

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Lounici Ali – Blida 2
Faculté des lettres et des langues
Département de français



THESE

Présentée pour l'obtention du titre de :

Docteur en langue française

Option : Sciences des Textes Littéraires

Intitulée :

Les écritures du réel en Algérie : entre colonisation et décennie noire

Présentée par :

M^{me}. Larbi Benhora Marwa

Devant le jury composé de

M.Besra Chihab	Professeur	Université de Djelfa	Président
M^{me}. Ouled Haddar Safa	MCA	Université de Blida – 2	Rapporteur
M. Aït Ikhlef Islem	MCA	Université de Blida – 2	Examineur
M^{me}. Bouzenada Leila	MCA	Université de Blida – 2	Examineur
M^{me}. Amrouche Fouzia	Professeur	Université de M'sila	Examineur
M^{me}. Chadli Djawida	Professeur	Université de Médéa	Examineur

Soutenue le : 24 / 11 / 2025

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Lounici Ali – Blida 2
Faculté des lettres et des langues
Département de français



THESE

Présentée pour l'obtention du titre de :

Docteur en langue française

Option : Sciences des Textes Littéraires

Intitulée :

Les écritures du réel en Algérie : entre colonisation et décennie noire

Présentée par :

M^{me}. Larbi Benhora Marwa

Devant le jury composé de

M.Besra Chihab	Professeur	Université de Djelfa	Président
M^{me}. Ouled Haddar Safa	MCA	Université de Blida – 2	Rapporteur
M. Aït Ikhlef Islem	MCA	Université de Blida – 2	Examineur
M^{me}. Bouzenada Leila	MCA	Université de Blida – 2	Examineur
M^{me}. Amrouche Fouzia	Professeur	Université de M'sila	Examineur
M^{me}. Chadli Djawida	Professeur	Université de Médéa	Examineur

Soutenue le : 24 / 11 / 2025

Remerciements

Je remercie d'abord *Allah le Tout Puissant, Clément et Miséricordieux* qui m'a accordé autant de courage et de patience afin d'accomplir ce travail.

Le travail effectué a été fait au sein de *l'Université Lounici Ali – Blida 2*, après trois ans de formation doctorale et trois de rédaction, où je remercie les enseignants qui m'ont encadrée lors de ce parcours.

Mes remerciements les plus profonds vont à ma directrice de thèse, le **DR. Safa Ouled Haddar**, enseignante au sein de l'établissement et Vice-rectrice chargée des relations extérieures. Ses encouragements m'ont été d'une précieuse aide, elle a toujours été à l'écoute et a toléré maintes propositions. Elle est pour moi une inspiration du travail et un mentor. Je la remercie d'avoir accepté de suivre mon travail, de m'avoir encouragée dans les moments les plus durs et d'avoir été disponible à n'importe quel moment et cela malgré ses éventuels engagements. Trouvez ici, chère Madame, le témoignage de toute ma gratitude.

Je remercie également le **Pr. Houda Akmoun** responsable du projet doctoral et directrice de mon laboratoire de rattachement *RIDICLA*. Son soutien et son engagement ont été infaillibles pendant ce cycle doctoral.

J'adresse mes respectueux remerciements à tous les membres du jury qui ont accepté d'examiner mon travail.

Je remercie vivement ma famille, mes parents d'abord qui ont toujours cru en moi et m'ont encouragée dans les moments de doute car sans eux je ne serai pas ce que je suis aujourd'hui. MERCI d'être mes parents ! Je tiens à remercier mon frère ainsi que mon époux qui m'ont soutenue pendant cette période d'élaboration de thèse, d'avoir supporté mes peurs et partagé mes joies.

J'adresse mes remerciements également à toute ma belle-famille et à ma belle-mère en particulier.

Enfin, mes remerciements vont également à mes amies, collègues doctorants et à toutes personnes ayant contribué à l'aboutissement de ce travail, par l'aide, l'encouragement ou conseils.

Introduction

Introduction

A l'ère moderne et à travers les créations romanesques, les auteurs tentent d'inventer un monde parallèle pour trouver des réponses à leurs questionnements. Écrire devient alors une manière constante de faire un choix qui oriente un point de vue partagé ou dénoncé par l'écrivain. Ainsi, ce dernier choisit des personnages, des narrations, des espaces et des temps afin de créer un univers parallèle à celui de ses semblables. Cependant, chaque décision participe à la construction d'une situation et d'un positionnement et de ce fait pour chaque écrivain, en sélectionnant dans son œuvre telle ou telle séquence, tel ou tel motif, en créant des échos et des parallélismes qui construisent la poétique de son texte, offre à la réflexion et à la sensibilité du lecteur un certain regard interprétatif.

En littérature, la notion du réel reste néanmoins mitigée et à l'instar du réel, les littérateurs, comme Roland Barthes¹, préfèrent parler de vraisemblance ou effet du réel. Pour Boris Cyrulnik², on parle pour tisser des liens, mais on écrit afin de donner forme à un monde incertain, pour sortir de la brume, en éclairant un coin de notre monde. De ce fait, un mot parlé est une interaction réelle, mais un mot écrit modifie l'imaginaire. Michel Foucault affirme qu'écrire change la personne elle-même, *« j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant »*³

Si la fonction première de la littérature a longtemps été rattachée à la production et à la création artistique, l'époque moderne lui a permis d'acquérir de nouveaux statuts. Les guerres, les génocides et autres drames collectifs ont prouvé que la littérature occupe une place primordiale dans le monde des humains et cela, en ce qu'elle peut offrir comme moyen de lutter contre le non-sens. Elle est une affirmation d'un désir d'appréhender le réel d'une manière personnelle, le faire de la littérature devient alors un outil qui permet de lutter contre la mort et l'oubli. Elle fait office de pansement où l'écrivain a la possibilité de vivre ou de revivre ses émois,

¹ L'effet de réel est un concept majeur en théorie littéraire et narratologique, introduit par Roland Barthes en 1968. Il désigne tout élément d'un texte dont la fonction exclusive est de donner au lecteur l'impression que le récit reflète le monde réel, sans nécessairement contribuer à l'intrigue ou au développement psychologique des personnages.

² Boris Cyrulnik, *La nuit, j'écrirais des soleils*, France, Odile Jacob, 2019.

³ Michel Foucault, *Dits et Ecrits* (Tome 4), Gallimard, France, 1994

ses doutes et ses questions, mais également, de les sublimer et de les canaliser d'une manière esthétique et poétique.

En Algérie, de 1954 jusqu'à 1962, les romanciers algériens d'expression française ont décidé d'écrire pour peindre la société au temps de l'occupation. Après l'indépendance, maints écrits ont continué sur la même lancée, celle de la description de la vie de leur société, mais peu à peu, cette veine s'épuisait. En effet, les événements d'Octobre 1988 et ce qui a suivi des années 1990, ont relancé les écrivains dans une sorte d'effet miroir.

Ainsi, afin d'expliquer ce retour de la violence, les œuvres littéraires ont dû remonter à la guerre de la libération nationale. Pour les romanciers, ce retour de la violence, reprend les mêmes images qu'au temps de la colonisation. Et si la période de la décennie noire est déjà passée d'une trentaine d'année, à l'heure actuelle, la question coloniale et historique fait encore débat et ne cesse de couler autant d'encre.

Dans son texte intitulé : *Le trauma colonial : Enquête sur les effets psychiques et politiques de l'offense coloniale en Algérie*, Karima Lazali ⁴ avance que l'histoire ne parle pas seule, ce sont les sujets qui la font parler, car le sujet, d'où qu'il soit, se construit dans et par l'Histoire. Toutefois, cette question historique reste crainte et vue comme amputée, et constitue une zone blanche ⁵ dans le mémorial de ses sujets.

Dans cette perspective de représentation du réel à travers la littérature et le traitement de l'histoire dans le roman, notre recherche intitulée *Les écritures du réel en Algérie : entre colonisation et décennie noire* s'inscrit dans une étude entre les deux périodes à savoir, la période de la colonisation et celle de la décennie noire. En effet, le choix du titre reste néanmoins large mais ceci va nous permettre de convoquer une étude interdisciplinaire et afin de mener à bien notre étude, nous avons choisi un corpus constitué d'œuvres de trois auteurs algériens. Le premier intitulé *L'Effacement* de Samir Toumi⁶, le deuxième est celui d'Adlène Meddi⁷, intitulé *1994* et enfin, le troisième est celui de Rachid Boudjera⁸, *Les figuiers de Barbarie*. Nous avons opté pour ce choix de corpus pour exploiter des textes récents

⁴ Karima Lazali exerce la psychanalyse à Paris et à Alger. Elle est l'auteur de *La parole oubliée* (érès, Paris, 2015), ainsi que de nombreux articles portant sur l'articulation du psychisme et politique.

⁵ Expression utilisée également par Karima Lazali

⁶ Samir Toumi, *L'effacement*, Barzakh, Alger, 2016

⁷ Adlène Meddi, *1994*, Barzakh, Alger, 2017

⁸ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Alger, 2010

en proposant de nouvelles pistes de recherches. Par ailleurs, les textes choisis répondent au besoin de notre thématique, celle de déceler les éléments du réel et de leur représentation dans un sens historique.

Notre problématique tente de répondre à la question suivante : Comment l'écriture de la fiction parvient-elle à rendre compte d'une réalité algérienne ?

Nous souhaitons alors réfléchir sur l'impact que peut avoir l'écriture littéraire à relater des événements qui renvoient à la réalité historique. L'écriture de la fiction prendra ainsi une tournure autre, et représentera le contexte du réel en se rattachant à l'histoire.

Les trois textes de notre corpus, publiés entre 2010 à 2017 traitent d'une façon différente les événements de la décennie noire en lui faisant écho à la colonisation et en l'insérant dans le contexte actuel. Nous avons jugé important de passer d'abord par une présentation de notre corpus et cela afin de mieux étayer nos motivations en ce qui concerne ce choix. En effet, nous avons remarqué qu'il existe plusieurs éléments de convergences et de divergences au sein de ces textes, ce qui nous permettra de faire une comparaison et un va et vient entre les trois romans, mais également, notre choix s'est porté vers ces textes car ils répondent au besoin de notre thématique et à notre problématique.

Les trois textes traitent a priori des mêmes événements mais tous d'un œil différent. Toutefois, nous remarquons que la diégèse passe souvent par les mêmes processus, les mêmes traumatismes et surtout les mêmes pensées. Il est vrai que chaque texte part d'une partie individuelle mais cette partie va éclore pour passer au collectif.

Nous commençons alors par le roman de Samir Toumi qui, après *Alger, le cri*, il publie son deuxième texte intitulé *L'effacement* parut aux éditions Barzakh en 2016, dans lequel, il brosse un tableau et donne un reflet d'une génération perdue. Son style est simple et minimaliste, il est un observateur qui décrit les faits au scalpel sans aucune complication. Il documente et témoigne d'une réalité algérienne en décrivant ce qui l'obsède, et à la question comment passer la rupture générationnelle ? Samir Toumi y répond par « *la prise de parole, ou plutôt inscrire la parole dans le roman national* ». Dans ce texte, l'histoire est narrée à la première personne du

singulier, sans nom, qui un matin, il se réveille mais ne voit plus son reflet dans le miroir.

Cet homme se définissant comme étant le « *fil de* » ayant pour privilège, un père, ex-commandant et Moujahid ayant beaucoup donné pour la libération du pays. L'effacement du reflet du personnage principal s'est fait le jour de ses quarante-quatre ans et après le décès de son père, par crainte, il consulte un psychiatre, le Docteur B qui diagnostique le syndrome de l'effacement lui expliquant alors que ce syndrome n'affecte que les hommes algériens ayant la quarantaine, nés après l'indépendance suite à une transmission intergénérationnelle au sein d'une même famille, de traumatismes dus à la guerre de libération nationale. Au fil de ses séances chez le psychiatre, le narrateur se livre de plus en plus, évoquant surtout des souvenirs d'enfance réalisant ainsi son vécu sous l'ombre de son père et sous l'emprise de son image d'homme fort, et ces séances vont lui ouvrir alors un champ vers une quête identitaire au milieu de ces pères révolutionnaires, qui ont fait de l'Algérie un pays libre.

Le deuxième roman, intitulé *1994*, le quatrième texte donc qu'Adlène Meddi signe, après *Jours tranquilles à Alger*, *La prière du maure* et *Le casse-tête truc*, *1994* est paru aux éditions Barzakh en 2017. Il relate la vie de quatre adolescents qui, exaspérés par toute l'horreur qui s'abat sur le pays décident de monter clandestinement une organisation anti-terroriste. C'est ainsi que les quatre amis, Amin, Sidali, Nawfal et Farouk, tombent dans le piège de la violence et commettent l'irréparable. Amin, personnage principal, se sent écrasé par le poids de la fatalité qui s'accroît surtout après la mort de son père, le colonel Zoubir. Il a réussi à survivre sous l'ombre de son père où chaque jour, il sentait qu'il balançait entre la vie et la mort. Toutefois, la mort de son père lui faisait comprendre que cette protection disparaissait et paradoxalement, plus il se renfermait sur lui-même, plus les événements lui revinrent en mémoire.

Dans ce texte, l'auteur a voulu mettre en marge une guerre dans une autre, il a mis la lumière sur une partie de l'histoire qui est plus au moins ignorée ou peu racontée et par le biais de cette vision, Adlène Meddi, a voulu montrer qu'il n'y avait pas que l'État qui luttait contre les groupes terroristes mais le peuple aussi, il voulait sortir de la légende et de la rendre plus réelle. Le choix des personnages ayant l'âge

de l'adolescence, montre qu'à cette période, le monde explosait en pleine face, et qu'au moment où les vies se construisaient, ces événements les déconstruisaient.

Le texte est composé de cinq parties. Quatre analepses et prolepses entre l'année 1994 et 2004 et la cinquième est intitulée 1962, une rétrospection plus lointaine que les quatre précédentes.

