et des hadiths par Chraïbi dans *L'Homme du Livre* comme une tentative de ressusciter le dynamisme originaire du dernier grand monothéisme, même si certains critiques accusent l'écrivain marocain d'«insoutenable hardiesse» (BENBELLA, 2013 : 189) dans la mise en scène du personnage du Prophète. Certes, Chraïbi traduit librement certains passages coraniques, mais il est loin de l'attitude blasphématoire du *Passé simple*. Le traitement de la tradition musulmane dans *L'Homme du Livre* sert plutôt à ouvrir une brèche dans l'histoire sacrée de l'islam, à s'infiltrer dans un espace où l'héritage du Prophète n'est pas encore clos. Il s'agit de revenir au moment où une certaine polyphonie était encore possible.

Cet intérêt pour les sources est également visible dans *Loin de Médine* d'Assia Djebbar, roman publié en 1991, donc au moment de la montée de l'islamisme en Algérie suite à la victoire du Front islamique du salut aux élections législatives. *Loin de Médine* est écrit dans l'urgence, face aux événements bouleversant le pays natal de l'auteur qui suspend pour un moment ses projets éditoriaux pour se consacrer à cet exercice historique et littéraire (SOUAMES, 2009 : 67). Inspiré par la lecture des historiens des premiers siècles de l'islam, le roman redonne la parole aux femmes présentes dans l'histoire musulmane au moment de la mort du Prophète, mais dont les voix ont été étouffées par la tradition érigée *post factum*. Elles s'éloignent de Médine, c'est-à-dire du lieu de pouvoir qui risque de dévier le sens primitif du message prophétique.

Assia Djebbar met en scène les figures des femmes rebelles qui s'opposent ouvertement au Prophète ou réclament le droit à son héritage après sa mort. Il s'agit, entre autres, de la prophétesse Sadjah qui a essayé de rassembler les tribus arabes sous sa propre bannière prophétique ou de Fatima, fille chérie de Mahomet, qui incarne la figure de l'Antigone arabe. «[C]ette suite de petits récits, appelée roman» (DÉJEUX, 1991 : 67) restaure la polyphonie perdue des premiers temps de l'islam et rétablit au centre de la mémoire musulmane les conflits déchirant l'Arabie au lendemain de la mort du Prophète.

Sadjah se rallie à un autre prophète qui rejette l'islam après la mort de Mahomet – Mosailima. Elle bouleverse l'harmonie précoce imposée à l'Arabie par l'armée musulmane. Poétesse, Sadjah séduit les hommes par son verbe et prétend recevoir des révélations de Dieu :

Par cette poussée irraisonnée, Sadjah, presque sans s'en douter, déclenche un déplacement d'équilibre dans toute la péninsule... Les troupes musulmanes, ne pouvant réduire Mosaïlima bien retranché, s'inquiètent de ces renforts qu'amène cette femme étrange. Mosaïlima lui-même ne sait que penser de Sadjah. Vient-elle en rivale? Si elle fascine tant par ses discours, ne va-t-il pas voir ses propres forces fondre et la rallier, sans doute aussi parce que l'état musulman, ainsi prolongé, entraîne inévitablement quelque usure... Toutefois, si Sadjah était vraiment l'alliée, quel projet réel l'habite? [...] Sa stratégie de perturbation semble calculée; en introduisant ainsi une incertitude, elle va en profiter et, selon son habitude, alors improviser.

DJEBAR, 1991 : 46

Pour Assia Djébar, la prophétesse Sadjah est une figure de liberté, elle incarne le défi lancé à Médine, au centre de pouvoir dominé par les hommes¹. Pourtant, l'importance de cette femme rebelle tient aussi au fait qu'elle exprime une certaine fièvre religieuse qui s'est emparée de la péninsule arabe à l'époque de Mohammed. Sadjah permet de penser un espace hétérogène où les tribus arabes hésitent encore sur leur adhésion à l'islam ou sont en train d'établir les prescriptions de la nouvelle religion. L'apparition de la prophétesse est liée à la période des guerres de ridda qui ont éclaté au lendemain de la mort de Mohammed. On peut donc supposer que l'évocation de ce personnage par Assia Djébar au moment où «l'état islamiste» s'abat sur l'Algérie sert à renégocier l'héritage musulman. En décrivant les conflits des premiers temps de l'islam, l'auteur de *Loin de Médine* rappelle à ses lecteurs que le fait religieux fondateur est pluriel avant qu'il ne se fige en doctrine. Sadjah introduit une incertitude, si bénéfique à l'époque des croyances fermes et des fondamentalismes.

Quant à Fatima, elle reste une figure féminine «qui [a] marqué une fondation» (SOUMES, 2009 : 67). Après la mort du Prophète, elle s'oppose au premier calife Abou Bekr et met en cause sa succession à la tête de la communauté musulmane. Fatima refuse de lui prêter allégeance et réclame sa part d'héritage de Mohammed en tant que sa fille chérie. La transposition de la figure d'Antigone dans le portrait de Fatima par Assia Djébar est évidente. «En effet, le mythe d'Antigone est connu dans de multiples adaptations. Les plus importantes se sont faites essentiellement dans des contextes de crise de pouvoir politique» (2009 : 69). Même si Fatima a participé aux événements fondateurs de l'islam, elle est écartée de l'héritage de son père. Ses discours contre Abou Bekr qui se font en place publique servent – encore une fois – à rappeler la conflictualité qui a présidé l'émergence de l'islam.

Dans le récit de la mort de Fatima, survenue six mois après celle de son père, Assia Djébar évoque «sa véhémence contestation» (DJEBAR, 1991 : 259) et «son

¹ J'ai souligné le caractère rebelle de ce personnage dans un article publié en polonais (cf. PAWLICKI, 2016).

éloignement des hommes d'aujourd'hui de Médine» (1991 : 261). Compte tenu de la menace islamiste en Algérie au moment de la publication de *Loin de Médine*, il n'est pas abusif de prendre Fatima pour un personnage qui s'oppose aux lois imposées par le pouvoir, qui revendique une pluralité contre l'unité uniforme. «En effet, en ce temps d'Islam naissant, l'édifice religieux sur lequel repose le culte n'est pas suffisamment consolidé» (SELLAH, 2013 : 193). Revenir aux sources, retracer la fondation d'un édifice qui n'est pas encore stable relève donc de la recherche d'une polyphonie perdue au profit des attitudes dogmatiques.

Si Assia Djebar s'est inspirée notamment des chroniques musulmanes d'Ibn Hicham, Ibn Saad et Tabari, Salim Bachi, auteur du *Silence de Mahomet*, cite également les sources qui lui ont permis de mettre en scène le personnage du Prophète. Il évoque les mêmes chroniqueurs tout en rappelant l'apport d'Assia Djebar : «Je tiens aussi à rendre hommage à Assia Djebar qui, la première, s'est attelée à éclairer une des facettes les plus intéressantes de la vie de Mahomet, sa relation avec les femmes, et ce dans son merveilleux roman, *Loin de Médine*, aux éditions Albin Michel» (BACHI, 2008 : 351). Son quatrième roman, *Le Silence de Mahomet* s'inscrit bien dans la démarche de l'auteur qui ne cesse de réfléchir sur l'islam et ses multiples facettes, le terrorisme islamiste y compris. Dans son précédent roman, *Tuez-les tous*, il décrit les dernières heures d'un kamikaze avant l'attaque du 11 septembre. «Après avoir montré le pire, il fallait que je mette en lumière ce qu'il y avait de mieux dans l'islam à travers la figure du Prophète», confie-t-il (LOUPIAS, 2008).

Dans son roman, il mêle quatre voix des parents et collaborateurs de Mahomet : celles de ses deux épouses, Khadija et Aïcha, et celles de ses amis, Abou Bakr et Khalid ibn al-Walid. Khadija étant sa première femme et la seule avec laquelle il a vécu en monogamie, Aïcha reste son épouse préférée après la mort de la première. Avant de devenir le premier calife, Abou Bakr était l'un des premiers compagnons du Prophète de l'islam. Son amitié avec l'Envoyé de Dieu a été scellée par le mariage de sa fille – Aïcha – avec Mahomet. Ancien ennemi du nouveau monothéisme, Khalid ibn al-Walid s'est converti pour devenir ensuite «le glaive de l'islam», c'est-à-dire défenseur de la foi et conquérant à l'époque de l'expansion musulmane.

Le roman s'ouvre par la parole de Khadija qui s'inquiète pour son mari : «Je vais bientôt mourir et j'ai peur pour lui et sa mission. [...] Je prie aussi pour que son ami Abou Bakr le soutienne» (BACHI, 2008 : 84). Elle introduit ainsi le récit du premier calife dont le souci majeur est de garantir la survie de l'islam après la mort du Prophète. «Quand je vis Ali sortir de chez lui en pleurant, mon âme se mit à crier. Je sus que mon bien-aimé était mort» (2008 : 87), commence-t-il. La succession de Mahomet est le sujet qui le préoccupe comme s'il voulait confirmer le choix fait par la communauté de le porter à la tête des croyants. Khalid ibn al-Walid prend le relais après la mort du premier calife quand la question de succession se pose de nouveau : «Un coursier arrive de Yathrib.