Enfin, le troisième et dernier roman qui constitue notre corpus, est celui de Rachid Boudjedra, intitulé *Les figuiers de barbarie*. Avec plus de 23 ouvrages inscrits à son palmarès romanesque, l'écrivain publie son dernier texte en 2010 aux éditions Barzakh., dans lequel il traite l'Histoire algérienne sur toutes les latitudes. Lui qui a toujours eu pour muse inspiratrice l'Histoire de l'Algérie, il propose dans ce texte, une somme de questionnements des faits historiques aussi passés que présents. L'auteur prend la posture d'un observateur des évolutions qui touchent à son pays, mais en même temps, il en est témoin, revoyant alors à l'histoire du colonialisme, du déclenchement, puis au déroulement de la guerre de libération nationale dans toutes les horreurs. L'histoire se déroule dans un avion, un vol Alger/Constantine, un huit clos entre deux personnes. Les deux cousins par alliance, Rachid et Omar qui avaient des liens très proches discutent tout au long du vol en se rappelant de faits et d'événements passés. Dans ce laps de temps, Rachid a voulu entreprendre un sujet qu'Omar a toujours évité, celui de la position de son père. Dans ce texte, l'auteur a joint la littérature à l'Histoire, il a revisité l'Histoire avec des jalonnements politiques afin de mieux comprendre la complexité actuelle. Cette manière de faire permet de donner une version autre à l'Histoire, et permet à l'auteur d'élucider les mystères passés d'une Histoire longtemps mythifiée dans le discours officiel, avec une narration trouble qui nous laisse penser que l'auteur est en perpétuelle recherche d'une vérité occultée.

Pour répondre à notre problématique, notre analyse sera devisée en deux parties. Nous consacrerons d'abord la première partie à l'étude des personnages, des dates et des lieux, car nous estimons que ces éléments se réfèrent le plus au réel et sont également un moyen qui nous permet de déterminer la littérarité du travail. Mais avant d'entamer l'analyse, nous consacrerons un chapitre à la littérature algérienne en la présentant dans un contexte séculaire.

Ceci nous permettra d'inscrire notre corpus d'étude dans une ère postmoderne, puis, nous évoquerons l'engagement littéraire afin de faire le lien avec l'écriture du réel. Par la suite, nous débiterons l'étude narratologique qui sera consacrée d'abord aux personnages principaux. Nous les étudierons sous un angle sémiotique mais également narratif. Nous avons jugé important d'analyser chaque portrait individuellement avant de les réunir tous en même temps pour voir en quoi ils se rejoignent. Pour ce faire, nous convoquerons la sémiotique du personnage de Philippe Hamon et le schéma actantiel de Greimas afin d'aboutir à un modèle sémiotico-narratif du personnage.

Nous passerons par la suite, à l'étude du temps en vérifiant les niveaux narratifs du texte pour relever les analepses afin d'expliquer leur rapport à la reconstitution mémorielle. Nous finirons ainsi ce chapitre en évoquant le rapport de l'espace avec le personnage.

En effet, les précédentes études ont révélé que l'espace n'était que description et ornement, toutefois, avec les nouvelles lectures, notamment la géo-littérature, qui a prouvé que l'espace est élevé au même rang qu'un personnage ; nous nous inspirerons d'une approche géo-littéraire pour voir comment l'espace façonne et influence le personnage, mais également, comment l'espace peut recréer une atmosphère réaliste des événements.

Quant au troisième chapitre de cette première partie, il sera question d'interroger les relations familiales et les rapports intergénérationnels, en nous basant sur la théorie de Freud et de Lacan afin d'expliquer la filiation, et les travaux de Julia Kristeva, notamment sur l'écriture de la filiation.

Ce rapprochement père/fils, nous semble pertinent, car il résume à lui seul le rapport entretenu avec les différentes générations. Ensuite, cette phase filiale nous conduira à nous questionner sur le roman national et cela dans la mesure où les trois romans traitent des histoires de famille. En effet, il nous semble plus juste de nous pencher vers la nation car la famille dans ce cas devient un microcosme d'une société. Afin d'accéder à une analyse, nous nous inspirerons de la théorie de la polyphonie de Bakhtine afin d'expliquer l'existence de plusieurs voix, ces dernières seront illustrées à travers le poids que représente chaque pronom personnel. Nous

analyserons ainsi, l'importance des déictiques et le passage du Je au Nous qui est le passage de l'individuel au collectif.

Dans la seconde partie, nous nous intéresserons à l'écriture du trauma et de la résilience, entre autres, comment l'écriture littéraire se met au service de l'écriture historique. Pour ce faire, cette seconde partie sera également répartie en trois chapitres. Le premier sera consacré au rapport de la fiction à l'Histoire dans lequel nous évoquerons d'abord le travail littéraire qui fait une reconstitution historique.

Il sera alors question de définir l'Histoire au milieu de la fiction, c'est-à-dire, trouver une marge où se situe la fiction par rapport à l'Histoire. Nous traiterons ce point à travers le modèle de Berberis avec l'étude de l'HISTOIRE, l'Histoire et l'histoire au sein de notre corpus. Puis, nous passerons à l'étude des personnages et éléments référentiels par laquelle nous souhaitons en fait, de démontrer l'importance qu'a un personnage référentiel au sein d'un récit fictionnel. Nous nous inspirons ici des travaux d'Antoine Compagnon, notamment de son œuvre intitulée *Le démon de la théorie* afin d'expliquer la littérature référentielle. Nous finirons ce chapitre en évoquant la trans-littérature qui est une notion introduite par Alfonso de Toro et dans cette section, nous évoquerons la littérature qui traverse l'Histoire. Nous parlerons alors des notions de : la méta-textualité, la trans-textualité et de l'autoréférentialité, pour analyser le niveau de narration historique, mais également, nous évoquerons la notion d'intertextualité, notamment pour le texte de Rachid Boudjera, qui constitue un ensemble de collage d'éléments référentiels.

Le deuxième chapitre sera quant à lui consacré à l'écriture du trauma. Nous traiterons alors dans un premier temps la question de l'hybridité du genre, celui du fictionnel et de l'historique. Cette hybridité du genre chamboule et casse les codes d'une narration linéaire.

Dans le point suivant, nous décrypterons les paysages de la violence et son enkystement face au syndrome post-traumatique. Dans la mesure où nous sommes dans un contexte de guerre et de décennie noire, il nous paraît important de rappeler les paysages de la violence existants au sein de notre corpus.

Pour nous, la présence de la violence est une trace du trauma et ce trauma induit à un syndrome post-traumatique. Le troisième et dernier point sera consacré au résultat des événements induits par la violence.

En effet, dans celui-ci, nous souhaiterons explorer le résultat du traumatisme dans lequel nous convoquerons alors l'étude clinique du syndrome appelé l'autodisparition du moi ou l'effacement pour d'expliquer l'impact de la violence traumatique sur l'individu. Le troisième et dernier chapitre de cette deuxième partie, sera consacré à l'écriture de la résilience.

En effet, il nous semble logique qu'après le trauma vient la phase de résilience. Ce dernier chapitre sera composé alors de deux sections. Nous évoquerons d'abord la définition de la notion puisque cette dernière relève du domaine de la physique mais par extension, le terme a été adapté au domaine de la psychologie. Ainsi, afin de prouver l'existence de l'écriture de la résilience, nous souhaitons fusionner à la notion de l'autofiction.

Cette dernière permettra de raconter une histoire fictionnelle basée sur une réalité et donc, cette marge de fiction tend vers une possibilité d'interprétation rendant la cicatrisation des traumatismes plus accessible. Puis, la seconde section sera consacrée à l'écriture de la post-mémoire. Adaptée initialement à la génération post-Auschwitz ; l'objectif est d'analyser les productions artistiques de celles et ceux qui sont issus de la génération post-Auschwitz afin de questionner le travail de l'imaginaire. Par la suite, ladite notion a été adaptée à toute génération née après-guerre/ après-drame et même si cette génération ne représente pas les traces traumatiques, ce qui nous permettra de voir le travail de l'imaginaire et d'analyser la transmission du trauma et de ses fracas.

PARTIE 1

Personnages, dates et lieux

1 Personnages, dates et lieux

« [La guerre d'Algérie est]
la conséquence logique d'une
tentative avortée de décérébraliser un
peuple »⁹

Cette première partie est consacrée à une étude narratologique et sémiotique des personnages, dates et lieux, nous permettra d'expliquer les éléments textuels qui constituent notre corpus et par conséquent définir sa littérarité afin de mieux exploiter la question de l'histoire. A commencer par les personnages : des personnages principaux et secondaires, desquels nous verrons le statut et la combinaison qui donnent vie à ces êtres de papier, passant ainsi de la fiction au réel.

La première analyse, celle des personnages nous permettra de voir comment les personnages fictifs qui évoluent dans un récit se substituent-ils aux personnages réels. Nous passerons après à une étude consacrée à l'étude des différentes séquences temporelles présentes dans les récits, ainsi que les analepses et le retour vers le passé qui rappelle le présent. Puis, nous procéderons à une étude de l'espace dans les textes choisis.

Cette analyse nous semble importante parce que l'espace sera étudié comme un élément acteur du récit.

Dans un dernier temps, nous traiterons la relation père-fils pour illustrer le conflit intergénérationnel où le père prendra la figure du passé, et le fils fera l'objet du présent, et ce pour voir comment les textes de notre corpus passent de roman de famille au roman national.

Mais avant cela, nous contextualiserons nos textes en commençant par une brève présentation de l'ère dans laquelle s'inscrivent nos textes, puis nous passerons à l'engagement littéraire, important dans le travail du réel.

⁹ Saïd Bouamama, « Figures de la révolution africaine : de Kenyatta à Sankara », *Afrique contemporaine*, N°252, 2014.

CHAPITRE 1

Littérature algérienne entre colonisation et décennie noire

1.1 Chapitre 1 : Littérature algérienne entre colonisation et décennie noire

Le présent chapitre a pour but d'insérer nos trois textes dans une ère bien particulière : une contextualisation de nos romans qui préparera l'analyse du travail du réel. Nous commençons alors par voir comment la littérature algérienne a pu évoluer dans un sens séculaire, suivant ainsi à chaque fois l'évolution de la société.

1.1.1 Textes et contextes : Une littérature séculaire

Dans le présent point, il est question de parler du travail de la littérature vis-à-vis du contexte dont elle émerge, nous jugeons, ainsi, pertinent d'expliquer le travail du colonialisme vis-à-vis du colonisé.

À ce sujet, Karima Lazali¹⁰ rappelle que le colonialisme fait du colonisé un orphelin, il l'efface et il serait compliqué de récupérer son individualité.

Elle explique que le désarroi de la guerre réside dans une désaffiliation qui a frappé les noms, les langues et les généalogies, c'est ce qui va donner naissance à un sentiment d'illégitimité. Mais afin de se libérer de cette oppression, l'ex-colonisé se doit de supprimer sa colonialité¹¹, car à défaut de la disparition du Moi authentique, il se prendra pour l'Autre. Ce travail de suppression de la colonialité, Frantz Fanon¹², l'explique par un processus de décolonisation qui est nécessairement violente. Il estime que : « *Ce maintien de la violence, a une triple fonction. Une violence au quotidien, une violence à l'égard du passé et une violence vis-à-vis de l'avenir* »¹³. De ce fait, le colon fait du colonisé une sorte de quintessence du mal.

Mais à travers la littérature, les colonies ont développé une phénoménologie qui rappelle, ce que l'on nomme en psychanalyse *L'expérience du miroir*. Faire mémoire de la colonie serait comme faire souvenir d'un décentrement primordial entre le moi et le sujet et pour reprendre l'hypothèse de Karima Lazali, en Algérie, la

¹¹ Le terme « colonialité » désigne « l'articulation planétaire d'un système de pouvoir occidental » qui a survécu au colonialisme et qui repose sur l'infériorisation des lieux, des groupes humains, des savoirs et des subjectivités non occidentales, et l'exploitation des ressources et des forces vives. Rachel Solomon Tsehaye et Henri Vieille-Grosjean, *Colonialité et occidentalocentrisme : quels enjeux pour la production des savoirs ?* In *Les représentations de la (des) science(s) dans l'enseignement : aspects épistémologiques, culturels et sociétaux*, <https://doi.org/10.4000/ree.2323>, consulté le : 23/04/2025

¹² Achille Mbembe, « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », *Réflexion sur la postcolonie*, 2007/4 Numéro 58, <https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2007-4-page-37?lang=fr>

¹³ *Ibid.*, p.38

littérature permet de cibler les conséquences des atteintes coloniales et leurs effets dans la formation du sujet. Ainsi, à travers ses mots, l'écrivain cherche alors à sortir des disparitions et des pertes, et l'action d'écrire serait un moyen de lutter contre les effacements et les oublis.

Théoriquement parlant, les travaux de Frantz Fanon, d'Albert Memmi ou encore d'Aimé Césaire ont porté sur le travail du colonialisme, et sont aussi considérés comme les premières bases des *Etudes postcoloniales*. Ces études qui ont vu le jour aux États-Unis avec la publication du texte phare d'Edward Saïd intitulé : *L'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident* en 1978, et qui ont évolué plus tard en Europe au sein du discours postmoderne.

Pour Bill Aschecroft¹⁴, le postcolonialisme est synonyme de : « *Toute culture affectée par le processus impérial depuis le mouvement de la colonisation jusqu'à nos jours* »¹⁵. Ainsi, nous pouvons continuer à se poser des questions pour proposer une continuité permettant de donner une intention à la notion du *dehors*, et cela dans le sens où les études post-coloniales ont permis de sortir du centre et de s'intéresser à la périphérie. Ces études ont eu pour but de déconstruire le discours colonial afin de pouvoir donner la voix aux colonisés ; et ce en s'inspirant du poststructuralisme et postmodernisme

La critique postcoloniale est donc une critique de la modernité, une approche qui exige une analyse des productions culturelles en liaison avec les conditions et le lieu de leur production. En France, ces études ont été mal accueillies¹⁶ au départ, pourtant, leur succès revient en grande partie à des écrivains francophones.

Edward Said, s'est inspiré des travaux de Frantz Fanon notamment du schéma binaire fondé sur les oppositions : *Colonisé/Colonisateur, Centre/Périphérie, Orient/Occident*. Mais cette prise de position par la France a prouvé qu'elle a été lente à prendre en considération des réalités postcoloniales en trouvant que ces études constituent une accusation dangereuse pour la cohésion nationale française.

En effet, les études postcoloniales partent du constat d'évidence que plus des trois quarts des humains d'aujourd'hui ont vu leur vie modelée par la colonisation, or sur le plan économique et politique, le fait s'est avéré plus complexe. Néanmoins, la

¹⁴ Professeur émérite du département d'Anglais à l'Université d'Australie, New South Wales, Sedney. Il est un pilier de la pensée coloniale.

¹⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffith et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, traduction de Jean-Yves Serra et Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p.14

¹⁶ Elles ont été mal-accueillies car elles dénoncent le système colonial.

littérature comme tout autre art est là pour rendre compte de ces nouvelles perspectives.

En Algérie, nous comptons l'existence d'une littérature proprement algérienne francophone à partir des années 1930. Cependant, et avant cette époque-là, il existait déjà une littérature sur l'Algérie faites par des écrivains du dehors mais aussi, une littérature faite par des écrivains natifs de cet empire colonial mais qui ne parvenaient pas à se faire connaître par un large public et qui reproduisaient d'une certaine manière le modèle de la littérature du colonisateur.

Cette littérature faite par l'Algérie qui regroupe les premiers romans d'auteurs musulmans en Algérie qui datent de la période dans laquelle la colonisation semble ne plus devoir être remise en question. Nous citons à titre d'exemple : M'hamed Ben Rahal, connu notamment pour sa nouvelle intitulée *La Vengeance*¹⁷ publiée en 1891, Mohamed Ben Si Ahmed Bencherif avec le titre de *Ahmed Ben Mustapha Goumier*, et qui est considéré comme étant la naissance de la littérature algérienne de langue française du genre autobiographique, écrit en 1920. Nous citons également, *Zohra, la femme du mineur*, d'Abdelkader Hadj Hamou en 1920 considéré comme le premier roman écrit par un Algérien en langue française.

Quant à la postindépendance et la littérature postcoloniale, les deux sont intrinsèquement liées puisque l'une en découle de l'autre. Selon la typologie la plus classique de la littérature algérienne, celle-ci est répartie en trois générations, celle des précurseurs, de la désillusion et celle qui date de l'ère la plus contemporaine jusqu'à nos jours. La période qui a suivi l'année 1962 était pour le peuple une période de soulagement et de retour à la vie normale après les horreurs vécues au temps de la guerre.

Durant cette année, plusieurs ouvrages de différents genres littéraires sont édités en France d'abord, puis en Algérie. L'attention est portée sur le genre du témoignage, romans et essais.

Parmi ces témoignages, le plus important est celui de Mouloud Feraoun intitulé *Journal 1955-1962* représentant ainsi un recueil de feuillets que l'écrivain envoyait à son ami Emmanuel Roblès¹⁸.

Le texte décrit l'Algérie dans un état écartelé et meurtri où l'écrivain ne prend aucune position mais se contente d'observer. Le 6 janvier 1957, il affirme avoir été :

¹⁷ Connue notamment sous le titre de *La vengeance du Cheikh*

¹⁸ Après sa mort, Emmanuel Roblès le fait publier aux éditions du Seuil.

Un observateur attentif qui souffre toute la souffrance des hommes et cherche à voir clair dans un monde où la cruauté dispute la première place de la bêtise »¹⁹. Ajoutant aussi que « La vérité, c'est qu'il n'y a jamais eu mariage. Non, les Français sont restés étrangers. Ils croyaient que l'Algérie c'était eux. Maintenant que nous nous estimons assez forts ou que nous les croyons assez faibles, nous leur disons : Non, messieurs, l'Algérie c'est nous. Vous êtes étrangers sur notre terre »²⁰

Et cela, pour parler des forces françaises à l'égard de l'Algérie.

A ces témoignages s'ajoutent les essais et comme genre littéraire, l'essai demande plus de disponibilité intellectuelle et requiert un pas de recul. Or, une condition pareille ne peut avoir lieu dans l'immédiateté. En Algérie, en 1962, nous retenons l'essai de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* dans lequel, l'auteur démontre la violence du colonialisme et projette les libertés culturelles à acquérir. Le psychiatre expose ainsi les effets durables et les traumatismes qu'un peuple peut en garder après du fait colonial. Dans *Jeune Afrique*, Aimé Césaire lui rend hommage le 13 décembre 1961:

Médecin il connaissait la souffrance humaine. Psychiatre, il était habitué à suivre dans le psychisme humain le choc des traumatismes. Et surtout homme 'colonial', né et inséré dans une situation coloniale, il la sentait, il la comprenait comme nul autre, l'étudiant scientifiquement, à coup d'introspection comme à coup d'observation²¹.

Du côté du roman, quatre sont édités dont : *Les Monts des Genêts* de Nourad Bourboune et à cette occasion, le 24 mai 1963 lors d'une interview donnée au quotidien *Le Peuple*, l'auteur explique :

L'Algérie est en train de changer de peau. L'écrivain doit aider tous les Algériens à changer de peau. (...) Il y a eu un bilan qui vient d'être dressé quand on a tiré les traits de l'indépendance, nous l'assumons pleinement dans ses éclairs, dans ses plaies dans ses grandeurs comme dans les turpitudes et maintenant nous sommes embarqués dans le même navire²²

Cela confirme encore que dans ces mots, la création littéraire commençait à se vêtir autrement tout en épousant la nouvelle forme de l'Algérie. Les trois autres romans sont *Les enfants du nouveau monde* d'Assia Djebar, *La pièce d'argent* de

¹⁹ Bill Ashcroft, Gareth Griffith et Helen Tiffin, *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, traduction de Jean-Yves Serra et Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p.15

²⁰ *Ibid.*, p.15-16

²¹ *Ibid.*, p.17

²² *Ibid.*, p.19

Mohamed Arabidou et *Qui se souvient de la mer* de Mohamed Dib.

Qui se souvient de la mer est une œuvre majeure car elle questionne le réel vécu en imbriquant l'histoire dans une création d'un univers fort littéraire.

Inspirée du tableau de Pablo Picasso, *Guernica*, Mohamed Dib a écrit la violence. Il déclare : « *J'ai compris alors que la puissance du mal ne se surprend pas dans ses entreprises ordinaires, mais ailleurs, dans son vrai domaine : l'homme-et les songes, les délires, qu'il nourrit en aveugle et que j'ai essayé d'habiller d'une forme. L'on conviendra que cela ne pouvait se faire au moyen de l'écriture habituelle* »²³. C'est ce qui rappelle en effet que l'auteur se positionne dans une posture d'observateur en rappelant sans cesse la violence engendrée par le ravage du colonisateur. Pour lui, il fallait réinventer l'écriture afin d'exposer l'ampleur de la violence.

Ainsi, sur cette lancée de guerre et dans les années 1960, il y a eu une forte production de recueils poétiques dont le thème le plus dominant reste la guerre. Toutefois, les genres les plus dominants restent les témoignages et les fictions narratives.

Plusieurs voix ont investi le champ de la littérature algérienne constituant ainsi un corpus littéraire qui s'inscrit dans la continuité des textes d'auteurs postcoloniaux, chose qui rend la production littéraire dynamique et évolutive, mais toujours dans le décor de la guerre. Il faut attendre 1982 pour remarquer que l'insertion de ce décor au sein des écrits devient plus discrète.

De ce fait les auteurs de cette époque se sont tournés vers le contexte sociopolitique instauré qui était pour les écrivains une sorte de liberté donnant plus d'importance au présent qu'au passé.

Pour l'Algérie, après les événements d'octobre 1988, les années 1990 étaient des années de violence. Dans un semblable contexte, la littérature paraît un luxe inutile réservé aux pays les plus prospères. Pourtant, face à ces horreurs, la littérature est effectivement un lieu dans lequel on trouverait un sens à la vie par l'ambition de représenter le réel, elle est en perpétuelle recherche des maux des Hommes afin de les mettre en exergue. Alors, face à la situation des années 1990, les hommes de lettres ont utilisé leur plume pour trouver un sens à leur vie et de dénoncer ces horreurs.

²³ *Ibid.*, p.20

En pensant à cette situation, nous nous posons les questions suivantes : Comment se décèle la barbarie dans leurs textes ? Comment penser son monde lorsque celui-ci échappe à toute logique et à toute raison ?

C'est justement dans ce désordre-là que la littérature explose faisant de l'écriture une construction fragmentaire. D'ailleurs, cette barbarie a pris pour cible les intellectuels et les journalistes, à leur tête Tahar Djaout qui, assassiné en 1993, est devenu un symbole de ce long combat.

Dans l'exergue de *La Malédiction*, Rachid Mimouni lui rend hommage en disant : « *A la mémoire de mon ami, l'écrivain Tahar Djaout, assassiné par un marchand de bonbons, sur l'ordre d'un ancien tôlier* »²⁴. Petit à petit, la liste se noircit de noms dont la presse en parle.

Malgré cette atmosphère de peur et de frustration, la production littéraire a continué à se renouveler, en s'inspirant du contexte sociopolitique dans lequel elle a vu naître une écriture différente.

Charles BONN, explique que la fin des années quatre-vingts marque la fin d'une écriture iconoclaste²⁵ que ce soit sur le plan de la forme ou du contenu, il avance alors que :

L'installation progressive de l'horreur en Algérie depuis la fin des années quatre-vingts semble avoir introduit une autre écriture plus « plate », plus référentielle. (...) la fin des années quatre-vingts marque ainsi le champ littéraire maghrébin francophone, d'une écriture iconoclaste, tant sur le plan de la forme que du contenu. Les écrivains continueront à produire, mais avec plus souvent des ambitions littéraires moindres²⁶

Pour Charles BONN, cette installation de l'horreur va au fur et à mesure modeler la production littéraire. Appelée *Littérature de l'Urgence*, cette production des années 1990 donne pour connotation une urgence d'écrire et de dire.

Rachid Mokhtari affirme lors d'une interview²⁷, que selon Marguerite Duras, écrire au sens littéraire du terme est toujours un appel de l'urgence, un appel vital

²⁴Nous l'expliquerons plus bas.

²⁵ Charles BONN, Farida BOUALIT, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie* N°14, p. 8, coll. Etudes littéraires maghrébines, L'Harmattan, 1999, France.

²⁶Charles Bonn, « Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination 'postmoderne' » in, *Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Revue *Études littéraires Maghrébines* n°16, sous la direction de B. Burtscher-Bechter et B. Mertz-Baumgartner L'Harmattan, 2001, p. 253

²⁷ Yassin Temlali, *Algérie, chroniques ciné-littéraires de deux guerres*, in « Discussion avec Rachid Mokhtari sur la violence dans la littérature algérienne, 03/11/2010 », Barzakh, Alger, 2011, p. 53

face à la mort, on écrit toujours en situation d'urgence afin de laisser une trace d'une tragédie en cours.

Néanmoins, cette appellation va remettre en question la valeur de la production littéraire algérienne et cela en termes de sa qualité de littérarité ; l'enjeu était de joindre littérarité et témoignage. Le caractère de cette écriture est ainsi de l'ordre du narratif et du reportage, c'est une écriture narrative à caractère social, des fois au dépend du côté esthétique du texte.

Pour Rachid Mokhtari, le souci d'esthétique s'explique par le fait qu'il est impossible qu'un écrivain puisse produire dans un environnement de déshérence intellectuelle, il faudrait sans doute attendre quelques décennies pour voir apparaître une œuvre forte portant sur les massacres du terrorisme islamiste.

Lors de ces productions, il y a eu abandon de l'écriture tonitruante des écrivains issus de la génération d'avant, étrange défi pour les auteurs qui devaient concilier la littérature aux événements, tel que le texte de Boudjedra dans *La Répudiation*, qui par la suite a publié des romans circonstanciels comme *FIS de Haine* en 1992, *Lettres algériennes* en 1995 ou encore, le remarquable *Timimoun* en 1994. Mais toutes ces productions sont liées à la situation algérienne des années 1990. Cette écriture a donné un effacement d'une dynamique collective des grands auteurs maghrébins iconoclastes lui octroyant ainsi un éclatement et une parcellarisation qui est propre à cette littérature et qui relève du discours postmoderne.

A ce sujet, Charles Bonn explique, dans son introduction de l'ouvrage intitulé *Dictionnaire des écrivains algériens 1990-2010*²⁸ que, les années noires ont modelé la littérature algérienne : elle n'est plus la même et elle ne se développe plus dans la même dynamique.

En effet, cette période a marqué une rupture et a installé la littérature algérienne dans un contexte postmoderne, signant ainsi la fin du dialogue avec l'espace littéraire de l'ancien colonisateur.

Durant cette période, la scène littéraire a vu naître une écriture séculaire caractérisée par, ce que Roseline Baffet appelle *Le paradoxe de l'indicible*²⁹, indicible de par le chaos, de la *fitna* et du contexte algérien de l'époque.

²⁸ Amina Azza Bekkat, *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010*, éd Chihab, Alger, 2014 ; préface de Charles Bonn.

²⁹ *Ibid.*, p. 42

Face à cette situation, l'écrivain tente de jouer sur les métaphores et au-delà du témoignage, cette écriture relève des interrogations révélatrices en significations, elle est une écriture double, celle de la violence et de la guérison. Alors, dans le thème de l'écriture de l'urgence il s'agit donc de voir ; comment à travers la littérature algérienne, l'écrivain arrive-t-il à renouer un lien social par le biais d'une symbolique.

Appelée également guerre civile par certains, les années 1990 sont semblables à une seconde guerre qui rappelle la précédente. Toutefois, il est important de questionner l'Histoire afin de comprendre le présent et d'un point de vue littéraire, quel est le lien entre les deux guerres ? En effet, quelque temps après l'indépendance et au moment où le décor de la guerre commençait à se dissiper, les années 1990 ont replongé les écrits littéraires dans un décor rétrospectif rappelant ainsi les horreurs de la guerre de libération nationale.

Si de nos jours, l'écriture des années 1990 n'est plus maintenue dans l'urgence comme il y a quelques décades, il existe néanmoins une création littéraire dictée par le spectre d'un effet de recul. En d'autres termes, les événements de la décennie noire resurgissent constamment dans les œuvres contemporaines. Ainsi, faire la mémoire du sang non pas dans le but de lui donner raison ou d'en faire l'éloge, mais plutôt pour montrer l'opacité du silence et son impact sur *le fait-balise*.³⁰

Dans son premier roman, intitulé *L'aube au-delà*³¹, Amine Ait Hadi expose la révolte de Meryem après avoir tué son père elle se meut dans la folie, elle dit alors : «*Mes voix malades qui me guident, me débitent et me paralysent, m'encourage aujourd'hui à régler mes comptes...Non, à rétablir la justice* »³². De par sa nouvelle esthétique, le nouveau roman algérien se présente et tend à déjouer toutes les attentes, en offrant un regard différent, insistant ainsi, sur la folie ou les maux les plus encreés.

Enfin, nous pouvons dire que les trois romans choisis s'inscrivent dans une ère postmoderne. Leurs auteurs ont fait le pas de recul afin de rappeler les horreurs des années 1990 tout en les liant au contexte de La Guerre de Libération Nationale.