L'homme descend du cheval et s'approche de moi. Mes hommes se rassemblent autour de nous. [...] L'homme baissa la tête. Il est mort. Abou Bakr est mort» (2008 : 171). Khalid relate les épisodes guerriers de la conquête de la péninsule par les armées musulmanes et s'attarde sur les conflits déchirant la nouvelle nation. Il évoque également son différend avec le deuxième calife, Omar, qui l'a relevé du commandement des troupes. Dans son dernier aveu, il admet qu'il cherche la mort au combat, renouant ainsi avec les sujets qui tourmentent tous les narrateurs du *Silence de Mahomet*, à savoir la question de mort et de survie, celle de succession et d'héritage. Vient finalement le récit d'Aïcha qui décrit ses différends avec les autres épouses du Prophète et confirme sa primauté parmi celles-ci. Elle avoue avoir envisagé la mort de Mahomet et le futur de la communauté musulmane.

Aïcha cite également les propos du Prophète qu'elle aurait entendus après l'une des batailles contre les infidèles. Ils résonnent comme une revendication de la figure de Mahomet par les intellectuels et écrivains arabes, tant leur portée semble actuelle :

Un jour, l'islam sera l'étranger qu'il a commencé par être. Du vivant même d'Omar. Puis de ses successeurs. Alors tout sera licite pour ces hommes. Ils prétendront des choses fausses sur ma vie. Ils dresseront le portrait d'un autre homme qu'ils nommeront Mohammed et qu'ils agiteront selon les circonstances. Ils justifieront ainsi leurs turpitudes et dissimuleront leurs faiblesses. Ils seront hors de la sphère de Dieu.

2008 : 350

On ne saurait ne pas remarquer que Salim Bachi se réfère au même hadith que Driss Chraïbi : «L'islam sera l'étranger qu'il a commencé par être». Il semble que par le recours à cette parole attribuée au Prophète les écrivains expriment leur crainte de voir la tradition musulmane déformée par les fondamentalistes, d'assister au détournement de sens du message prophétique. Cet incessant questionnement concernant l'état actuel de la religion égale à la nécessité de veiller à l'interprétation des textes sacrés et de la tradition. C'est pourquoi les auteurs maghrébins reviennent dans leurs romans à l'époque de la naissance de l'islam. Quelque tumultueuse soit-elle, elle constitue un réservoir de récits susceptibles de nuancer la vision uniforme de la religion propagée par les exégèses conservatrices et fondamentalistes. La mise en scène des conflits primitifs de l'islam relève donc du souci herméneutique dont le but est de renouveler la tradition. Le Prophète est mort. L'islam n'est pas mort !

Bibliographie

- ARKOUN Mohammed, 2016 : *Lectures du Coran*. Paris, Albin Michel.
- BACHI Salim, 2008 : *Le Silence de Mahomet*. Paris, Gallimard.
- BENBELLA Bouchra, 2013 : «L'Homme du Livre de Driss Chraïbi : pour une désacralisation de l'Histoire sacrée de l'Islam». In: Najib REDOUANE, dir. : *Les écrivains maghrébins francophones et l'islam. Constance dans la diversité*. Paris, L'Harmattan, coll. «Autour des textes maghrébins», 179–190.
- CHABI Jacqueline, 2013 : *Le Seigneur des tribus. L'islam de Mahomet*. Paris, CNRS Éditions, coll. «Biblis».
- CHRAÏBI Driss, 1991 : *L'inspecteur Ali*. Paris, Denoël, coll. «Folio».
- CHRAÏBI Driss, 2011 [1995] : *L'Homme du Livre*. Paris, Denoël.
- DÉJEUX Jean, 1991 : «Assia Djebar, Loin de Médine. Filles d'Ismaël». *Hommes et Migrations*, n° 1145, 66–67.
- DJEBAR Assia, 1991 : *Loin de Médine*. Paris, Albin Michel.
- LOUPIAS Bernard, 2008 : «Mahomet à quatre voix». *Le Nouvel Observateur* du 11 décembre 2008, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081211.BIB2627/mahomet-a-quatre-voix.html>. Date de consultation : le 25 septembre 2017.
- PAWLICKI Jędrzej, 2016 : „Mahomet i rozkosze monoteizmu. Początki islamu we francuskojęzycznej literaturze Maghrebu w perspektywie postsekularnej”. In: Marek DZIEKAN, Agata BAREJA-STARZYŃSKA, red.: *Literatury Azji i Afryki wobec problemów współczesności*. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 189–198.
- SELLAH Sabah, 2013 : «L'amour filial dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar». In : Najib REDOUANE, dir. : *Les écrivains maghrébins francophones et l'islam. Constance dans la diversité*. Paris, L'Harmattan, coll. «Autour des textes maghrébins», 191–211.
- SOUAMES Amira, 2009 : «Croisement de cultures, croisement de destins. Deux figures de la contestation : Fatima dans *Loin de Médine* d'Assia Djebar et Antigone de Sophocle». *Synergies Algérie*, n° 7, 65–74.
- VENNER Yann, 2002 : «L'écriture fusionnelle de Driss Chraïbi : Une médi(t)ation entre Orient et Occident ?». www.limag.refer.org/Textes/Venner/ChraibiEcritureFusionnelle.htm. Date de consultation : le 25 septembre 2017.

Note bio-bibliographique

Jędrzej Pawlicki est maître de conférences à l'Institut de philologie romane à l'Université Adam Mickiewicz à Poznań. Il s'intéresse à l'histoire d'Algérie, aux débuts de l'islam et à la théorie post-séculaire. Il prépare un livre sur les représentations littéraires de Mahomet.



EWA KALINOWSKA

Université de Varsovie

Au-delà de conflits –
l’Algérie dans les écrits d’Isabelle Eberhardt :
«J’ai voulu posséder ce pays,
et ce pays m’a possédée»

Beyond Conflicts –

Algeria in the Writings of Isabelle Eberhardt:

“I wanted to own this country, and that country possessed me”

ABSTRACT: The wars and upheavals of the Arab world lead to a stereotyped vision of intolerant countries and generating religious radicalism. Contemporary violence should not lead to a unilateral and dark vision of a part of the world condemned to uninterrupted conflicts. Different issues are equally possible – the life and work of Isabelle Eberhardt provide an example of wholeness and inner peace lived “in the warm shadow of Islam”. Becoming nomadic and converted to Islam, the writer fully adhered to the customs, beliefs and ways of life known in Algeria and transmitted their image in her writings. There was no conflict that would have manifested itself in the public or private sphere, the consensus was not necessary.

KEY WORDS: conflicts, Arab world, Algeria, Islam, literature, Isabelle Eberhardt

Des conflits concernant des individus ou des communautés entières ont depuis toujours nourri la création artistique; force est d’admettre que certaines parties du monde semblent fournir aux écrivains une matière particulièrement riche. La création littéraire des pays africains, arabes et, plus spécifiquement, ceux du Maghreb, qu’elle s’exprime en français ou en d’autres langues, a suivi de près des bouleversements et transformations, voire des chocs et conflits en les articulant à différents niveaux.

Des luttes armées constituent la forme la plus violente des conflits et font partie intégrante de l’histoire des pays arabes, toute la période de la colonisation

– dès ses débuts jusqu’aux guerres des indépendances¹ – ainsi que des guerres civiles et, plus récemment, des bouleversements du Printemps arabe² le prouvent de manière claire. Mais il y a eu d’autres confrontations et il en subsiste encore qui secouent le Maghreb et trouvent leurs reflets dans la littérature. Les désaccords entre la tradition et la modernité ou entre le village et la ville, les relations houleuses entre l’Europe et l’Orient : autant de thèmes et motifs qui se déclinent dans les textes des auteurs maghrébins depuis plus d’un siècle jusqu’aux temps présents.

Il est évident que les conflits n’ont pas disparu dans le monde actuel ; tout au contraire, aux sources de tensions connues se sont ajoutées d’autres : divers conflits armés et guerres, radicalisation des expressions religieuses et politiques. Tous ces éléments contribuent à donner une image stéréotypée du monde arabe, identifié au fanatisme religieux et à l’intolérance. Il devient ainsi nécessaire de procéder à une solide analyse de divers phénomènes et événements actuels pour que les violences n’aboutissent pas à une vision unilatérale d’une partie du monde qui serait condamnée à un échec permanent et à des conflits ininterrompus ; adopter cette vision rendrait impossibles les relations équilibrées entre différentes parties du monde et supprimerait toute possibilité de consensus.

Des issues différentes sont possibles ; il peut s’avérer salvateur de se tourner vers des valeurs traditionnelles, malgré la tendance actuelle de les dénigrer ou abandonner, car de nos jours, elles sont plus souvent perçues comme oppressives, et non pas comme protectrices. De tels choix, bien que rares, sont réels et le passé en fournit des exemples expressifs.

Divers aléas de l’histoire et de l’actualité de pays arabes trouvent ainsi leur reflet dans les œuvres littéraires et méritent des études et analyses approfondies. Il existe des approches qui apparaissent comme outils privilégiés d’analyse : études philologiques et thématiques de texte ainsi que réflexion herméneutique semblent promettre des résultats pertinents. Les premières permettent de réunir des éléments lexicaux, syntaxiques du texte, de repérer des moyens stylistiques qui contribuent à donner l’image de divers aspects du monde maghrébin ; l’autre tend à valoriser le jugement en soulignant l’importance d’éléments concrets du texte (PAILLÉ, MUCCHIELLI, 2012 : 103–116 ; THOUARD, 2004 : sp).