³⁰ Lynda-Nawel Tebbani, *La décennie 90 dans la littérature algérienne*, in « Images de la folie et incarnations des maux », *Fassl*, N°0, Alger, 2018, p.62

³¹ Amine Ait Hadi, *L'aube au-delà*, Ed Aden, Londres, 2018. Lauréat du premier prix Assia Djebar en 2015.

³² *Ibid*, p.15,

Les auteurs des romans choisis ont cassé les codes de la narration linéaire pour exploiter une narration trouble faite de traumatismes liés au passé. Ils ont mis en place des personnages et des situations fictifs afin de rappeler un passé trouble qui impacte le présent.

Il est clair qu'à l'heure actuelle, il est précoce d'entamer la profondeur de l'analyse, mais nous souhaiterions par-là, justifier le choix du postmodernisme.

Nous avons commencé par une contextualisation de notre corpus et pour le prochain point, nous avons jugé important de souligner l'engagement en littérature.

Ainsi l'inspiration de l'écrivain revient se base sur le réel pour offrir au lecteur l'essence de ses convictions.

1.1.2 Engagement littéraire : De la fiction au réel

La notion de l'engagement littéraire n'est pas toujours la bienvenue et elle semble être assez complexe en soi. D'ailleurs les écrivains porteurs d'une sensibilité esthétique n'ont jamais adhéré à ce terme et ce à l'image de Louis Arragon qui a une fois déclaré : « *Je n'ai jamais été engagé, et je déteste ce mot. Il révèle du système philosophique de Jean-Paul Sartre et ce mot n'entre pas dans mon humble monde de pensée à moi* »³³

Mais écrire c'est aussi s'engager et en assumant sa subjectivité, l'écrivain peut alors être engagé dans la littérature et par la littérature. Bien naturellement, la première implication est d'ordre artistique, la seconde est d'ordre politique. Mais la question qui nous taraude est la suivante : L'écrivain, doit-il se sentir tourmenté et influencé par les maux de sa société ? ou doit-il répondre dans son œuvre à des critères artistiques seulement ?

Pour répondre à cette question, il est important d'abord de distinguer entre littérature militante, littérature de l'engagement et littérature engagée. La première vient du politique, la deuxième est celle qui correspond aux thématiques sociales, politiques et idéologiques rencontrées dans toute l'œuvre littéraire.

Quant à la dernière, elle relève de la notion *sartienne* qui est parue après-

³³ Matvejevitch Predrag. « L'engagement en littérature : vu sous les aspects de la sociologie et de la création », In: *L'Homme et la société*, N. 26, 1972. Art littérature créativité. pp. 119-132. https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1972_num_26_1_1725, consulté le 01/05/2024

guerre qui en fait d'emblée une littérature politisée. Dans un sens plus large, l'engagement est défini comme étant un phénomène littéraire présent à toutes les époques par lequel l'écrivain donne gage à un courant d'opinion ou à un parti impliquant dans son écrit des enjeux socio-politiques.

Alexandre Beauséjour écrit en 1975 dans *Littérature et engagement* : « *L'engagement se justifie dans tous les cas par le désir de lutter contre des forces considérées comme négatives. Il était donc naturel que l'engagement politique orienté vers tel ou tel objectif de libération, apparut comme une nécessité aux yeux de bon nombre d'écrivains ou artistes* »³⁴.

L'engagement littéraire n'est pas récent et revient à la fin du XIX^e siècle pour conduire la prise de conscience de par l'œuvre littéraire à des attitudes extrêmes. Écrivains comme critiques vont valser entre la conceptualisation de l'œuvre littéraire comme une fin de soi ou sa considération comme arme idéologique.

Ainsi, l'œuvre se voit dans un second cas comme une arme de défense par laquelle l'écrivain devient un mage essayant de tenir à distance son monde et son temps, il n'est plus le défenseur de l'art mais plutôt le détenteur de la réalité par ses écrits.

Littérature engagée est donc le nom qui a été donné tout au long du XX^e à une certaine forme d'exercice de responsabilité de la part de l'écrivain, une responsabilité morale, idéologique ou politique et cela à l'égard de soi-même ou à l'égard d'autrui³⁵. Mais choisir l'écriture comme moyen d'engagement c'est aussi une manière de lui octroyer un privilège car ce serait une façon d'assigner à la littérature un pouvoir et un rôle majeur.

Ainsi, la littérature sera en mesure de modifier les consciences et les comportements humains dans la sphère sociale. C'est dans cette optique d'engagement que Jean-Paul Sartre introduit dans son champ philosophique l'engagement littéraire. Mais un engagement qui ne doit pas empêcher la qualité littéraire. « (...) *La capacité de saisir intuitivement et instantanément les significations, l'habileté à regrouper celles-ci pour offrir au lecteur des ensembles synthétiques immédiatement déchiffrables sont les qualités les plus nécessaires au*

³⁴ Alexandre Beauséjour, *Littérature et engagement*, Paris, Hachette, 1975, dans Bruneau, J. E. (2003). La littérature engagée. Québec français, (131), 68–70.

³⁵ Le lecteur

reporter »³⁶

Pour le philosophe, l'engagement est un état de fait lié à une condition humaine et sociale s'opposant ainsi à l'idée que l'homme n'est pas le reflet d'une situation socio-économique. Dans son texte intitulé *Qu'est-ce que la littérature*, Sartre théorise la notion en partant du postulat que l'écrivain participe pleinement au monde social auquel il appartient, il doit intervenir par ses œuvres dans les débats de son époque : « *L'écrivain 'engagé' sait que la parole est action : il sait que dévoiler, c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer* »³⁷. Mais cette définition est venue au moment où la littérature avait déjà ses propres fins et où l'écrivain était en perpétuelle recherche de la création artistique défendant la cause de *l'art pour l'art*.

Ainsi, la littérature engagée est venue à l'encontre de cette littérature parnassienne, désireuse de briser la clôture du champ artistique et de se mettre au service d'une cause, l'écrivain peut alors prendre part aux débats de son temps et insérer son écriture dans son époque.

Si la notion de littérature engagée a été immédiate après la guerre celle-ci a été reprise lors des décennies qui ont suivi. Elle a été théorisée, réfutée, radicalisée et cela jusqu'à nos jours. Mais l'homme s'engage de tout temps pour conquérir une liberté qu'elle soit créatrice ou salvatrice. Judith Emery Bruneau, estime que toute œuvre littéraire est en quelque sorte engagée au sens où elle propose une certaine vision du monde et donne forme et sens au réel.³⁸

En Algérie, les écrivains ont commencé à écrire depuis la période coloniale et en nous appuyant sur les propos de Karima Lazali d'un point de vue psychoanalytique, nous dirons que l'écriture est une matérialisation de ce qui est effacé ou perdu dans les pensées du sujet. L'écriture peut alors dire l'innommable et éclairer ce qui est maintenu dans l'ombre. Elle est semblable à un travail de résistance, de témoignage et d'archivage permettant ainsi de créer une surface qui arrive à retenir la chute dans les trous du mémoriel.

D'ailleurs à ce sujet, Rachid Mokhtari estime que les écrivains des années

³⁶ ECRIRE POUR NOTRE TEMPS ; Préface au numéro un de la revue *Les Temps Modernes*, Jean-Paul Sartre, 1945, <https://suppaiku.fr/jean-paul-sartre-ecrire-pour-notre-temps-1945/>, consulté le : 15/01/2021

³⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1948, p.29

³⁸ Judith Emery Bruneau, *La Littérature engagée*, Québec français, 2003.

1990 sont politiquement engagés au sens katébien³⁹. Pour lui, ces écrivains ont donné des assises idéelles de la résistance citoyenne à l'intégrisme islamiste. C'est ce que nous lisons dans cette déclaration de Rachid Mimouni :

L'écrivain devrait être un visionnaire, un guetteur, celui qui doit être parmi les premiers à donner l'alarme (...) Ne comptez pas sur moi pour dire que mon pays est le meilleur au monde. Mon activité de romancier est aux antipodes de cette attitude. Je veux choquer pour pousser les gens à agir. Le roman est un discours qui vise à transmettre un message. Quitte à être scandaleux. Je demeure convaincu que mon œuvre transcende les histoires que je suis mené à raconter⁴⁰

L'écrivain-citoyen se voit alors déjà engagé dans la mesure où il passe par des publications journalistiques et essais avant de passer au roman chose que Mohamed Dib et Kateb Yacine ont fait pendant les années 1950 pour dénoncer le colonialisme. Ils ont alors publié des écrits journalistiques, puis des romans qui nécessitent plus de débat car en effet, un roman est plus capteur et convoque un large public qu'un essai ou un travail journalistique destiné uniquement à une sphère de lettrés politisés.

Il est souvent ambigu de déceler l'écrivain engagé de celui qui ne l'est pas, toutefois, dans certains cas, l'écrivain lui-même le déclare explicitement en mettant en avant sa prise de position par rapport à ses romans. Dans *Lettres algériennes* de Rachid Boudjera, nous pouvons lire les phrases suivantes : « *Aujourd'hui, alors que la terreur fanatique submerge le monde d'Alger à Tokyo et de New-York à Paris, je voudrais dire à mes amis occidentaux que nous sommes tous embarqués dans la même galère et qu'il est temps pour nous d'arrêter cette régression du monde et son désastre* »⁴¹

Lors d'un entretien paru en 2001 dans le quotidien algérien *Le matin*, Rachid Boudjedra est représenté comme :

Le premier écrivain et intellectuel algérien à avoir dénoncé l'islamisme politique et sa barbarie terroriste dans son livre FIS de la haine paru en 1992 chez Denoël. Ses ouvrages de la décennie écoulée comme *Timimoun* et *La vie à l'endroit* ne laissent planer aucun doute sur la paternité islamiste des assassinats et des massacres. Dans cet entretien, il s'exprime sur les retournements concernant cette question tant en Algérie qu'en Occident⁴².

³⁹ Yassin Tamlali, *Algérie, chroniques ciné-littéraires de deux guerres*, in « Discussion avec Rachid Mokhtari sur la violence dans la littérature algérienne (03/11/2010) », Barzakh, Alger, 2011, p. 54

⁴⁰ Benaouda Lebdaï, « L'engagement littéraire et politique de Rachid Mimouni », In *Le Point* (en ligne), publié le 17/07/2020, https://www.lepoint.fr/afrique/benaouda-lebdai-l-engagement-litteraire-et-politique-de-rachid-mimouni-17-07-2020-2384626_3826.php, consulté le : 18/01/2021

⁴¹ Rachid Boudjera, *Lettres algériennes*, Livre de Poche, France, 1995, p.206

⁴² Rachid Mokhtari, *Le Matin*, 22 février 2001, <https://algeria-watch.org/?p=61480>; consulté le : 20/01/2021

Faire la distinction entre les déclarations de l'homme public et de ses créations littéraires semble parfois complexe, en effet, Thomas Stearns Eliot, considère que l'on doit séparer le vécu de l'écrivain de sa pratique de l'écriture.

Dans une interview autour de son roman *1994* Adlène Medi affirme avoir été inspiré des événements qui se déroulaient dans son quartier et étant journaliste, il a rencontré beaucoup de groupes de civils armés. « *J'ai simplement essayé de décrire une partie de mon environnement et de mes souvenirs.* »⁴³ avait-il déclaré.

Dans *Jeune- Afrique*⁴⁴, Samir Toumi quant à lui déclare que les influences pour son second roman étaient littéraires mais aussi historiques

Dans ce chapitre, à travers les deux premières sections théoriques, nous constatons que les romans de notre corpus font partie de l'ère postmoderne en ce qu'ils proposent comme thématique. Les auteurs ont pris un pas de recul afin d'observer leur société proposant des écrits qui viennent en aide à une réponse à certaines interrogations.

Et même s'il s'agit de fiction, les écrivains peuvent caler une partie blanche et incomprise de la mémoire des individus, leur fiction devient ainsi un besoin nécessaire pour apaiser les maux partagés par les membres d'une même société.

Le prochain chapitre sera consacré à une étude sémiotique et narratologique, dans lequel nous explorerions la partie littéraire de nos textes afin de pouvoir trouver la marge avec le travail historique. Nous verrons alors l'étude du personnage, du temps et de l'espace.

⁴³ Salah Badis, entretien dans la revue *Fassl*, N0, éditions motifs, 2018, p. 40

⁴⁴ <https://www.jeuneafrique.com/mag/400433/culture/samir-toumi-comment-exister-face-a-nos-glorieux-aines-qui-ont-libere-lalgerie/>, consultée le 03/01/2021 à 14h47

CHAPITRE 2

Eléments du réel dans les écritures algériennes

1.2 Chapitre 2 : Éléments du réel dans les écritures algériennes

Dans ce deuxième chapitre de notre première partie, il sera question d'analyser les différents éléments qui constituent la narration dans notre corpus, à savoir, les personnages, le temps et l'espace. Nous avons jugé pertinent de commencer par cette étude afin de définir la littérarité⁴⁵ des textes. En effet, chaque personnage est acteur dans son récit, évoluant ainsi dans une époque et dans un espace précis. Mais également, ces derniers éléments ne sont pas campés d'une manière hasardeuse, bien au contraire, chaque espace et chaque période temporelle révèle un aspect particulier dans la narration.

Ces trois éléments constituent ainsi effet réel pour chaque texte de notre corpus, nous tenterons alors d'expliquer comment suite à une description d'un personnage, ce dernier prend vie faisant alors écho à une personne appartenant au monde du réel. Mais aussi, comment les périodes sont choisies en fonction de l'évolution du personnage et enfin, comment l'espace joue un rôle important vis-à-vis de l'histoire de chaque personnage.

1.2.1 Le personnage : Du fictionnel au factuel

Il arrive souvent qu'un historien invente un détail ou arrange une intrigue, qu'un écrivain s'inspire de l'Histoire ou relate un fait divers. Alors, qu'a-t-elle la fiction littéraire à nous dire de la réalité ? Comment cette dernière arrive-t-elle à se dissoudre au sein de la fiction ? Aussi bien qu'il existe entre ces deux conceptualisations bien des égards, dans lesquels sont opposés vérité et mensonge.

La fiction a toujours été considérée comme étant l'antithèse du réel, toutefois, selon Paul Watzlawick, nous dirons que la réalité dans laquelle nous évoluons, serait une construction purement sémiotique et c'est par le biais de la communication que se créerait ce que nous appelons la réalité. Louis-René Des Forêts, considère que :

⁴⁵ Roman Jakobson définit le concept en 1919 comme étant « *ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire* » nous nous penchons vers ce concept car notre seconde partie se basera sur le travail historique.

« *La fiction est le lieu où la réalité s'y substitue, l'être y retrouve une liberté faite de transmutation par laquelle il fait de l'imaginaire un domaine inaliénable* »⁴⁶. Dans *Le démon de la théorie*, Antoine Compagnon part du constat que : « *La littérature exploite les propriétés référentielles du langage, ses actes de langage sont fictifs, mais une fois qu'on entre dans la littérature, qu'on s'y installe, le fonctionnement des actes de langage fictifs est exactement le même que celui des actes du langage réel, hors de la littérature* »⁴⁷. Pour lui, la littérature mêle sans cesse le monde réel et le monde du possible, en s'intéressant aux personnages et aux événements réels.

Le personnage fictionnel, quant à lui, est un individu qui aurait pu exister dans un autre état de choses.

Notre présent point va nous permettre d'aboutir à une réponse à ces questionnements. Nous avons opté pour une étude sémiotico-narratologique du personnage dans chacun des romans choisis ; puisque l'étude du personnage sous des angles bien définis nous semble une façon de comparer entre le réel et le fictionnel.

La théorie de la narratologie de Gérard Genette adopte la position que la signification d'une œuvre littéraire est créée par le jeu de combinaison entre, l'histoire, le récit et la narration, pour lui le personnage ne peut pas être un élément narratif intrinsèque.

Rimmon Kenan, explique que : « *Les structuralistes ne peuvent guère intégrer le personnage dans leur théorie à cause de leur adhérence à une idéologie qui "décentre" l'homme et qui va à l'encontre des notions d'individualité et de profondeur psychologique* »⁴⁸. Parallèlement, notons que les formalistes tels que Vladimir Propp ou Greimas réduisent le personnage à une fonction ou un rôle abstrait⁴⁹.

Les travaux de la sémiotique narrative de Greimas cherchent moins à décrire qu'à inventer une grammaire applicable pour tous les récits quel que soit l'époque ou le genre. En effet, le personnage se trouve réduit à l'intérieur d'un programme

⁴⁶ Louis-René Des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 211

⁴⁷ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 2014, PP- 111-216

⁴⁸ Myrielle Pawliez, « Narratologie et étude du personnage : un cas de figure Caractérisation dans *Dis-moi que je vis* de Michèle Mailhot » In *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, (43), 189–204. <https://doi.org/10.7202/1009460ar>, Sa propre traduction de : « *Structuralists can hardly accommodate character within their theories, because of their commitments to an ideology which "decenters" man and runs counter to the notions of individuality and psychological depth* »

⁴⁹ Voir *Infra*,

narratif, comme un simple support *thématico-narratif*⁵⁰ privé de toute personnalité et de toute ontologie, ou comme entité interne au texte et non-empirique.

(...) La sémiotique narrative d'inspiration greimasienne des années soixante et soixante-dix considère le texte littéraire essentiellement comme un système de signes et la lecture comme un acte de reconnaissance plutôt que de compréhension en sorte qu'elle s'intéresse beaucoup plus à l'enchaînement des actions, donc au récit, qu'à la représentation de l'humain⁵¹.

Pourtant, un personnage a toujours une fonction référentielle de première importance pour le rôle qu'il entreprend au sein de l'univers romanesque.

C'est dans ce sillage que l'importance du personnage est visible, il est alors le vecteur du langage, de l'action, de la passion et de la temporalité et c'est grâce au personnage que se crée la vraisemblance du roman. Car contrairement aux genres tels que le théâtre ou la poésie, le roman a souvent été présenté comme étant un non-genre, ne répondant pas aux mêmes règles, le roman n'est pas constitué d'une *elocutio*⁵² et ne correspond pas à une *inventio*⁵³. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il répond d'abord à la nécessité de : *raconter l'histoire de quelqu'un*⁵⁴.

Appelé aussi *ego-imaginaire*⁵⁵ par certains, ou bien *le vivant sans entrailles*⁵⁶ par d'autres, Käte Hamburger, estime que le personnage fait de la littérature narrative une fiction⁵⁷ résultant de l'intermédiaire du narrateur et permet de tracer les frontières en relatant les événements d'un récit historique ou rapportant des événements du récit fictionnel et qui se transpose dans le monde du réel.

Le personnage est un sujet qui fait *comme si*⁵⁸, il n'est pas seulement le produit d'une logique narrative, mais a aussi une humanité qui s'appuie sur une manière d'agir et de faire.

Selon Roland Barthes, le personnage est un être de papier vu comme étant une entité narrative et sémantique qui s'inscrit dans un récit.

⁵⁰ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Paris, 2006, p.09

⁵¹ *Ibid.*, p.12

⁵² Dans la rhétorique antique, l'*elocutio* est la troisième étape de l'élaboration d'un discours argumentatif. Elle concerne tout ce qui tend à produire la beauté ou le caractère agréable du texte, et ainsi le rendre plus persuasif.

⁵³ Dans la rhétorique antique, l'*inventio* est la première étape de l'élaboration d'un discours argumentatif. Elle consiste à rechercher les idées et les arguments.

⁵⁴ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Paris, 2006, p.10

⁵⁵ Appellation faite par Milian Kundera.

⁵⁶ Appellation donnée par Paul Valéry dans *Tel Quel*, 1941.

⁵⁷ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1957, p.127

⁵⁸ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Paris, 2006, p.16

Pour Rimmon-Kenan, le personnage est à la fois un être de langage caractérisé par une somme de traits sémantiques qui apparaissent linéairement tout au long du récit et un être de paroles qui fait partie d'un texte énonciatif.

Sur cette lignée, nous optons pour un modèle sémantico-narratif du personnage pour rendre compte de la configuration textuelle, sémantique et narrative du personnage.

Il est important de rappeler d'abord que la sémiotique greimassienne, part du constat d'analyse que tout récit fondé sur un conflit oppose deux rôles : le sujet et son adversaire. Elle s'intéresse à *ce que fait* le sujet, voire *son parcours*. Cependant, cette optique a été reformulée étudier⁵⁹ un sujet, voire *son portrait*.

Commençons d'abord par introduire la sémiotique narrative dans laquelle, la notion du *personnage* n'existe pas. Elle a été remplacée par trois notions à savoir : L'acteur⁶⁰, l'actant⁶¹ et le rôle thématique⁶².

Cependant, ces éléments d'analyse restent pour certains⁶³ réducteurs et incomplets, d'où la naissance de l'approche sémiotique. Développée par Philippe Hamon, cette dernière tente d'étudier le personnage sur le modèle du signe linguistique, elle est venue à l'inverse de/ou en complémentarité à la sémiotique narrative qui, elle, ne s'intéresse qu'au *faire* du personnage.

L'approche sémiotique tente de gommer les limites imposées auparavant et d'aller au-delà de ce fondement. Elle stipule que le personnage est *être*, qui a également un nom et un portrait.

Selon Philippe Hamon, le personnage est synonyme de signe : *un signifiant discontinu* renvoyant à un *signifié discontinu*. Nous le distinguons sous un angle référentiel qui s'apprête à une réalité extérieure, d'abord, sous un angle déictique, qui renvoie à l'énonciation et ensuite sous un angle anaphorique, c'est-à-dire un élément antérieur à l'énoncé. Nous pouvons donc constater l'existence de trois types de personnages à savoir : les référentiels, qui renvoient à une réalité historique, et les personnages-embrayeurs qui sont au plan de l'énonciation choisis par le l'auteur ou

⁵⁹ Nous faisons allusion aux travaux de Philippe Hamon dans *Pour un statut sémiologique du personnage*, Seuil, Paris, 1977.

⁶⁰ Equivalent au personnage.

⁶¹ L'actant qui est la quête ou l'objet du récit et qui se compte en nombre de six : sujet/objet, opposant/adjuvant, destinataire/déterminant.

⁶² Le rôle thématique qui participe à la composante thématique de la grammaire du récit. Il renvoie aux catégories psychologiques ou sociales qui permettent d'identifier le personnage sur le plan du contenu

⁶³ Nous faisons allusion à Philippe Hamon.

le lecteur, et encore les personnages anaphores qui assurent la cohésion du récit.

De ce fait, nous pouvons retenir les trois notions relatives au personnage, à savoir : *le faire* (rôle et fonction du personnage). *L'être* (le portrait, nom et dénomination) et *l'important hiérarchique* (son statut et valeur).

Dans la présente section, nous tenterons d'analyser selon une approche sémiotique-narrative, les trois personnages principaux de notre corpus, à savoir : le personnage principal du roman de *L'effacement* ; Amin personnage principal de *1994* et Omar de *Les figuiers de barbarie*. Cette analyse nous permettra de voir le lien qui existe entre ces trois personnages.

Nous commençons par le personnage principal du roman *L'effacement* de Samir Toumi, qui nous intéresse tout particulièrement, car celui-ci n'a pas de nom. Selon Philippe Hamon, le nom est l'essence même d'une individualité du personnage. Il est l'un des instruments les plus efficaces pour donner un *effet-réel*. Ainsi, un personnage sans nom est un personnage brouillé et déstabilisé et c'est d'ailleurs le cas de notre premier personnage principal, duquel nous disposons de presque toutes les informations, sauf son nom. Nous estimons que c'est une manière qui va appuyer davantage son processus d'effacement.

C'est un homme de quarante-quatre ans, mince, brun, aux traits fins, avec des yeux marron foncé qui virent au noir et aux cheveux noirs et frisés.

Il ne s'intéresse pas réellement à ce qui se passe autour de lui, il fonde dans le décor en silence. Le jour où il a commencé à apercevoir l'effacement de son reflet, il est parti consulter un psychiatre à qui il se confie continuellement. Les séances chez le psychiatre vont le conduire à se poser des questions sur son identité réelle et sur son individualité. De ce fait, notre personnage se considère comme une personne qui passe inaperçu, et qui n'intéresse personne.

Il est timide sans histoires, admirant de loin les gens de son entourage mais ne manque d'ambition et de motivation pour évoluer et aller de l'avant, même s'il a toujours détesté le changement, que ce soit dans sa vie quotidienne ou professionnelle : « *Comme je détestais les changements. Ce poste routinier me convenait parfaitement : je ne cherchais absolument pas à progresser dans l'entreprise* »⁶⁴. Il a toujours été présenté comme étant *fil de*⁶⁵ et même si ses effacements étaient de plus en plus réguliers, il estimait que ce n'était pas vraiment

⁶⁴ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit, pp.18-19

⁶⁵ Par rapport au statut qu'occupait son père.

important, « *L'essentiel était de se sentir vivant et d'être présent dans la réalité* »⁶⁶.

Une fois, lors de sa séance avec le psychiatre, celui-ci lui pose la question de : *Quelle sorte d'enfant étiez-vous ?* Malgré la confusion de ces propos et la surprise de la question, le quadragénaire s'est lancé dans une sorte de monologue dans lequel il se décrivait comme un enfant discret qui n'aimait pas se mettre en avant. A l'école, il était un élève moyen sans histoires, il n'avait pas d'amis et préférait la solitude. Et quand sa famille recevait des gens accompagnés d'enfants, il jouait avec ces derniers par obligation, en n'éprouvant aucun plaisir à les côtoyer.

Même si des années sont passées, il continuait à ressentir de pareilles sensations, en détestant toujours le contact humain. En se remémorant le jour de ses fiançailles avec Djaouida. Il dit : « (...) *le contact des chaires humides et chaudes, les haleines chargées et les mains moites me serrant avidement. L'envie m'a alors pris de me précipiter sous la douche pour me débarrasser au plus vite de cette sensation collante restée sur ma peau* »⁶⁷.

Cependant, à travers la thérapie qu'offre la consultation chez le psychiatre, il veut changer son comportement, car les effacements sont liés au manque de contact avec les gens.

Alors, afin de se débarrasser de cette sensation, il se forçait d'aller déjeuner à la cantine avec l'un des employés de la société. « *Mal à l'aise, mais résolu à aller au bout de mon initiative, me suis installé face à lui, espérant pouvoir tenir le coup jusqu'à la fin du repas. (...) Même si mon tête-à-tête avec Hamid tournait au supplice, j'ai pu tenir jusqu'à la fin du repas* »⁶⁸.

Ainsi, ce déjeuner lui semblait être tel un exploit et une victoire, il se décrit souvent en se comparant à son frère aîné, Fayçal le garçon populaire et rebelle qui le dépasse de trois ans,

Un soir en rentrant à la maison après sa séance chez le psychiatre, il demande à sa mère de lui décrire quel genre d'enfant il était. Cette dernière lui révèle qu'il était « *Effacé et sans histoires. Un enfant très discret, aussi, n'exprimant jamais ses sentiments* »⁶⁹. Au fur et à mesure de ses séances chez le psychiatre, il réalise que ces effacements du reflet ne dataient pas d'aujourd'hui, pourtant, il est issu d'une famille aisée et ne manquait de rien.

⁶⁶ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op. cit. pp.22-23

⁶⁷ *Ibid.*, p.28

⁶⁸ *Ibid.*, p.53

⁶⁹ *Ibid.*, p.50

Son père qui est issu d'une vieille famille de marabouts originaire des Aurès, est envoyé par son père en pension dans un lycée franco-musulman. Il décroche avec brio son baccalauréat et entame des études de droit à l'université d'Alger, puis rejoint le FLN⁷⁰. Envoyé dans sa région natale, en wilaya Une, il se fait remarquer par son potentiel et occupe le poste de secrétaire du colonel. A l'indépendance, il devient un jeune député auprès de Ben Bella et après 1965, sous le régime de Houari Boumedienne, il est nommé ministre. Et quelques années plus tard, ambassadeur de l'UNESCO, puis membre permanent du Comité central du FLN.

Quant à sa mère, elle est issue d'une famille de Cherchell :

Issue d'une respectable famille originaire de Cherchel, (...) Eduquée et instruite, elle allait devenir l'épouse idéale pour mon père. C'était une parfaite maîtresse de maison, elle savait recevoir, et avait suffisamment de culture et conversation pour assurer les nombreux dîners et soirées qu'elle aurait à organiser. Ma mère a donc interrompu ses études à l'Ecole normale pour se consacrer totalement à son époux ⁷¹

Ils habitaient une maison située sur l'un des lieux de ralliement les plus en vue sur Alger, où ils recevaient toujours des gens à dîner. Durant les années du terrorisme cependant, les dîners sont remplacés par des déjeuners. Durant les vacances, ils jouissent d'une villa située au Club des Pins, dans une zone réservée exclusivement aux *historiques de la révolution* où les enfants passent la journée au bord de l'eau.