¹ La liste d’œuvres s’inspirant de la guerre d’Algérie : www.babelio.com/livres-/guerre-dalgerie/1572. Date de consultation : le 5 août 2017.

² À consulter deux ouvrages généraux : Xavier Luffon, *Printemps arabe et littérature. De la réalité à la fiction, de la fiction à la réalité* (Bruxelles, Académie Royale de Belgique – L’Académie en poche, 2013) ; Sobhi Boustani, Rasheed El-Enany, Walid Hamarneh (éd.), *La littérature à l’heure du Printemps arabe* (Paris, Karthala, 2016) et maints articles portant sur des sujets particuliers, p. ex. Michael Binyon, « Littérature. Les voix du printemps arabe », publié le 14 avril 2011 : www.courrierinternational.com/article/2011/04/14/les-voix-du-printemps-arabe. Date de consultation : le 5 août 2017.

* * *

Isabelle Eberhardt – jeune femme européenne vivant à l’époque coloniale – fait preuve du courage sans bornes et d’une conviction absolue quant à la justesse de ses choix. Sa destinée extraordinaire et exceptionnelle est celle d’une femme pleine de passion. Née à Genève, des parents russes³, élevée dans un milieu cosmopolite et multilingue⁴, Isabelle est avide de connaître le monde ; elle subit dès son enfance un ascendant puissant de l’Algérie. Elle entend parler de ce pays depuis que ses frères s’engagent dans la Légion étrangère et stationnent en Algérie ; ils entretiennent une correspondance fréquente ce qui impressionne de plus en plus Isabelle et l’incite à rêver de voyages et d’espaces ouverts : « Toute jeune j’ai senti que la terre existait et j’ai voulu en connaître les lointains » (EBERHARDT, 1996 : 53).

En 1897, Isabelle vient pour la première fois en Algérie et vit comme un foudroiement qui durera jusqu’à la fin de sa vie. Elle devient nomade et n’arrêtera plus jamais d’errer ; toute sa vie sera un grand périple qui ne s’arrêtera qu’à sa mort. Son esprit de liberté et sa soif d’espaces la pousseront à poursuivre ses cheminements en Algérie et en Tunisie, dans les villes et villages, mais surtout dans le Sahara dont l’immensité d’étendues exerce une influence enivrante (CHOUITEN, 2012 : 192–200).

Isabelle Eberhardt décide d’adhérer de manière intime au mode de vie et aux valeurs du monde dont, à la première approche, tout devrait la séparer. Elle s’intègre à la vie algérienne, ne s’arrête pas dans les villes, ne fréquente guère les Français d’Algérie et rédige ses textes journalistiques qui ne se placent point dans la lignée des autorités coloniales⁵, parcourt tout le pays, rejoint les caravanes dans le sud désertique, partage la vie quotidienne des Bédouins dans le Sahara aux horizons infinis : « Bien des fois, sur les routes de ma vie errante, je me suis demandé où j’allais et j’ai fini par comprendre, parmi les gens du peuple et chez les nomades, que je remontais aux sources de la vie, que j’accomplissais un voyage dans les profondeurs de l’humanité » (EBERHARDT, 1996 : 53).

³ Le père était le père présumé, vu la relation intime avec la mère d’Isabelle. La vie aventureuse a généré des légendes : selon l’une d’entre elles, Isabelle aurait été la fille illégitime d’Arthur Rimbaud ; hypothèse impossible à prouver, mais qui a eu ses partisans convaincus : Pierre Arnould, *Rimbaud*, Paris, Albin Michel, 1943 (1^e éd.). Lire à ce propos Michel Tournier : « L’aventureuse et géniale Isabelle Eberhardt n’a nul besoin de cette extraordinaire ascendance » (TOURNIER, 1981 : 212–213).

⁴ Isabelle et ses frères parlaient couramment le russe, l’allemand et le français, ils connaissaient aussi le latin et le grec. Isabelle a commencé tôt à apprendre l’arabe et le kabyle. Lors de ses voyages ultérieurs au Maghreb, elle connaît des dialectes algérien et tunisien de l’arabe.

⁵ Isabelle Eberhardt a collaboré, entre autres, avec les journaux *L’Akhbar*, *Le Mercure de France* ou la revue *La Grande France*. Ces écrits l’exposent aux problèmes avec l’administration coloniale française : Isabelle sera expulsée de l’Algérie. Plus tard, l’armée refusera de reconnaître son mariage avec Slimène Ehni, soldat de cavalerie algérienne ; les mariés devront attendre plusieurs mois avant que le mariage ne soit légalisé et qu’ils ne puissent vivre ensemble en Algérie.

Ses œuvres, peu nombreuses (Isabelle Eberhardt meurt à 27 ans⁶), comprennent des nouvelles et récits, un roman inachevé, des écrits journalistiques, des notes de route et une correspondance personnelle. Toutes, en moindres détails, témoignent d'un amour absolu, inconditionnel et idolâtre pour l'Algérie :

Le pays est trop *prenant*, trop simple en ses lignes d'une menaçante monotonie, pour que ce sentiment d'attachement soit une illusion passagère d'esthète [...] jamais aucun autre site de la terre ne m'a ensorcelée, charmée autant que les solitudes mouvantes du grand océan desséché.

EBERHARDT, 1991 : 297

... pays ensorcelant, pays unique, pays du silence et de la paix, loin du siècle bruyant, pays du rêve et du mirage que les agitations d'Europe n'émeuvent point.

EBERHARDT, 1921 : 230

La passion d'Isabelle Eberhardt est contagieuse ; le lecteur se laisse envoûter par la présentation expressive des choix personnels. Le mode de vie nomade, l'appel irrésistible de la route et de l'ailleurs, apparaît comme le fondement et la valeur absolue de la destinée d'Isabelle qui a suivi « l'indicible rêve de l'inconscience en face des grands horizons » (EBERHARDT, 1932 : 92).

Séduite par l'Algérie, le désert et ses peuples, Isabelle les décrit avec passion qui n'exclut ni le sens d'observation, ni la perspicacité, car la démarche se situe à l'opposé d'un intérêt superficiel : « Avec elle [Isabelle Eberhardt] nous dépassons le stage de l'exotisme, nous en avons fini avec les étonnements évasifs » (EBERHARDT, 1921 : 6). La jeune femme rompt avec l'orientalisme et le pittoresque gratuits, elle décrit le Maghreb et les Algériens dans leur réalité profonde et situation du peuple colonisé⁷, sans oublier de mettre en relief des éléments sensoriels – images, couleurs, réactions sentimentales – pour que surgisse une vision multidimensionnelle du monde représenté (PAILLÉ, MUCCHIELLI, 2012 : 104–110).

Il est vrai que l'image du Sahara est avant tout pittoresque et poétique, le désert apparaissant comme un « écrin de satin vaguement nacré » (EBERHARDT, 1921 : 203) :

⁶ Pour la bio-bibliographie d'Isabelle Eberhardt (1877–1904), consulter « Repères chronologiques » (EBERHARDT, 1991 : 19–22) ou « Chronologie des événements » (BOURCILLIER, 2012 : 9–14). Une présentation romancée, par Victor Barrucand, ami d'Isabelle, se trouve dans la postface de *Dans l'ombre chaude de l'Islam* (EBERHARDT, 1921 : 252–300).

⁷ Lors de ses voyages, Isabelle a fait connaissance du colonel Lyautey, futur Maréchal de France : leurs contacts contribuent à supposer une certaine collaboration et permettent, selon d'aucuns, de présenter Isabelle comme partisane d'une colonisation « éclairée ». Il est vrai que certains passages de ses textes pourraient être interprétés comme une défense des fellahs et une critique des excès de la colonisation, mais il serait exagéré de présenter Isabelle comme une partisane de décolonisation et d'indépendance de l'Algérie (CHOUTEN, 2012 : 70–78).

Le désert où coulaient des lueurs roses, des lueurs glauques, des lueurs bleues, des reflets argentés, se peuplait de fantômes...

EBERHARDT, 1932 : 35

J’aime mon Sahara, et d’un amour obscur, mystérieux, profond, inexplicable, mais bien réel et indestructible.

EBERHARDT, 1921 : 221

Il faut reconnaître qu’Isabelle savait s’intéresser aussi aux questions pratiques liées à la vie et aux voyages dans le désert, comme l’orientation au milieu des dunes, les possibilités de campement, le fonctionnement des oasis et des oueds⁸. Ses propres cheminements dans le Sahara avec des caravanes l’y obligeaient, au risque de perdre son chemin, de s’exposer au soleil brûlant de jour ou bien au froid glacial de nuit.

Pareillement, les peuples d’Algérie sont présentés et décrits, tant pour leur apparence que les comportements et modes de vie, de manière souvent minutieuse et avec admiration. Les nomades, qu’ils soient aisés ou miséreux, gardent une attitude digne. Leurs portraits, tant masculins que féminins, sont nombreux et peints toujours avec du respect pour les individus vivant dans des conditions climatiques et matérielles très difficiles. Même la pauvreté extrême n’enlève rien de leur fierté et dignité :

Quelles têtes sous le large turban recouvert d’un voile en auvent ! Quels profils d’oiseaux de proie, au nez recourbé en bec féroce, aux yeux luisants !

EBERHARDT, 1921 : 170

Le pâtre bédouin, illettré et inconscient, qui loue Dieu en face des horizons splendides du désert au lever du soleil, et qui le loue encore en face de la mort, est bien supérieur au pseudointellectuel qui accumule phrases sur phrases pour dénigrer un monde dont il ne comprend pas le sens.

EBERHARDT, 1908 : 351

Il faut préciser que cette présentation de personnages, toute passionnée qu’elle soit, n’exclut point la transmission de plusieurs informations et détails concrets. Isabelle Eberhardt fait connaître divers groupes et peuples (*mokhazni*, *spahis*, Berbères, etc.), leurs vêtements (*bournous*, *gandouras*, *chéchias* et autres), leurs coutumes (usage du *kif*, service du café avec des *oudjaks*), des modes de vie (ramadhan, hospitalité, famille traditionnelle, etc.) ainsi que des fonctions sociales spécifiques (marabouts, cheikhs et maints autres).

⁸ Ces connaissances n’empêcheront pas la tragédie finale : le 21 octobre 1904, l’oued d’Aïn Sefra s’est transformé en torrent et la ville est emportée par la boue. Isabelle, qui n’a pas pu fuir, est retrouvée dans les décombres de sa maison. Elle repose au cimetière musulman d’Aïn Sefra.

Les images du monde environnant témoignent de l'acuité du regard, elles traduisent la palpitation des lieux et des êtres humains et sont transmises de manière extrêmement sensuelle ; tous les sens sont sollicités, car tout – le désert, le ciel, les lieux parcourus⁹ ainsi que les gens croisés dans la route – regorge de couleurs, de lumière, de bruits et d'arômes, présents sous forme d'énumérations, gradations ou métaphores (PAILLÉ, MUCCHIELLI, 2012 : 110–116). Rares sont les pages où il n'y aurait pas quelque évocation de senteurs, de teintes, de lueurs et de sons, il y en a qui assaillent le lecteur sans ménagement :

On côtoyait des tas de légumes aux couleurs tendres, des mannes d'oranges éclatantes, de pâles citrons et de tomates sanglantes. On passait dans la senteur des guirlandes légères de fleurs d'oranger ou de jasmin d'Arabie lavé de rose avec, au bout, des petits bouquets de fleurs rouges.

Il y avait des cafés maures avec des pots de romarin et des poissons rouges flottant dans des bocaux ronds sous des lanternes en papier, des gargoulettes où trempaient des bottes de lentisque. À côté, c'étaient des gargotes saures avec des salades humides et des olives luisantes, des étalages de confiseurs arabes avec des sucres d'orge et des pâtisseries poivrées, des fumeries de kif où on jouait du flageolet.

EBERHARDT, 1932 : 27

*Mlahfa*¹⁰ violettes, vert émeraude, rose vif, jaune citron, grenat, bleu de ciel, orange, rouges ou blanches brodées de fleurs et d'étoiles multicolores...

1932 : 114

La vue est le plus fréquemment sollicitée, des fois par des tableaux impressionnistes où le ciel se pare d'un vert doré ou mauve irisé (EBERHARDT, 1908 : 55) et les palmiers sont bleus (1908 : 34). Il n'est pas exagéré de se référer à la peinture, car dans la plupart des nouvelles et récits d'Isabelle Eberhardt il n'y a pas d'histoires dont l'action se laisserait raconter. Il s'agit surtout des scènes, des prises de vue, des instants captés : des nomades ou chameliers se reposant dans une oasis, une belle fille observant les cavaliers arrivés dans son bled, un vagabond reprenant la route du désert après une vaine tentative de mener une vie sédentaire, un voyageur qui entre dans un café attiré par le son du chalumeau, des femmes lançant de joyeux *you-you* un jour de fête. Des personnages passent et disparaissent ; il est rarement possible de les connaître plus, de pouvoir les suivre dans les aléas de leurs vies et de dresser leurs portraits psychologiques approfondis.

⁹ Il s'agit des lieux réels dont les noms pullulent dans les écrits d'Isabelle Eberhardt : Aïn-el-Hadjar, Bou-Rached, Tafaroua, Khreider (2 fois), Djebel-Antar, Mécheri – six noms sur une page, exemple pris au hasard (EBERHARDT, 1908 : 20).

¹⁰ Robe traditionnelle des femmes dans le nord de l'Afrique.

Il reste encore un phénomène fondamental – tant pour la présentation du monde arabe dans les œuvres d’Isabelle Eberhardt que pour elle-même, dans sa vie personnelle. L’islam est omniprésent dans les écrits littéraires – nouvelles et récits – ainsi que dans les lettres personnelles et les textes journalistiques. Il apparaît toujours, sans exception, comme une religion porteuse de paix et de lumière, assurant à ses croyants une profonde et inébranlable paix intérieure (HAMOUCHE, 2006). Les personnages mis en scène par Isabelle – qu’ils soient de simples fellahs ou des cheikhs cultivés – sont animés par leur foi qui donne un appui indéfectible dans toutes les situations. La beauté de la religion est rehaussée par les paysages désertiques de «notre pays aride, où seule la Foi mystique fleurit, pour l’admirer et pour l’aimer» (EBERHARDT, 1908: 344). Comme ses personnages, Isabelle est musulmane, sa conversion à l’Islam était fruit d’une illumination (BOURCILLER, 2012: 59–94) et ne devenait que plus profonde avec le temps (DELACOUR, HULEU, 2008). Isabelle vit pleinement la foi; après la rencontre avec un cheikh, elle devient adepte du soufisme, mouvement mystique au sein de l’Islam, et membre de la confrérie Qadiriyyah¹¹:

J’attribue ma venue *en pays musulman* à la volonté auguste de Dieu qui a, sans doute, voulu me sauver un jour *des ténèbres des ignorants* et me faire pénétrer sur le sentier fleuri de la résignation et de la paix.

EBERHARDT, 1991: 94

Être sain de corps, pur de toute souillure, après de grands bains d’eau fraîche, être simple et croire, n’avoir jamais douté, n’avoir jamais lutté contre soi-même, attendre sans crainte et sans impatience l’heure inévitable de l’éternité – voici la paix, le bonheur musulman...

EBERHARDT, 1996: 176

Il n’est pas erroné de citer ensemble les écrits personnels d’Isabelle Eberhardt et ses œuvres littéraires. En dépit de toutes les indications des scientifiques littéraires qui conseillent une extrême prudence lors de l’analyse des textes dont la narration se fait à la première personne, il est permis de considérer que dans ce cas précis, l’auteure russo-helvético-franco-algérienne confondait volontairement la fiction et la réalité. Pour elle, la vie et l’œuvre se créent comme des romans parallèles et se confondent; elle invente des mises en scène de son propre personnage ainsi que celles des personnages de ses œuvres¹². Isabelle procède ainsi systématiquement à l’auto-crédation et à la confusion voulue entre elle-même et

¹¹ L’appartenance d’une femme à une confrérie soufie, extraordinaire en elle-même, expose Isabelle à d’autres risques: en janvier 1901, elle est victime d’une tentative d’assassinat à Béhina: l’agresseur vient d’une confrérie (Tijaniyyah) opposée à celle dont fait partie Isabelle (Qadiriyyah); il la blesse de plusieurs coups de sabre.

¹² Consulter ce qu’Isabelle Eberhardt a voulu dire d’elle-même dans *La Petite Gironde* du 23 avril 1903 (EBERHARDT, 1921: 252–255).

ses protagonistes littéraires. En témoignent des passages identiques, qu'ils viennent de la correspondance personnelle ou des textes de nouvelles et de récits de fiction. Les fragments qui suivent sont extraits du texte autobiographique, *Dans l'ombre chaude de l'islam* (EBERHARDT, 1996 : 166, 167) :

Être seul, c'est être libre, et la liberté était le seul bonheur nécessaire à ma nature inquiète, impatiente, orgueilleuse quand même.

... ma solitude était un bien. Je la désirais pour moi, pour mes amis, pour tous ceux qui me ressemblent.

La nuit d'été, sombre et étoilée, tombait sur le désert. Mon esprit quitta mon corps et s'envola de nouveau vers les jardins enchantés et les grands bassins bleuâtres du Paradis des Eaux.

Deux fragments suivants, quasi identiques, sont tirés du recueil d'*Amours nomades* (EBERHARDT, 2008 : 126, 127), soi-disant fictionnel :

Être seul, c'est être libre, et la liberté était le seul bonheur accessible à la nature du vagabond. Alors, il se dit que sa solitude était un bien, et une grande paix mélancolique descendit dans son âme.

La nuit d'été, sombre et étoilée, tombait sur le désert. L'esprit du vagabond quitta son corps et s'envola pour toujours vers les jardins enchantés et les grands bassins bleuâtres du *Paradis des Eaux*.