Malgré cette aisance, le héros ressent un mal-être. Pendant ses séances thérapeutiques, nous remarquons qu'il parle beaucoup des autres et pas de lui. Et au moment où il doit répondre à des questions le concernant, il adopte une posture colérique car c'est à ce moment-là qu'il réalise son existence, « *En remontant dans mon studio, je me suis regardé dans la glace. Mon reflet avait disparu. Et pour la première fois de mon existence, j'ai eu envie de mourir* »⁷².

Dans le roman de Samir Toumi, le personnage principal est lui-même narrateur des faits, se situant dans la position d'un observateur, c'est au moment où il commence à voir ses effacements qu'il prend conscience d'agir.

Nous constatons que notre personnage et narrateur occupe la place de l'acteur et vit donc un conflit intérieur et afin de reprendre les termes de Greimas, ce combat va lui octroyer la possibilité de remplir plusieurs rôles actantiels.

En effet, nous proposons ci-dessous et pour un premier temps, un schéma

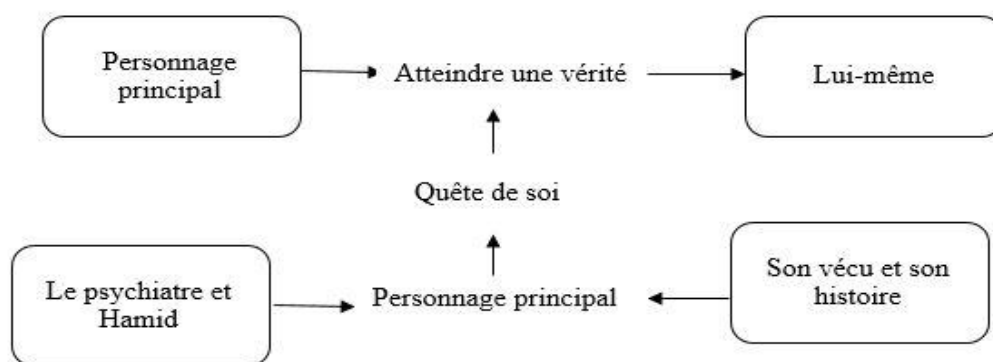
⁷⁰ Front de Libération Nationale.

⁷¹ *Ibid.*, p.42

⁷² *Ibid.*, p.51

actantiel. Rappelons que la trame narrative relative à l'étude de notre personnage se présente comme suit : d'abord, il y a la vie quotidienne puis l'élément perturbateur qui est l'effacement du reflet, chose qui a entraîné notre personnage à aller vers une quête de soi à travers plusieurs questionnements. Ces derniers vont alors le pousser par la suite à accomplir d'autres actions et cela toujours dans le but de sa quête.

Le schéma actantiel se présente alors comme suit :



-Schéma actantiel du personnage principal dans *L'effacement* de Samir Toumi

De son côté, Amin, le personnage principal de *1994*, est appelé *Le fils de son père* qui est le colonel Zoubir Sellami. Ex. Moujahid, qui a fait ses preuves lors de la guerre de la libération nationale. Amin, en 1994, est encore un adolescent qui voit sa vie changer après les événements des années 1990.

Dix ans après, en 2004, et suite au décès de son père, les traumatismes refont surface et Amin replonge dans le passé.

Le jour de l'enterrement de son père, Amin vit l'instant en étant détaché de ce qu'il se passe autour de lui. Les remords le transpercent de partout, il repense à son père, à Mehdi et au crime. Et c'est à partir de ce moment-là, qu'il commence à ressentir la solitude.

Toutefois, après l'enterrement, ses copains lui proposent de sortir pour oublier un peu la mélancolie qui le prive de dormir ou même de manger, mais sans succès « *Le présent se fissurait, donc, laissant le passé s'imposer. Et avec lui Kahina, qui*

*l'avait trahi. (...) La blessure est trop profonde. Enracinée. Mais surtout béante. »*⁷³.

Des jours après, Amin enchaîne les dépressions et entre dans une sorte d'engrenage et de tourbillon mémoriel. Voyant sa détresse, sa maman décide de l'interner pour un suivi psychiatrique à l'hôpital de Blida, dirigé par Houda, la cheffe de service de l'hôpital. Ainsi, il commence à suivre une thérapie médicale mais aussi une assistance psychologique.

Tout est brumé dans sa tête et la dose des médicaments administrée accentue son tourbillon de souvenirs. Il veut raconter son ressenti, mais il n'y arrive pas, et surtout, conscient de son incapacité de parler pour éviter de déclencher un processus d'ennuis.

Pourtant, face à cette situation, Houda tente de l'aider afin qu'il puisse avancer, mais lorsqu'elle le reçoit dans son bureau, elle réalise les séquelles du traitement qui font de lui un être avec un visage bouffé, les yeux creusés par les cernes.

Il se perd dans ses mots et lui explique que dans ses rêves, il voit Alger, la mer et Sidali son ami d'enfance et lui parle d'un jeune-homme appelé Mehdi qui mourrait.

Amin se hait, il se sent déjà mort. « *Je... Nous ne sommes qu'un tas de cadavres puants. Cadavres debout faisant semblant de vivre* »⁷⁴ répète-t-il au docteur Houda qui comprend vite que les séances entreprises avec lui le replongent dans un passé douloureux.

A chaque fois que sa bouche s'ouvre, le couvercle de la boîte à pandore s'ouvre avec. Houda se pose tellement de questions et Amin, tente de gérer ses propres fantômes et déclare « *Je n'ai pas de miroir dans ma cellule capitonnée, mais je me regarde ; je me regarde et je me dégoûte* »⁷⁵. Dans son rêve, il voit son ami Sidali qui tenait un pistolet à la main en le pointant vers Amin. Lorsque Houda lui demande s'il avait tiré, Amin lui répond que c'est à ce moment-là qu'il s'est réveillé. Il ressent la vengeance de son ami et se sent déjà mort: « *Je crois que moi, Amine, je suis mort depuis que je suis là à te subir et à subir tes cachets qui me détruisent, mais ce rêve-là m'a achevé* »⁷⁶.

Néanmoins, Houda essaie de cerner le problème au milieu du brouillard et trouve que ce garçon qui se tient en face d'elle en survêtement bleu et blanc, les

⁷³ Adlène Meddi, 1994, *Op. Cit*, p.24

⁷⁴ *Ibid.*, p.61

⁷⁵ *Ibid.*, p.63

⁷⁶ *Ibid.*, p.65

cheveux coupés à ras comme le veut la tradition militaire, au visage enflé par les médicaments et l'enfermement, les yeux vides, cernés et hagards, donne l'impression d'un cadavre recraché par la mer au temps de tempête.

Elle comprend que ce patient n'était pas comme les autres qu'il était spécial par son statut d'ancien officier de l'académie, mais aussi, de par le statut de son défunt père.

Pour Amin, sa vie a pris fin le jour de son adhésion à l'académie militaire. Il ne s'appelait plus Amin Sellami, mais plutôt, l'EOA299. Pour le reste de ses camarades, cette nouvelle identité, était inhumaine et poussait en eux une rébellion. Pour Amin, cela lui convenait, il voulait oublier et s'oublier, fondre dans la masse, c'était l'idéal pour lui, une masse d'apprentissage stressante dans cet univers de soldats et de militaires. Un univers si secret, qui avait été toute sa vie. L'univers de son père et qu'il apprenait à connaître une nouvelle fois au sein de cette académie.

Mais il n'y a pas que son identité qui a changé, même son apparence a changé. Il s'est vu métamorphosé, avec son crâne rasé, ses muscles sculptés et sa tenue en vert kaki, pourtant, Amin n'en voulait pas de l'académie. Mais son acte a forcé son père à l'introduire au sein de cette académie car c'était l'unique solution pour effacer le crime de 1994.

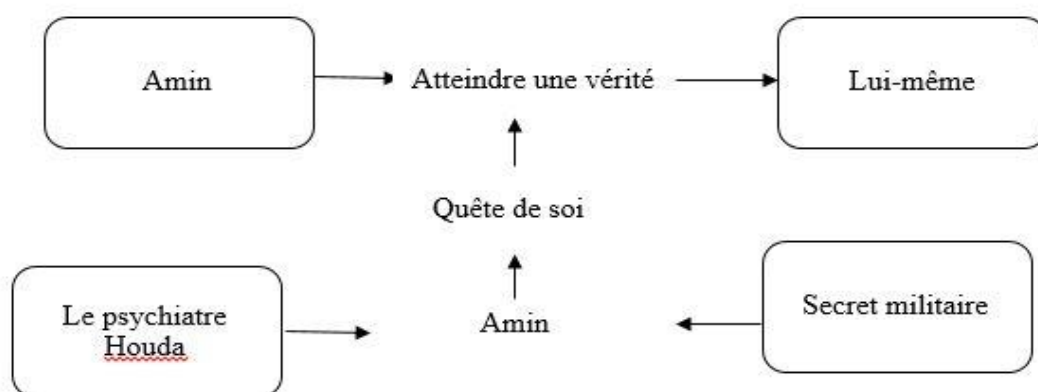
Dans la tête d'Amin toutes ces images défilaient, et cette fois-ci, pour la première fois, avant la fin de sa séance avec le médecin, des larmes ont coulé sur son visage. Le poids du secret s'alourdissait de plus en plus, sa vie, son passé et même son futur d'entremêlaient. Il se sentait impuissant, il réalisa que celui qui allégeait son poids, ne faisait plus partie de ce bas-monde, et que maintenant, c'est à lui d'affronter les monstres qui vivent en lui et autour de lui. Le voyant ainsi, Houda se leva et appela un infirmier pour le rendre à sa chambre.

Elle le voyait quitter son bureau, l'infirmier le soutenant comme un gros sac de névroses. Elle le sentait comme étant : « (...) *Comme le corps d'un blessé ayant raté un virage dans sa vie pour violemment percuter un mur. Un cadavre lacéré par sa propre et secrète biographie. Comme l'écorce d'un arbre tailladée par les lames anonymes* »⁷⁷. Restée pensive dans son bureau, Houda se remémora des cas similaires à celui d'Amin. Des cas qu'elle soignait dans le centre psychologique de Bentalha, Raïs ou Relizane. Des rescapés des massacres, leurs proches massacrés

⁷⁷ *Ibid.*, p.81

devant eux, les cris, le sang, la mort, tout se mêle et s'associe et elle se posa la question : Qu'a-t-elle apporté réellement à ces âmes meurtries. Mise à part l'écoute ? Mais encore, a-t-elle vraiment tout écouté ? Parvient-elle à le faire amener sur le chemin de la confiance ? Elle savait que ce n'était pas simple, qu'il fallait toquer à des portes fermées et ouvrir des tombes, ressortant des cadavres à exhumer. Elle avait compris qu'afin de mener à bien son enquête, il fallait qu'elle plonge toute entière dans une masse nauséabonde.

Afin de procéder de la même manière que l'analyse précédente, nous proposons également le schéma actantiel du personnage Amin qui se présente alors comme suit :



-Schéma actantiel du personnage principal Amin dans *1994* d'Adlène Meddi

De même, nous remarquons qu'Amin vit un conflit intérieur. Après le décès de son père, il replonge dans son passé dans lequel il voudrait recoller les morceaux du puzzle afin d'aboutir à une vérité. Cependant, plusieurs paramètres l'empêchent et malgré le soutien et l'appui du médecin psychiatre, Amin se voit patiner car il n'arrive pas à accéder à l'étape de la délivrance.

Enfin, pour *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra, le texte s'ouvre sur la rencontre des deux cousins Rachid et Omar à l'aéroport, ils étaient dans le même vol Alger- Constantine. Lors de sa narration, Rachid décrit Omar comme un être parfait, avec son parcours du brillant architecte, ayant effectué ses études aux États-Unis. Il l'admirait pour ce qu'il était et il admirait également sa famille. A chaque

rencontre, Rachid réalise qu'il est tout l'opposé d'Omar.

Dès les premières lignes du texte, nous pouvons lire la description d'Omar, il était d'une élégance exceptionnelle. Cette élégance reposait sur le type de costumes qu'il mettait. Ce goût de luxe, il le devait à son père qui possédait une penderie importante de vêtements. Rachid ne l'avait jamais vue, mais il l'avait constaté par le biais de la matérialisation du père. Omar et Rachid avaient presque le même âge, ils avaient passé leur enfance et adolescence ensemble, mais plus ils avançaient dans leur vie, plus ils prenaient de la distance Omar.

D'ailleurs, lors de ses correspondances avec l'une des amies à eux, il évitait de lui parler d'Omar et disait « *J'évitais de parler d'Omar, par pure jalousie* »⁷⁸. Mais leur relation était une relation de paradoxe. Autant Rachid jalousait Omar, autant il l'aimait et le considérait comme son idole. « (...) *J'utilisais en fait pour recomposer ma propre histoire et celle de mon cousin et idole Omar* »⁷⁹. Il était son porte-bonheur mais aussi son fardeau, « *C'était mon amulette, mon porte-bonheur. Mon fardeau aussi* »⁸⁰. Rachid avait une affection particulière pour Omar, il l'exaspérait mais il essayait également de compatir et plus particulièrement lorsqu'Omar aborde le sujet de son père.

Cependant, Rachid savait qu'Omar était encore plus tourmenté et cela parce que, lors des premiers jours de l'indépendance, le corps de son jeune frère Salim est porté disparu et il n'a jamais été retrouvé. Ce jour-là, durant le vol, Alger-Constantine, lorsqu'Omar a entamé la discussion, Rachid le ressentait comme recroquevillé sur lui-même. Les deux familles, celle d'Omar et Rachid étaient alliées, mais elles avaient deux styles complètement opposés. A l'élégance et au luxe de la famille d'Omar, celle de Rachid, était éclatée par la folie de son père polygame.

Ce dernier était commerçant et la maman de Rachid femme au foyer, ils habitaient dans une ville où les marabouts se multipliaient, il avait un frère jumeau Zigoto et un frère aîné Zahir. Rachid et Omar fréquentaient le lycée, chose qui faisait d'eux la fierté de la famille.