Les passages cités (à titre d'exemple, parmi d'autres, beaucoup plus nombreux) permettent de considérer qu'Isabelle liait intimement sa vie à son œuvre – jusqu'à une fusion totale ; aussi est-il légitime de ne pas distinguer strictement les nouvelles et récits d'un côté, les notes personnelles et journaux de voyage de l'autre. Il semble même que cette fusion soit effet de la vie mouvementée dont le but était de trouver sa place dans le monde. Au niveau analytique, il faut souligner l'emploi d'intertextualité interne.

Toute la vie d'Isabelle apporte des signes de la recherche de l'identité. L'emploi abondant de divers noms et pseudonymes : ses lettres, articles et textes littéraires étaient successivement signés : Isabelle, I., I.M., Mania, N.P., Nicolas Podolinsky, Podol., Mériem, Mériem (A.), Meriem bent Abdallah, Mahmoud ben Abdallah, Mahmoud, Ziza, Nadia ainsi que par son nom d'adoption – Mahmoud Saâdi¹³.

¹³ Les noms cités viennent de EBERHARDT (1991). La liste n'est pas complète, les lettres adressées à son mari, Slimène Ehnni, sont signées par des noms familiers et intimes, Zuiza, Ziza, Ouïha.

Les travestissements d’Isabelle, un autre élément de quête identitaire, devaient lui permettre de mieux s’intégrer dans la vie quotidienne des nomades et des Algériens en général; pour prétendre légitimement à être admise dans les communautés musulmanes et recevoir les enseignements des imams soufis, Isabelle s’habillait en homme et a choisi le nom de Mahmoud Saâdi (BOURCILLER, 2012 : 95–114) – ce qui l’exposait à divers ennuis: elle se présentait par un nom arabe masculin, en étant titulaire d’un passeport russe au nom d’Isabelle de Mærder, du nom de sa mère. Elle explique ainsi ses choix :

Sous un costume correct de jeune fille européenne, je n’aurais jamais rien vu, le monde eût été fermé pour moi, car la vie extérieure semble avoir été faite pour l’homme et non pour la femme. Cependant j’aime à me plonger dans le bain de la vie populaire, à sentir les ondes de la foule couler sur moi, à m’imprégner des fluides du peuple.

EBERHARDT, 1921 : 207

Pour la galerie, j’arbore le masque d’emprunt du cynique, du débauché et du je-m’en-foutiste... Personne jusqu’à ce jour n’a su percer ce masque et apercevoir ma *vraie* âme, cette âme sensitive et pure qui plane si haut au-dessus des bassesses et des avilissements où il me plaît, par dédain des conventions, [...] de traîner mon être physique.

EBERHARDT, 1991 : 11

Par ses actions et ses écrits, Isabelle fait preuve de détermination et de courage; des fois son audace allait jusqu’à l’impertinence (BARSTAD, 2002 : 265–266), une jeune fille étrangère s’obstinant à réaliser ses projets et désirs, voyageant seule dans un pays que tout éloignait du monde occidental. « Elle fait scandale, cette musulmane habillée en cavalier arabe, qui couche dans les douars, s’attable avec les journaliers, la cigarette aux lèvres, boit et jure comme un cosaque... » (TOURNIER, 1981 : 215). De toute évidence, Isabelle – audacieuse, fière et transgressive – a trouvé sa place en Algérie, au sein de la culture, des croyances et de la religion auxquelles elle a pleinement adhéré (BOURCILLIER, 2012 : 205–206) et qui sont considérées par la majeure partie d’Occidentaux comme étrangers ou hostiles.

En pleine période coloniale, au temps de triomphe de la politique d’assimilation, prônée par les institutions de la Grande France, Isabelle Eberhardt faisait preuve de ses convictions fortes et n’hésitait pas à les faire connaître, ce qui se heurtait soit à l’incompréhension, soit à des opinions pleines de réserves: « Isabelle Eberhardt va plus loin, trop loin sans doute; elle renverse la proposition quand elle suggère que l’assimilation pourrait se faire à rebours » (EBERHARDT, 1932 : 11). Pourtant, c’est ce qui est arrivé, sans conflits, à la suite d’une recherche fructueuse, l’assimilation s’est faite à rebours (CHOUTEN, 2012 : 211–217).

La recension de divers aspects et éléments d'œuvres d'Isabelle Eberhardt, suivie de leur analyse – sans recours aux conjectures – permet d'interpréter les écrits de l'écrivaine de manière équilibrée et logique (THOUARD, 2004 : sp).

* * *

Isabelle Eberhardt n'a pas reçu la reconnaissance littéraire et n'a rien publié en librairie de son vivant. L'édition de la majeure partie de ses œuvres date seulement de la fin des années 1980¹⁴. Lors du centenaire de sa mort, en 2004, a eu lieu une édition complétée¹⁵.

Isabelle Eberhardt n'est reconnue qu'après sa disparition, encensée même ; elle ne cesse de fasciner. Ses biographes s'activent en présentant sa vie de manière plus ou moins romancée¹⁶. Cette vie mouvementée est à l'origine d'un film de fiction¹⁷ ainsi que d'une pièce de théâtre¹⁸. Isabelle est qualifiée, à tour de rôle, d'« amazone des sables », « walkyrie du désert », « aventureuse du Sahara », « bonne nomade », « sœur de charité de l'islam moderne » – en fin de compte, elle apparaît comme une sorte d'emblème, de personnalité-culte et d'icône, réduite aux seuls superlatifs.

Sa vie était étonnante et riche, tellement extraordinaire qu'elle semble reléguer au second plan les œuvres de l'écrivaine. La biographie semble « écraser » les écrits, car – dans l'avalanche d'ouvrages consacrés à Isabelle Eberhardt – rares sont ceux qui s'attacheraient à une lecture raisonnée et une analyse détaillée des œuvres sans se référer à la biographie irrésistiblement pittoresque¹⁹.

Il est aisé d'interpréter la vie mouvementée de l'écrivaine comme une sorte de conte merveilleux, improbable dans la vie réelle, mais quel conte a jamais

¹⁴ *Lettres et journaliers*, présenté et commenté par Eglal Errera, Arles, Actes Sud, 1987 ainsi que *Écrits sur le sable*, édité par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, Paris, Grasset, 1988–1989.

¹⁵ Éditions Joëlle Losfeld : *Journaliers, Amours nomades et Sud Oranais*.

¹⁶ Les ouvrages d'Edmonde Charles-Roux : *Un Désir d'Orient : jeunesse d'Isabelle Eberhardt, 1877–1899* (Paris, Grasset, 1988) ; *Nomade j'étais : Les Années africaines d'Isabelle Eberhardt : 1899–1904* (Paris, Grasset, 1995) ; *Isabelle du désert* (Paris, Grasset, 2003). D'autres publications : Françoise D'Eaubonne, *La Couronne de sable. Vie d'Isabelle Eberhardt* (Paris, Flammarion, 1968) ; Marie-Odile Delacour, Jean-René Huleu, *Sables, ou le roman de la vie d'Isabelle Eberhardt* (Paris, Éd. Liana Levi, 1986) ; Andrée Montero, *Vie et œuvre d'Isabelle Eberhardt* (Perpignan, Ed. de l'Atlantrophe, 1992) ; Catherine Sauvat, *Isabelle ou le rêve du désert* (Paris, Le Chêne, 2004).

¹⁷ Metteur en scène – Ian Pringle, *Isabelle Eberhardt*, 1991, 115 min., avec Mathilda May, Tcheky Karyo, Peter O'Toole.

¹⁸ Aurélie Namur, *Isabelle aux 100 visages*, pièce présentée au Festival Off d'Avignon en juillet 2015.

¹⁹ Denise Brahimi, *L'Oued et la Zaouia. Lectures d'Isabelle Eberhardt* (Alger, OPU, 1983). Des éléments d'analyses sélectives sont à trouver dans de rares articles, comme p. ex. Laura Rice, « 'Nomad Thought' : Isabelle Eberhardt and the Colonial Project » (*Cultural Critique* 17, winter 1990–91).

apporté des solutions aux conflits et problèmes réels? Il est néanmoins utile d'approfondir la connaissance des écrits d'Isabelle Eberhardt ; grâce à la fusion totale avec la terre d'accueil ainsi que la culture et la religion choisies qui s'y expriment, l'œuvre apparaît comme une incitation à la réflexion sur les valeurs de la vie humaine: paix, tolérance, liberté et amour. Isabelle a trouvé un équilibre intérieur et le bonheur, il n'y a pas eu de conflit, aucun consensus n'était nécessaire.