Mais malgré la brillante carrière d'architecte qu'Omar menait, il était toujours habité par les fantômes de la guerre. Le chagrin le dévastait chaque jour davantage. Rachid se rappelle des anciennes rencontres avec Omar. Ils se rendaient tous les deux

⁷⁸ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op . Cit, p.38

⁷⁹ *Ibid.*, p.36

⁸⁰ *Ibid.*, p.38

à Constantine où ils passaient la nuit à boire et à discuter, et c'était toujours Omar qui parlait de son histoire ou plutôt de la vision qu'il avait de celle-ci. Mais une nuit, de guerre lasse, Rachid finit par mettre fin à son discours en lui disant :

Oui je sais, et tu as raison. D'accord, c'est moi qui ai tort. Mais tout ça c'est fini. Toi, tu as été formidable. Tu as assumé. Tu es allé jusqu'au bout de toi-même. A contre-courant. Le maquis, les études brillantes, les réalisations prodigieuses. T'as réussi. Tu as étudié à Chicago ! Tu es devenu le meilleur architecte du pays. Tu es reconnu dans le monde entier. Et puis (j'essayais de le faire rire) tu es l'homme le mieux fringué du pays. Alors tu sais, le reste, le passé...Donc tu as raison⁸¹

Omar n'avait pas apprécié ces propos, il s'est mis en colère, puis le chagrin s'est rabattu sur lui et il y passa la nuit à boire. C'est pourquoi, Rachid portait une affection particulière pour Omar qui était d'une nature triste. Rachid estimait que les gens heureux sont ennuyants. « *Je n'aime pas les gens heureux. Le bonheur m'a toujours ennuyé. Omar était malheureux ; c'est pourquoi je l'aimais* »⁸². Pourtant, Rachid n'a jamais eu pour but de profiter des malheurs des autres, sauf que le cas d'Omar était un spécial. Car son destin dramatique et incohérent le fascinait, il résumait à lui seul l'histoire du pays, « *L'histoire tragique de mon pays. Il émanait d'Omar, de son histoire familiale, de son refus d'être honnête et lucide face à l'enchevêtrement des événements, une sorte de radiographie sur laquelle on pouvait lire- certes difficilement- cette histoire collective, effroyable et douloureuse de l'Algérie* »⁸³. Il était une sorte de miroir dans lequel se réfléchissent les événements de tout le pays.

Pourtant, de par son origine, turque, berbère et arabe, Omar était issu d'une famille d'aristocrates. Son grand-père polyglotte parcourait différents pays afin d'amener des chevaux. Son père ancien commissaire divisionnaire dans la wilaya de Batna, une des plus importantes du pays au temps de la révolution et la capitale des Aurès. Sa mère Nadya, d'origine sicilienne, était élégante et très raffinée. Elle jouait toujours le rôle de l'épouse intransigeante et s'habillait à l'européenne en portant de grands chapeaux. Elle fumait des cigarettes turques et buvait du vin blanc algérien, comme les Françaises.

Omar quant à lui, il a fait du maquis mais pendant seulement huit mois, après il s'est vu gravement blessé et il s'est retrouvé dans un hôpital à Moscou. Ses

⁸¹ *Ibid.*, p.13

⁸² *Ibid.*, p.17

⁸³ *Ibid.*

fantômes l'ont hanté depuis le jour où il soupçonnait que son père collaborait avec les autorités coloniales, un agent double pensa-t-il, mais également, du rôle que son frère occupait au sein de l'OAS, Omar était tourmenté et désorienté. D'ailleurs, lorsqu'il était à l'hôpital de Mouscou, sa mère lui rendait visite, il se demandait comment est-elle parvenu à avoir l'adresse ! Ses pensées l'ont guidé spontanément aux services de renseignement de la résistance qui ont dû aider la mère en lui fournissant un faux passeport. Mais lors de ces visites, il se laissait se perdre dans ses souvenirs, en innocentant parfois son père et en l'accusant d'autres fois, il se perdait alors souvent dans le labyrinthe des traumatismes. Pendant ces visites maternelles, il se posait d'autres questions concernant sa mère.

D'ailleurs, sa mère essayait de chasser les doutes en lui disant « *Mais ton père est un combattant de l'ombre. Il travaille sous les ordres de l'Organisation. Qu'est-ce que tu vas chercher là ! Allons, Omar, tu n'as pas honte de soupçonner ton père ? (...) Et moi ? Qu'est-ce que tu penses de moi ?* »⁸⁴ Omar, soupçonnait encore son père pour lui avoir toujours exigé de parler en français. Pour lui, une langue est révélatrice des équivoques de son histoire. Ainsi, il en était de même pour le pays. Il répétait souvent que « *Une langue n'est rien d'autre que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister* »⁸⁵. Il souffrait de son histoire, et de l'Histoire du pays en assumant tous les paradoxes et cherchant des réponses à ses interrogations.

La guerre est finie, mais ses questionnements concernant son père le rongeaient. Il ne cessait de demander à Rachid : « (...) *Il n'a jamais été collabo ! Tu me crois, toi (...) Tu l'aimais bien, toi...un chic type* »⁸⁶. Rachid lui répond que c'est vrai, non, pas au sujet du père, mais plutôt concernant l'ambiguïté de l'histoire qui faisait souffrir sans cesse Omar. La guerre était finie, mais lui, Omar ne tournait toujours pas la page.

C'en était ainsi, le résultat d'une guerre était là et le constat était de l'ordre du présent mais Omar était toujours bloqué dans son passé. Rachid avait décidé de sortir son ami de ce tourbillon lors de ce vol Alger-Constantine d'une heure : « *J'étais décidé à en finir avec lui, à le débarrasser de ses fantômes, à le délester de son chagrin. J'avais une heure pour le convaincre* »⁸⁷.

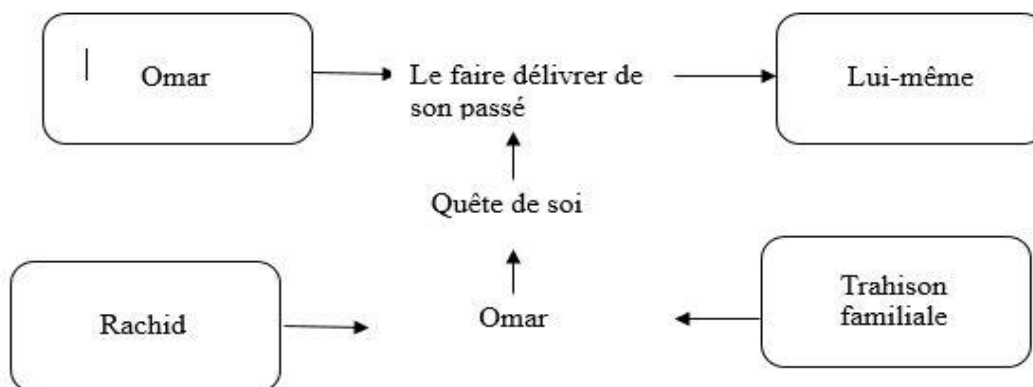
Nous proposons à présent le schéma actantiel d'Omar. Nous avons jugé

⁸⁴ *Ibid.*, p.22

⁸⁵ *Ibid.*, p.26

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p.15



-Schéma actantiel du personnage principal Omar dans *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra

pertinent de ne pas proposer celui de Rachid, car celui-ci vient en aide à la personne d'Omar mais aussi il fait office du narrateur et l'intrigue est tournée vers Omar plutôt que lui. Le schéma se présente alors comme suit :

Contrairement aux deux personnages précédents, nous constatons que Rachid joue le rôle d'un double personnage. D'un côté il essaie de venir en aide à son cousin, et de l'autre, il se définit à travers la personne d'Omar. Toutefois, nous avons jugé important de mettre l'accent sur le personnage d'Omar que Rachid car, il vit intensément le trauma de l'histoire et du passé. Rachid quant à lui, se positionne dans la posture de l'adjuvant et aussi, de l'observateur. Il est le narrateur qui rapporte le mal-être de son cousin. Ainsi, suite à ces premières présentations, nous remarquons que les trois personnages ont eu des vécus différents, mais un traumatisme commun. Leur portrait physique est différent, mais leurs sentiments sont les mêmes, leur désarroi et leur égarements sont partagés de la même manière. .

Le personnage principal dans *L'effacement*, se voit s'effacer chaque jour davantage et ne sait plus qui est-il vraiment. Amin de son côté, se meut dans son bain de souvenirs étant prisonnier de son passé, chose qui l'empêche de vivre le présent. Et pareil pour Omar, qui est en perpétuel questionnement à une quête de vérité qui le paralyse.

A travers les schémas *actantiels* de chacun des personnages, nous remarquons que tous les trois sont en quête d'une vérité cachée. Ils évoluent d'une façon différente, mais vivent tous les trois dans un brouillard opaque qui entrave leur vue.

Cette première présentation rend compte d'un premier constat d'analyse qui

nous permet d'implanter le décor et de créer une première base sur laquelle la suite de l'analyse y repose.

Dans la prochaine section, nous allons aborder la notion du temps en expliquant comment cette vision de la rétrospection est évoquée dans chaque texte. De ce fait, nous tenterons d'expliquer le lien qui existe entre ces rétrospections et la reconstitution mémorielle.

1.2.2 De la rétrospection temporelle à la reconstitution mémorielle

La question du temps relève sans conteste de la structure du récit et l'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations que peuvent entreprendre le temps de l'histoire et le temps du récit. Le premier temps est relatif aux siècles et/ou époques, le second est mesurable en pages et en lignes.

De son côté, le temps de l'histoire est le temps raconté, mais le temps du récit est le temps mis à raconter et la combinaison de ces deux temps, donne au roman tout son sens. Pour Christian Metz, il y a le temps de la chose racontée qu'est le signifié⁸⁸ et le temps du récit qui est le signifiant⁸⁹. Ainsi, cette dualité nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.

Dans cette section, nous allons nous intéresser au temps, d'abord, d'un point de vue littéraire en nous appuyant sur les travaux de Gérard Genette mais également au lien qui existe entre ce temps dit de la narration qui permet un retour vers le passé, et la reconstitution mémorielle en nous basant sur les travaux de Paul Ricœur et de Maurice Halbwachs. En effet, comme le titre l'indique, nous expliquerons les rétrospections utilisées dans chacun des textes choisis.

Gérard Genette, met l'accent sur le temps de l'histoire plutôt que du lieu où elle se passe, cependant pour lui, il est impossible de ne pas situer une histoire dans le temps par rapport à l'acte narratif, puisqu'il doit la raconter dans le présent, le passé ou le futur. Ainsi, la principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire.

Il semble aller de soi que la narration ne peut être que postérieure à ce qu'elle

⁸⁸ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p.27

⁸⁹ *Ibid.*

raconte⁹⁰. Toutefois, ce qui attire notre attention, c'est cette alliance faite entre Histoire et imagination. Autrement dit, nous tenterons d'expliquer comment l'auteur allie l'objectivité de l'Histoire et la subjectivité de son imaginaire et cela en utilisant des stratégies narratives. Ainsi, vue de cette optique, ces interrogations nous emmènent à nous interroger sur l'artifice littéraire⁹¹, entre autres, la littérarité du texte.

Mais également, s'interroger sur cet imaginaire, serait de s'interroger sur le moyen par lequel l'auteur tend à créer un monde fictionnel vraisemblable dans quel se dilue la réalité. En mettant en scène des personnages qui vont raconter leur passé afin de recoller et reconstituer les pièces de la mémoire. On s'intéressera alors à l'ordre du récit et son implication dans la mise en texte.

Toujours pour Gérard Genette⁹², étudier l'ordre temporelle d'un récit, c'est confronter l'ordre des dispositions des événements ou segments temporels dans le discours narratif. Il appelle *anachronie*, tout ce qui se porte dans le passé ou dans le futur, ou plus au moins loin du moment présent.

Toute *anachronie* se constitue par rapport au récit dans laquelle elle s'insère. Elle peut faire figure de récit premier par rapport à une autre *anachronie* qu'elle supporte. Le retour en arrière pour Gérard Genette est appelé, *l'analepse* dans lequel nous pouvons distinguer deux catégories. D'abord, *l'analepse* externe, l'hétérodiégétique qui est différente du contenu du récit premier.

Elle est insérée soit pour un personnage nouvellement introduit et duquel le narrateur veut éclairer les antécédents ou encore pour un personnage perdu de vue depuis quelques temps et qu'il faut ressaisir le passé récent. Puis, il existe, *l'analepse* interne, homodiégétique celle qui porte sur la même ligne que le récit premier. Là encore, se distinguent deux autres catégories.

La première, l'analepse complétive, une rétrospection qui vient combler après coup une lacune antérieure du récit, elle est une ellipse pure et simple. La seconde catégorie, est l'analepse répétitive qui est une sorte de rappel, une redondance à laquelle le récit y revient ouvertement. Ces rappels peuvent rarement atteindre des dimensions textuelles très vastes. Elles sont des allusions du récit à son propre passé.

⁹⁰ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972, p.228

⁹¹ Fotsing Mangoua, R. Devoir de mémoire et (re)construction narrative du tirailleur sénégalais dans *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo. *Études littéraires africaines*, (40), 33–44, 2015, <https://doi.org/10.7202/1035979ar>, consulter le 23/04/2021, p.5

⁹² Gérard Genette, *Discours du récit*, ouvrage regroupant « Discours du récit » et « Nouveau discours du récit », Paris, Points, 2007.

Ainsi, dans un récit quelconque, l'auteur met en scène des personnages qui vont raconter leur vécu, et à travers leurs paroles, nous pouvons mesurer les motivations des analepses évoquées. Et c'est dans ce sens qu'entre en jeu la reconstruction mémorielle. A ce sujet, Paul Ricœur, avance que : « *la phénoménologie de la mémoire ici proposée se structure autour de deux questions : de quoi y a-t-il souvenir ? De qui est la mémoire ?* »⁹³. C'est-à-dire, de la matière du souvenir et du sujet qui est capable pour la mémoire de s'approprier le souvenir.

Il ajoute : « *Se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir. En ce sens, la question comment [...] tend à se détacher de la question quoi* »⁹⁴. Ainsi, et afin de reprendre les termes de Maurice Halbwachs, la mémoire ne fait pas revivre le passé mais le reconstitue. D'ailleurs, évoquer le passé pose d'emblée la question de la capacité de se souvenir.