Assis dans un coin de la cour par la soirée encore presque froide, nous nous chauffons autour du feu, roulés dans nos burnous. Moi je songe avec une mélancolie délicate à toute l'étrangeté de ma vie en ces décors singuliers... Et les yeux mi-clos, j'écoute les chants plaintifs des chameliers et des deïra. Comme aujourd'hui en route, dans le désert, je sens un grand calme descendre en mon âme. Je ne regrette rien, je ne désire rien, je suis heureuse.²⁰

Bibliographie

- BARSTAD Guri Ellen, 2002: «Isabelle Eberhardt ou l'invention de soi». *Romansk Forum*, 16 – 2, 265–268.
- BOURCILLIER Patricia, 2012: *Isabelle Eberhardt. Une femme en route vers l'islam*. Flying Publisher. <http://isabelleeberhardt.net/>. Date de consultation: le 3 août 2017.
- CHOUITEN Lynda, 2012: *A Carnavalesque Mirage: the Orient in Isabelle Eberhardt's Writings* (thèse de doctorat). Galway, National University of Ireland. <https://aran.library.nuigalway.ie/bitstream/handle/10379/3600/Thesis.pdf>. Date de consultation: le 4 août 2017.
- DELACOUR Marie-Odile, HULEU Jean-René, 2008: «Le voyage soufi d'Isabelle Eberhardt». www.saphirnews.com/Le-voyage-soufi-d-Isabelle-Eberhardt_a9259.html. Date de consultation: le 17 juillet 2009.
- EBERHARDT Isabelle, 1908: *Notes de route: Maroc, Tunisie, Algérie*. Paris, Charpentier et Fasquelle. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5804563d?rk=85837;2>. Date de consultation: le 2 août 2017.
- EBERHARDT Isabelle, 1921: *Dans l'ombre chaude de l'Islam*. Bibliothèque numérique romande, mars 2012. www.ebooks-bnr.com. Date de consultation: le 3 août 2017.
- EBERHARDT Isabelle, 1932: *Pages d'Islam*. Paris, Fasquelle Éditeurs. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5516207x?rk=64378;0>. Date de consultation: le 2 août 2017.
- EBERHARDT Isabelle, 1991: *Écrits intimes: lettres aux trois hommes les plus aimés*. Paris, Payot.
- EBERHARDT Isabelle, 1996: *Dans l'ombre chaude de l'Islam*. Arles, Actes Sud – Labor.
- EBERHARDT Isabelle, 2008: *Amours nomades*. Paris, Gallimard.
- HAMOUCHE Nacéra, 2006: «Isabelle Eberhardt, sa voie et sa foi en l'Islam». www.saphirnews.com/Isabelle-Eberhardt,-sa-voie-et-sa-foi-en-l-Islam_a3226.html. Date de consultation: le 28 septembre 2009.

²⁰ «Printemps au désert», *Au pays des sables*: cité par Dominique Dussidour, dans «Homage à Isabelle Eberhardt», posté le 17 octobre 2004 sur <http://remue.net/spip.php?article218>. Date de consultation: le 20 septembre 2010.

-
- PAILLÉ Pierre, MUCCHIELLI Alex, 2012 : *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris, Armand Colin.
- THOUARD Denis, 2002 : « Qu'est-ce qu'une "herméneutique critique" ? ». *Methodos 2*, mis en ligne le 5 avril 2004. <http://journals.openedition.org/methodos/100>. Date de consultation : le 26 mai 2018.
- TOURNIER Michel, 1981 : « Isabelle Eberhardt ou la métamorphose accomplie ». In : IDEM : *Le vol du vampire. Notes de lecture*. Paris, Mercure de France, 211–217.

Note bio-bibliographique

Ewa Kalinowska est maître de conférences et travaille à l'Université de Varsovie. Ses recherches concernent la littérature de l'Afrique subsaharienne d'expression française ainsi que, par effraction, la création littéraire des îles india-océanes et du Maghreb. Elle a publié plusieurs articles consacrés au roman africain francophone et ses auteurs, comme Boubacar Boris Diop, Ahmadou Kourouma ou Emmanuel Dongala. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Afryka*.

Chronique





ALESSIA VIGNOLI

Université de Varsovie

Regards sur la littérature haïtienne contemporaine*

An Overview of Contemporary Haitian Literature

ABSTRACT: The aim of this essay is to present three recently published works that deal with different aspects of contemporary Haitian literature: Yves Chemla's *Littérature haïtienne 1980–2015* (2015), *Anthologie de poésie haïtienne contemporaine* (2015) edited by James Noël, and Stéphane Martelly's *Les Jeux du dissemblable. Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine* (2016). We will focus our analysis on the ways in which these works discuss some distinguishing features of Haitian contemporary fiction and poetry, such as the relationship between femininity and madness and the status of Haitian literature after the 2010 earthquake. In particular, we will show how these three publications provide innovative perspectives and interpretations of a dynamic and varied literary universe as the Haitian one.

KEY WORDS: Haitian contemporary literature, Haitian poetry, literary criticism, Yves Chemla, James Noël, Stéphane Martelly

Trois ouvrages publiés récemment offrent des réflexions sur la production littéraire en Haïti au cours de ces dernières années : *Littérature haïtienne 1980–2015* (2015) du critique Yves Chemla, *Anthologie de poésie haïtienne contemporaine* (2015) dirigée par l'écrivain James Noël et *Les Jeux du dissemblable. Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine* (2016) de l'écrivaine et chercheuse Stéphane Martelly. En s'interrogeant sur le statut de la littérature haïtienne contemporaine, ces travaux apportent des analyses pertinentes et des perspectives nouvelles à l'étude d'un univers littéraire dynamique et composite.

* Le présent article a été réalisé grâce à la subvention du projet *Literackie obrazowanie katastrof naturalnych w prozie haitańskiej i antylskiej* (n° 2017/27/N/HS2/00671) accordée par Narodowe Centrum Nauki, Polska (Centre National de Recherche Scientifique, Pologne).

Un survol du contemporain littéraire haïtien

Le critique Yves Chemla a publié un important ouvrage, *Littérature haïtienne 1980–2015*, où il dresse un panorama de la littérature haïtienne contemporaine tout en gardant comme objectif principal celui de donner un outil pédagogique aux professeurs, étudiants et, plus en général, à tous les passionnés de cette littérature riche, variée et en évolution perpétuelle.

Comme l'indique son titre, ce volume de plus de trois cents pages porte sur une époque restreinte et pourtant très prolifique, celle des «écrivains nés dans les années 1950–1970» (CHEMLA, 2015 : 10), dont les ouvrages constituent l'objet d'étude principal de Chemla. En s'inspirant des travaux de ses trois prédécesseurs Léon-François Hoffmann, Maximilien Laroche et Max Dominique, l'ouvrage de Chemla présente un corpus varié du point de vue des genres pris en examen (romans, nouvelles, contes, poèmes), mais il laisse de côté la littérature en créole pour se concentrer sur celle d'expression française. Même si cette étude n'est peut-être pas exhaustive, comme le souligne son auteur dans le «Pré-alable» (7–11), elle a certainement le mérite de considérer le corpus examiné à partir d'une perspective didactique, sans jamais se détacher de sa source d'inspiration primaire, c'est-à-dire les textes choisis pour l'analyse : «[...] il convient d'inviter chacun, et en particulier ses destinataires premiers, à considérer que la littérature est d'abord un ensemble de textes qui invitent les lecteurs à les apprécier, les analyser et surtout à penser» (10).

Le volume est composé de trois parties. Avant de se pencher sur l'analyse du corpus principal, Chemla présente à son lecteur un panorama de l'activité littéraire en Haïti entre les années 1960 et 1980. Dans le premier chapitre, «D'Haïti Littéraire aux années 1980» (15–62) sont évoqués les grands auteurs de la deuxième moitié du XX^e siècle, dont le parcours existentiel et artistique a été profondément influencé par la montée au pouvoir de François Duvalier en 1957 et l'instauration du régime dictatorial qui durera jusqu'à la mort du Président à vie, en 1971. La première section, «On remonte (un peu) le temps», débute par la présentation d'une figure centrale de la littérature haïtienne, Jacques Roumain, auteur du chef-d'œuvre du «roman haïtien de tradition paysanne» (15), *Gouverneurs de la rosée*, publié en 1944. D'autres écrivains sont mentionnés dans cette partie introductive, parmi lesquels Philippe Thoby-Marcelin et Pierre Marcelin, Anthony Lespès, Jacques Stephen Alexis et Marie Vieux Chauvet. L'analyse se concentre en particulier sur Alexis, auteur engagé au service de la lutte communiste et illustre représentant du réalisme merveilleux¹, et Vieux Chauvet, qui

¹ Jacques-Stephen Alexis est l'auteur de quelques ouvrages incontournables des lettres haïtiennes, comme *Compère général soleil* (1955), *Les Arbres musiciens* (1957) et *L'Espace d'un cillement* (1959).

dans *Amour, Colère et Folie* (1968) propose une réflexion sur les mécanismes pervers de la dictature et leur retentissement sur les individus.

La deuxième section du chapitre a pour sujet le groupe «Haïti littéraire», animé par de jeunes poètes dans le contexte tragique de la dictature; plusieurs d'entre eux, notamment Anthony Phelps, Émile Ollivier, Gérard Étienne et Jean Métellus parmi d'autres, ont été contraints à l'exil après avoir expérimenté sur leur propre peau la violence exercée par le régime, donnant ainsi origine à celle qui est connue comme la «première génération de la diaspora»². Avant de décrire les parcours biographiques et artistiques de ceux qui ont fui Haïti, Chemla signale quelques auteurs appartenant à la même génération qui sont restés au pays natal: Frankétienne, Pierre Clitandre, Marie-Thérèse Colimon et Jean-Claude Fignolé. Les auteurs de la diaspora sont ensuite introduits selon l'aire géographique où ils se sont installés; d'abord le Québec, où ont émigré Anthony Phelps, Émile Ollivier, Gérard Étienne, Georges Anglade et Roland Paret.

Dans le deuxième chapitre, «En France» (63–82), Chemla prend en examen les auteurs qui sont partis en France (Jean Métellus, Jean-Claude Charles, René Depestre) et non seulement, car une section se focalise sur ceux qui ont choisi les États-Unis (Georges Castera, Syto Cavé et d'autres, rassemblés autour de la compagnie théâtrale Kouidor). En conclusion de ce chapitre, dans une courte section intitulée «Résister au silence» (82), Chemla tisse un lien entre la génération des écrivains forcés à l'exil ou au silence pendant la répression instaurée par François Duvalier et la génération successive, marquée par la montée au pouvoir du fils du dictateur, en 1971.

Le troisième chapitre, «Un effet de génération» (83–295), est consacré à une description détaillée du vaste groupe qui constitue l'objet d'étude principal de l'ouvrage. Les parcours biographiques de dix-neuf écrivains sont présentés dans cette longue partie, enrichie de plusieurs extraits commentés par Chemla. Parmi les auteurs étudiés, on retrouve des personnalités très connues en dehors d'Haïti, comme l'«immortel»³ Dany Laferrière, dont le cycle romanesque appelé *autobiographie américaine* est analysé en détail, et Louis-Philippe Dalember, le «vagabond des lettres haïtiennes» (223). D'autres plumes illustres sont prises en considération par Chemla: Yanick Lahens, Marie-Célie Agnant, Lyonel Trouillot, Gary Victor, Kettly Mars et James Noël, figure centrale de l'activité culturelle et littéraire contemporaine en Haïti. Le chapitre se conclut par la

² La période de la littérature haïtienne dite de la diaspora correspond au régime de François et Jean-Claude Duvalier (1957–1986). À l'intérieur de cette période, l'on distingue deux générations; ceux qui se sont exilés pendant la présidence du père appartiennent à la première, tandis que ceux qui ont vécu leur adolescence dans les années 1970–1980, au moment où le pouvoir passe au fils, appartiennent à la seconde.

³ Depuis 2013, Dany Laferrière est membre de l'Académie Française, où il a été officiellement reçu en 2015.

présentation de deux jeunes auteurs, Marvin Victor et Makenzy Orcel, dont les premiers romans ont été publiés après le séisme de 2010.

Dans la conclusion, que Chemla lui-même qualifie de « provisoire » (297), l'auteur tient à rappeler des écrivains absents de son travail pour des questions de temps et d'espace, comme Jan J. Dominique, Stanley Péan, Robert Berrouët-Oriol et Edwige Danticat, qui écrit en anglais. En soulignant l'« effervescence littéraire » (299) actuelle, Chemla mentionne aussi quelques représentants de la jeune génération de romanciers et de poètes, entre autres Stéphane Martelly et Jean Durosier Desrivieres. C'est par un constat sur la poésie et sur la vivacité de la « parole poétique » en Haïti qui se termine ce survol de la production littéraire haïtienne des dernières décennies : « [...] le rapide parcours de cet ouvrage montre à la fois combien la poésie est vivante en Haïti, et combien elle est un point de départ pour beaucoup d'écrivains. [...] cette parole poétique paraît vive, malgré les difficultés matérielles intenses que connaissent les jeunes gens de cette génération » (298–299).

Un pays de poètes

L'*Anthologie de poésie haïtienne contemporaine*, parue en 2015, a été coordonnée par James Noël, poète et romancier qui est aussi à l'origine de la revue « IntranQu'illités ». Dans la préface « Un choix pour nous » (NOËL, dir., 2015 : 9–12), Noël mène une réflexion sur le statut particulier de la poésie dans sa terre natale⁴ et il remarque qu'« en Haïti, la poésie est considérée comme le genre majeur par excellence » (9). Le volume rassemble quelques textes de soixante-treize poètes haïtiens qui ont répondu à l'appel de Noël : « Nous avons demandé aux “poètes vivants” de nous livrer leurs cinq plus beaux poèmes » (11). Deux critères étaient à respecter pour figurer dans la présente anthologie : seulement des textes d'auteurs vivants et écrits en français ont été choisis, laissant de côté la vaste production poétique en créole. Quatre générations de poètes haïtiens sont ainsi représentées dans cet ouvrage, à partir de l'aîné René Depestre (né en 1926) jusqu'au jeune Fabian Charles (né en 1993).

Il serait impossible et probablement inutile de trouver des points en commun entre les nombreux textes réunis dans l'*Anthologie de poésie haïtienne contemporaine*, car la force de cet ouvrage réside dans l'hétérogénéité des contribu-

⁴ Dans son ouvrage *Tout bouge autour de moi*, Dany Laferrière remarque que la prédisposition du peuple haïtien à la poésie est universellement reconnue depuis longtemps : « Déjà en 1929, Paul Morand notait dans son vif essai *Hiver caraïbe* que tout finissait en Haïti par un recueil de poèmes » (LAFERRIÈRE, 2011 : 13).

tions, dans la pluralité des voix recueillies et dans la variété des sujets abordés. Comme le souligne Noël, cet ouvrage constitue « un brassage de tempéraments passionnants qui rassemble quatre générations ouvertes et poreuses aux grands flux de l'Histoire, de l'amour, du pays, du jeu, de la colère, du monde, du sexe, de l'exil, de la mer, de la joie... » (10–11).

L'itinéraire à travers la création poétique contemporaine en Haïti s'ouvre par les aînés : au déjà mentionné René Depestre font suite Gerald Bloncourt, Anthony Phelps, Georges Castera et Frankétienne. Parmi les poètes présents dans l'anthologie figurent des auteurs familiers, connus du grand public et lauréats de prix littéraires, comme Dany Laferrière, Louis-Philippe Dalembert, Lyonel Trouillot, Makenzy Orsel et James Noël lui-même. Malgré la présence de figures féminines comme Marie-Célie Agnant, Kettly Mars, Évelyne Trouillot, Emmelie Prophète et Stéphane Martelly, les femmes sont beaucoup moins nombreuses que les hommes ; treize femmes poètes sont recensées sur les soixante-treize auteurs qui composent l'anthologie. À ce propos, on pourrait rappeler la présentation de l'ouvrage *Terre de femmes – 150 ans de poésie féminine en Haïti* faite par Bruno DOUCEY (2013 : 179–186), où le poète et éditeur français réfléchit sur la place occupée par les femmes dans la littérature haïtienne, en particulier dans la poésie. Ses remarques portent sur le constat que l'écriture des femmes en Haïti a souvent été considérée comme un passe-temps ou un mode de développement personnel, une activité secondaire. Les femmes poètes sont une minorité par rapport aux hommes, mais même si peu nombreux, les textes recueillis par Noël témoignent de la force de ces voix poétiques au féminin, qui n'hésitent pas à proclamer le rôle essentiel de la poésie, comme le fait Kettly Mars dans « Résistance » : « La poésie est la seule arme de construction massive » (179).

Le mot-clé qui semble le mieux résumer les intentions de cette parution pourrait être la découverte, car à côté des plumes les plus célèbres on trouve des textes d'auteurs moins connus, parfois très jeunes, ce qui permet de constater la richesse de la poésie haïtienne et l'importance de la « nouvelle vague des poètes » (12) dans la diffusion de ce genre littéraire en Haïti et en dehors du territoire national. Dans la postface « Repères » (529–534), James Noël et l'écrivain et éditeur Rodney Saint-Éloi reviennent sur le caractère exceptionnel de la place occupée par la poésie en Haïti. Afin d'informer le lecteur sur le statut de la production poétique dans leur pays, ils mentionnent les institutions culturelles, les revues et les journaux, les associations et les sites web qui s'occupent activement de la diffusion de la poésie, sans oublier toutes les déclinaisons contemporaines du genre, comme la poésie orale urbaine dite slam, ou d'autres très influencées par la musique, par exemple le conte chanté et le rap. En Haïti, comme le suggèrent Noël et Saint-Éloi en conclusion de l'anthologie, la poésie est beaucoup plus que seulement un genre littéraire : « L'histoire d'un peuple est souvent couvée à même sa poésie. C'est là que se jouent les cadastres, les enjeux de dignité, de

citoyenneté et le désir de faire peuple neuf, de retrouver cette terre de femmes et d'hommes debout» (534).

Dépister la folie et le féminin

Stéphane Martelly, écrivaine présente dans l'*Anthologie de poésie haïtienne contemporaine* et mentionnée dans l'ouvrage de Chemla parmi les poètes de la jeune génération, a publié en 2016 *Les jeux du dissemblable. Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine*, issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2014 à l'Université de Montréal. L'ouvrage est né de la fusion de trois dimensions que l'auteure avait nettement séparées auparavant : «l'écriture créatrice, la recherche littéraire et la pratique des arts visuels» (MARTELLY, 2016 : 27). Ces trois éléments sont apparemment distincts, car les textes créatifs sont placés dans des sections à part, après les chapitres consacrés à la critique, et la peinture apparaît seulement dans les annexes, où est reproduite la série de toiles sur la folie réalisée par Martelly entre 2000 et 2005. Une lecture approfondie permet pourtant de comprendre que ces trois composantes sont complémentaires et étroitement imbriquées. Les trois textes créatifs («Folie I», «Folie II» et «Folie III») sont à la fois des réflexions sur des concepts et des théories abordés dans les chapitres critiques et une nouvelle élaboration de ces mêmes concepts d'un point de vue inédit, en dehors de la critique littéraire.

En se demandant la raison pour laquelle la folie et le féminin sont très présents dans le contemporain littéraire haïtien, époque qu'elle situe entre la fin des années 1960 et le 12 janvier 2010⁵, Martelly propose une analyse fascinante et novatrice du sujet traité, riche d'élaborations théoriques. *Les jeux du dissemblable* abordent la question du féminin et de son rapport avec la folie, souvent proche de la notion de marge, là où le féminin n'équivaut pas à l'écriture des femmes, mais à un concept plus large qui renvoie à la présence de la subjectivité féminine dans le texte littéraire. Comme l'auteure l'explique dans l'«Avant-propos» (7–23), son point de départ a été l'œuvre singulière et révolutionnaire de Marie Vieux Chauvet, qui a marqué «une rupture importante dans la représentation du féminin en littérature haïtienne» (13).

Dans le premier chapitre, «Parcours critiques et déchiffrements heuristiques : *Folie* de Marie Vieux Chauvet» (31–113), Martelly focalise son attention sur la troisième partie du triptyque *Amour, Colère et Folie*, afin d'explorer la

⁵ Le séisme qui a atteint Haïti, en particulier la ville de Port-au-Prince, le 12 janvier 2010, symbolise la fin d'une époque et une rupture dans la chronologie haïtienne, désormais marquée par cette date.

présence de la folie dans le récit de Vieux Chauvet. Un cataclysme collectif, le totalitarisme, qui devient aussi une catastrophe intériorisée et personnelle, pèse sur les quatre poètes fous qui sont au centre du récit, «enfermés dans leur trou, occupés de leurs délires et du danger qu'ils sentent rôder autour d'eux» (35). Loin d'être seulement une thématique, une véritable rhétorique et performance de la folie sont reproduites dans le texte, où l'un des personnages secondaires, Cécile, est arrêtée et violée, car soupçonnée d'être complice des quatre fous. À partir de *Folie*, un court récit qui marque «une brèche radicale vers le contemporain littéraire haïtien» (33), Martelly se penche sur d'autres auteurs haïtiens qui retravaillent dans leurs ouvrages des questions déjà développées par Vieux Chauvet dans son texte pionnier.

Le deuxième chapitre, «Détours/traces : marges et mémoires du contemporain haïtien» (123–225), décrit d'abord le contexte du XX^e et XXI^e siècle en Haïti, pour détecter ensuite les traces de quelques événements historiques dans les œuvres de deux auteurs, Davertige et Frankétienne. Le poète Davertige, dans sa seule œuvre remaniée plusieurs fois, *Idem*⁶, élabore une dynamique entre la marge et la mémoire, que Martelly analyse minutieusement pour montrer «comment se met en place cette relation de la marge à la mémoire comme processus rhétorique dans la mesure où marge et mémoire se confrontent, se complètent et se remettent mutuellement en cause» (136). Le deuxième auteur abordé dans ce chapitre est l'écrivain, dramaturge et peintre Frankétienne, dont *Anthologie secrète*, ouvrage composite paru en 2005, constitue l'intérêt principal de Martelly. L'analyse proposée se base sur l'étude de plusieurs éléments : les procédés stylistiques mis en œuvre dans *Anthologie secrète*, la superposition parfois paradoxale des mémoires (autobiographique, collective, mythique) et les tensions qui parcourent ce texte fragmentaire «entre le personnel et le collectif, le singulier et les pluriels, la marge et les mémoires, le soi et le non-être» (212). La présence d'*Anthologie secrète* dans la réflexion menée par Martelly est pleinement justifiée, car «Frankétienne nous précipite violemment au cœur même de la mémoire dans une esthétique de la rupture, du traumatisme et de la contemporanéité comme seul et catastrophique horizon» (170).

Au début du troisième chapitre, «Lire/créer : féminin et art dangereux de la dissemblance» (235–326), Martelly revient sur *Folie* de Vieux Chauvet pour montrer que les questionnements avancés par l'écrivaine dans son récit se prolongent jusqu'à des ouvrages plus récents, car «la place du féminin dans la littérature haïtienne contemporaine se situe toujours à l'orée de la catastrophe, dans le périlleux voisinage de la folie» (245). À partir de Cécile, personnage secondaire de *Folie* qui est pour Martelly la «figure archétypale» (247) de son essai, ce chapitre conclusif se focalise sur deux romans, *Mémoire d'une amnésique*

⁶ L'œuvre poétique de Davertige a été publiée pour la première fois en 1962 et successivement éditée à plusieurs reprises, jusqu'à sa dernière édition qui date de 2003.

(1984) de Jan J. Dominique et *Les enfants des héros* (2002) de Lyonel Trouillot. L'ouvrage de Dominique est étudié du point de vue de la structure et de l'organisation du texte et des voix narratives, qui racontent la révolte annoncée, mais inachevée, du sujet féminin, Paul, « qui aurait dû être un fils au lieu d'être une fille » (248). Une autre figure féminine cherche à émerger du silence dans le roman de Trouillot, la jeune Mariéla, responsable avec son frère Colin de la mort de leur père violent; à la « voix invisible » (294) de Mariéla s'oppose la voix de Colin, « historiographe imparfait des exploits de sa sœur-héroïne » (295–296). À travers le personnage de Mariéla, Trouillot reproduit, dans son roman, « l'échec de la parole et de l'œuvre comme décisive rupture, hors de tout compromis et de toute négociation » (322).

À la fin du parcours entrepris par Martelly pour dépister la présence de la folie et du féminin chez certains écrivains haïtiens contemporains, l'auteure réfléchit ainsi sur le lien entre les thématiques explorées dans son essai et la littérature: « Peut-être le féminin, la marge et la folie permettent-ils singulièrement l'expérience de la dissemblance qui n'est autre chose que celle de la littérature. Ce désir de voir ce qui est hors champ n'est-il pas le désir profond de décentrement qui gît dans toute œuvre? » (341).

Une des originalités du livre de Martelly est son caractère composite, qui dérive de la formation multidisciplinaire de l'auteure. En s'appuyant sur un appareil théorique approfondi et toujours pertinent, *Les Jeux du dissemblable* apporte une perspective nouvelle sur un ouvrage célèbre comme celui de Vieux Chauvet et sur d'autres, moins étudiés par la critique. Il s'agit, sans aucun doute, d'une lecture essentielle pour les étudiants, chercheurs et passionnés de littérature haïtienne désireux d'approfondir certaines thématiques, comme la question de la folie et du féminin. Il en va de même pour le travail de Chemla, qui dans *Littérature haïtienne 1980–2015* déclare explicitement ses intentions pédagogiques; son panorama de la littérature haïtienne contemporaine deviendra certainement un ouvrage de référence à « consommer » sans modération. De plus, la parution de *l'Anthologie de poésie haïtienne contemporaine* après le tremblement de terre de 2010 témoigne de la force et la vitalité de la poésie en Haïti, car à côté des générations d'auteurs affirmés on y découvre plusieurs jeunes voix poétiques qui ont émergé des décombres. La création littéraire en Haïti ne s'est certainement pas arrêtée avec les secousses meurtrières, comme le montrent, chacun à sa manière, les trois ouvrages ici présentés.

Bibliographie

- CHEMLA Yves, 2015 : *Littérature haïtienne 1980–2015*. Delmas, C3 Éditions.
- DOUCEY Bruno, 2013 : «Terre de femmes – 150 ans de poésie féminine en Haïti». In : Sylvie BRODZIAK, dir. : *Haïti enjeux d'écriture*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 179–186.
- LAFERRIÈRE Dany, 2011 : *Tout bouge autour de moi*. Paris, Grasset.
- MARTELLY Stéphane, 2016 : *Les jeux du dissemblable. Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine*. Montréal, Nota Bene.
- NOËL James, dir., 2015 : *Anthologie de poésie haïtienne contemporaine*. Paris, Points.

Note bio-bibliographique

Alessia Vignoli est doctorante à l'Université de Varsovie, où elle travaille sur les littératures caribéennes d'expression française, en particulier sur la littérature haïtienne contemporaine. Sa thèse porte sur l'étude comparée de l'écriture des catastrophes naturelles dans l'espace franco-caribéen (Haïti, Martinique, Guadeloupe) et européen. Dernières publications : «Le roman post-sismique en Haïti : une écriture (post)contemporaine de l'extrême» (*Kwartalnik Neofilologiczny* 2018, nr 3); «De l'éruption rhétorique : étude de l'hypotypose dans la littérature catastrophique franco-antillaise» (*Folia Litteraria Romanica* 2017, n° 11); «Des secrets sous les décombres : la (dis)simulation dans le roman post-sismique haïtien» (*Écho des études romanes. Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes* 2017, n° 2); «Louis-Philippe Dalember, “vagabond jusqu'au bout de la fatigue”» (*Il Tolomeo* 2016, n° 18).

Redakcja
BARBARA MAŁSKA, KRYSZTOF WOJCIESZUK

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Korekta
WIESŁAWA PISKOR

Łamanie
GRAŻYNA SZEWCZYK

Copyright © 2018 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)



Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne –
Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe
Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 International

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,75. Ark. wyd. 14,5.

Więcej o książce

ISSN 2353-9887

8 4

9 772353 988809