La mémoire et l'oubli sont les deux faces de la réalité. Elles s'affrontent dans le processus mémoriel. En ce sens, l'oubli constitue les trous de la mémoire que l'imagination s'efforce de combler. Dans *Mémoire et identités dans les littératures africaines*, Kanaté Dahouda et Sélom Gbanou, concluent que, « *Dans une telle perspective, le lieu de la mémoire se laisse appréhender comme une zone de tensions où l'écrivain, devant l'enjeu du triomphe de l'identité sur l'identifiable, de reconquête d'un ayant été ou d'un vouloir être, tente de recycler ce qui fut dans les exigences et l'urgence de ce qui doit être* »⁹⁵. Ainsi, les faits passés, altèrent par le temps, ne remontent pas intacts et c'est dans cette dynamique de la reconstitution du passé qui entre en jeu dans l'imagination.

En partant de ces propos, nous tenterons dans le présent point, d'analyser les analepses évoquées dans chacun des textes choisis. Nous commencerons d'abord par les analepses du personnage principal dans *L'effacement* de Samir Toumi. Rappelons-nous que celui-ci, après avoir perdu son reflet, décide d'aller consulter un psychiatre. Nous remarquerons que la place du psychiatre joue un rôle important dans ce texte, parce que c'est grâce à ses séances thérapeutiques, que le personnage arrive à aller de l'avant.

Après, nous passerons dans un deuxième temps au texte d'Adlène Meddi, 1994. Nous évoquerons le passage de Sidali, l'ami d'enfance d'Amin. Nous verrons

⁹³ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, coll. L'ordre philosophique, 2000, p.3

⁹⁴ *Ibid.*, p.4

⁹⁵ Kanté Dahouda, Sélom GBANOU, dir., *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, L'Harmattan, coll. Critique littéraire, Paris, 2008, p. 10.

comment Sidali peut être la clé du déroulement des événements et cela après son retour en Algérie. Nous mettrons l'accent sur la notion de l'exil et son rapport avec les souvenirs et leur impact sur le personnage. Puis, nous tenterons de combiner cela en essayant de voir quel sera l'apport de Sidali face à la situation alarmante de son ami, interné depuis le décès de son père.

Nous terminerons cette section, en relatant la rencontre de Rachid et Omar lors de leur vol commun Alger- Constantine. Nous verrons comment Rachid peut faire remonter à la surface des souvenirs d'antan. Pour ce faire, nous nous intéresserons à la phase de l'enfance. En effet, les souvenirs relatés par Rachid renvoient à la période de son enfance et de celle d'Omar, nous essayerons alors de voir l'importance de cette phase dans la reconstruction mémorielle.

Nous commençons alors par le texte de Samir Toumi, *L'effacement* où le personnage principal se voit se remémorer de ses souvenirs suite à ses séances chez le psychiatre. Il lui parle d'abord de son enfance, puis de son vécu d'avant, de sa vie d'adolescent, de la relation qu'il entretenait avec son père, son frère et du reste de son entourage. Il réalise que ses effacements ne datent pas d'aujourd'hui, qu'il a finalement toujours été une entité négligée, solitaire et sans amis.

Mais au fil de ses séances chez le psychiatre il commence à penser à des personnes, comme pour le jour où il parlait au docteur de Yasmine, l'ancienne petite amie de son frère Fayçal. Il dresse d'abord le portrait de Yasmine. La belle Yasmine, comme il la surnommait, celle qui venait de rentrer de New York, « *Elle était mince, avait la peau toujours bronzée et portait à longueur d'année des minijupes en cuir et de haut talons. Ses longs cheveux, légèrement dorés, étaient toujours lâchés, retombant sur son visage aux pommettes saillantes et ses yeux couleur miel* »⁹⁶ Puis, il explique qu'il était pour elle, *le petit-frère-de-Fayçal*.

En voyant cette description, le docteur l'interrompt pour lui demander s'il n'était pas jaloux de leur couple. Mais convaincu, le patient lui répond: « *J'étais-et je reste- convaincu que le droit à ce type de relation, puisque je n'étais pas comme Fayçal* »⁹⁷ Le docteur a fini par lui demander s'il avait des nouvelles de Yasmine, car il estime qu'elle a compté pour lui, « *Elle semble avoir beaucoup compté pour vous, m'a lancé le Docteur B, avant de se lever de sa chaise* »⁹⁸, cette remarque a suscité

⁹⁶ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op. Cit, p.59

⁹⁷ *Ibid.*, p. 62

⁹⁸ *Ibid.*

en lui une réflexion et d'ailleurs, le lendemain, il a appelé son frère qui avait quitté le pays depuis vingt-cinq ans pour vivre en France.

Ils se sont entretenus au téléphone, « *Puis, [il a demandé des nouvelles de Yasmine]. La question n'a pas semblé le surprendre* »⁹⁹. La réponse était : non. La réponse le laisse perplexe et frustré, il voulait absolument savoir ce qu'était devenue Yasmine « *J'étais mécontent et frustré, je devais absolument savoir ce qu'était devenue la belle Yasmine* »¹⁰⁰.

Souvent lorsque la séance se termine et par manque de réponse à ses questionnements, le narrateur se sentait en colère, comme pour la fois où le docteur lui proposait alors de parler du décès de son père et malgré l'évocation d'un drame, le patient s'est senti plus à l'aise contrairement aux autres jours. « *Contrairement à mon habitude, j'ai senti les mots me venir plus spontanément* »¹⁰¹ avait-il déclaré. Il se rappelle alors du cancer qui a entraîné la mort de son père, où il est décédé un mois après le diagnostic, puis tout naturellement il a commencé à relater les événements du jour de l'enterrement, avec des gens qui commençaient à affluer, les terrasses et les salons de la maison étaient remplis de personnes, en effet, il y avait beaucoup de monde, mais il ne reconnaissait que peu d'entre eux. Le docteur B lui a demandé ce qu'il avait ressenti ce jour-là, il lui répond alors qu'il a eu mal aux jambes à force de se tenir debout chaussé de ses paires de chaussures de ville neuves, « *Etiez-vous triste ? Bien sûr que Oui !* »¹⁰². Mais il lui explique qu'il était préoccupé davantage par la situation de sa mère surtout lorsque Malika a franchi le seuil de la porte de la maison. Il explique que Malika était une amie très proche de son père, elle était toujours présente lors des soirées entre amis et même pendant les occasions familiales.

Enfant, il ne comprenait pas la relation qu'elle entretenait avec son père mais plus tard, il réalise le lien amoureux qui les unissait. Contrairement aux autres, Malika n'aimait pas Fayçal, elle le surnommait *Le Petit Shaytane*. Puis un jour, Malika a disparu de leur famille et cette absence engendrait en lui une forte tristesse tant qu'il ressentait de l'affection envers elle, il avoue d'ailleurs qu'elle, « *était la seule personne de notre entourage qui avait manifesté un réel intérêt pour lui* »¹⁰³.

⁹⁹ *Ibid.*, p.65

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.66

¹⁰¹ *Ibid.*, p.89

¹⁰² *Ibid.*, p.93

¹⁰³ *Ibid.*, p.96

Après cette séance, il s'est directement dirigé vers la maison de Malika. Leur retrouvaille était un mélange de tendresse et d'évocation de souvenirs, il s'est laissé envelopper dans une coquille où il rattrapait le temps perdu, « *Je rattrapais ainsi ces longues années d'absence, récoltant l'affection qu'elle aurait dû me donner et dont ma mère m'avait privé en l'éloignant de chez nous* »¹⁰⁴. Après cette rencontre, il ressentait un sentiment qu'il ne savait définir, il était ni triste ni heureux mais tout simplement vivant « *J'étais vivant, c'est une certitude ou une découverte, peu importe, je ne voulais pas réfléchir* »¹⁰⁵.

Une fois rentré, sa mère s'est mise en colère parce qu'elle a su qu'il était chez elle, prise de démence, elle s'est mise à hurler de plus belle, lui de son côté, il n'a pas dit un mot, il a juste pris ses affaires et a pris la route pour Oran.

Plus haut, nous avons expliqué que le retour en arrière éclairci par l'analepse se distingue en deux catégories¹⁰⁶ et dans *L'Effacement*, la combinaison des deux a été faite. En effet, le personnage principal a évoqué ses souvenirs en introduisant à chaque fois de nouveaux éléments, ainsi, l'évocation de Yasmine ou de Malika a fait en sorte de combler le récit, une première analepse qui est l'hétérodiégétique et dans laquelle réside l'analepse homodiégétique qui fait le récit premier. Les souvenirs déclenchés grâce au docteur ont convoqué le personnage principal à aller chercher des explications à des interrogations.

Toujours dans l'optique de trouver le lien entre les rétrospections temporelles et leur impact sur la reconstitution mémorielle, nous revenons aux déclarations de l'historien Denis Peschanki, dans son communiqué de presse intitulé *Mémoire collective façonne la construction des souvenirs personnels*¹⁰⁷ qui explique que la mémoire n'est pas un enregistrement passif de nos expériences vécues, bien au contraire, elle intègre notre interprétation de l'évènement ainsi que notre propre histoire. C'est ce que souligne d'ailleurs Maurice Halbwachs qui estime que les individus sont influencés par les cadres sociaux dans lesquels ils s'insèrent, et par conséquent, les souvenirs des uns sont modelés par la mémoire collective des autres. Chose que nous remarquons d'ailleurs chez notre personnage principal qui est parti du de son propre cocon (lui-même) et s'est étendu vers les éléments de son

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.107

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.110

¹⁰⁶ L'hétérodiégétique et l'homodiégétique

¹⁰⁷ <https://presse.inserm.fr/la-memoire-collective-faconne-la-construction-des-souvenirs-personnels/37623/>, consulter le 01/05/2021

entourage, en modelant ses souvenirs afin de combler les lacunes de sa mémoire.

Passons au texte d'Adlène Meddi qui représente un perpétuel retour vers le passé.

En effet, le roman est composé de cinq chapitres évoquant tous une date. Toutefois, le texte s'ouvre sur l'année 2004 et l'année 1994 est le retour vers les événements de la décennie noire, quant à 1962, c'est le retour à la guerre de libération nationale. Pour la présente analyse, nous nous proposons de présenter les rétrospections faites par Sidali, car celui-ci va avoir un regard de recul plus extérieur que celui d'Amin.

En 2004, dix-ans après son exil en France, Sidali décide de rentrer en Algérie après le décès du colonel Sellami. Ce retour au pays était chargé d'émotions, d'abord par la visite de ses parents, puis la situation de son ami Amin. Ce retour de France lui a permis de reprendre vie à Alger. Lorsqu'il marchait dans les rue d'El-Harrach, il ressentait une explosion d'émotions, « *en s'y promenant et en tentant de se le réapproprier, il devenait lui-même un cimetière sentant les promeneurs nerveux et les sirènes de police, de la rue Bouamama à Boumati, d'Altairac à Bechjerrah* »¹⁰⁸. Sidali longeait l'Oued en pensant à sa vie et à son passé, c'est ici qu'il est né et a vécu avec son ami.

Lors de sa balade, les rues lui paraissaient plus petites que dans ses souvenirs et en s'arrêtant à la forêt des Pères Blancs, il se remémore son amitié d'adolescent et les feuilles mortes tombées par terre faisaient guise de témoins du temps qui passe, Sidali s'installe sur l'une des marches et replonge dans son passé. Toutes ses réminiscences refont surface, il pensait aux premières bières partagées en cachette entre amis, aux fois où ils ont mangé Ramadan, à leur univers et au serrement qu'ils ont scellé sans pour autant penser aux conséquences.

Pourtant dans cet endroit, il n'y avait rien qui pouvait soulager sa mémoire mais il voulait redessiner l'espace d'il y a dix-ans, « *Dix ans plus tôt, il y avait fallu ce double constat (dix ans d'absence ; dix ans que cet endroit existait sans lui) Pour que Sidali réalise l'envergure du temps et de l'absence* »¹⁰⁹

Sidali vit cette absence comme une culpabilité, une erreur et une fatalité, pour lui, le présent n'était qu'une question d'âge ou plutôt une lutte contre les conséquences du passé. « *Maintenant, il lui fallait affronter : Amin ne reviendrait*

¹⁰⁸ Adlène Meddi, *Op.Cit*, p.82

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.89

pas souriant après avoir accompagné Kahina, Amin crevait en silence dans sa camisole, détruit par les médicaments, orphelin d'un père qui lui avait mené la guerre, fils d'une mère détruite, ayant perdu mari et fils à jamais »¹¹⁰. Ainsi, lors de sa contemplation des lieux, Sidali entendait encore les cris des voisins en voyant le corps noyé dans une mare de sang.

Les cris des sirènes résonnent dans sa tête davantage l'année 1994 reste figée à vie. Plonger dans ses souvenirs, chaque instant réapparaît comme il y a dix ans. Sidali voulait rentrer en Algérie pour seul but, de sauver Amin, malgré la difficulté de la mission. Mais il n'a retrouvé que des moitiés, des moitiés des siens, des lieux et des gens qui ont changé. Il voulait composer avec des fragments de ce qu'il restait :

Sidali avait trouvé des moitiés de tout : des moitiés de sa famille, des moitiés de son pays dont il ne comprenait qu'une partie, une partie des lieux, des gens qui avaient changé de gueule avec l'âge ou l'effet déformant de la mémoire visuelle, des moitiés de lui-même éparées dans ce qu'il reste des lieux de toute une vie laissée ici. Comme s'il faisait face à un corps déchiqueté après une violente explosion¹¹¹

Donc le retour de Sidali au pays est le fil conducteur entre les événements de l'année 1994 et le présent de 2004. C'est un personnage clé de l'histoire et son retour se caractérise par le retour vers le passé. Ainsi, sa position d'exilé le met face à l'expérience de l'altérité en faisant vaciller son identité.

La vie de l'exilé est souvent rythmée par la mouvance de l'entre-deux, c'est-à-dire, entre les références de l'identité d'origine et celle du pays d'accueil.

Cette situation est souvent accompagnée d'un profond égarement de soi et comme le souligne Anrea Feoli-Gudino¹¹², l'appel à la mémoire joue un rôle de premier plan qui va de pair avec une sensation de perte.

De ce fait l'exil change une vie, c'est une sensation qui suscite des questionnements sur le passé et permet une vision faite par un pas de recul.

Le retour vers le pays d'origine, que ce soit après un long ou un bref séjour est donc vu comme étant :

(...) Le double complémentaire de la question initiale. Et tout exilé s'y confronte, encore plus lorsqu'un changement politique s'opère dans le pays d'origine. Le retour ?

¹¹⁰ *Ibid.*, p.94

¹¹¹ *Ibid.*, p.103

¹¹² Anrea Feoli-Gudino, « De retour : Le post-exil comme mise à l'épreuve de l'origine dans les spectacles de Jorge Lavelli et Andrei Serban », travail de mémoire présenté dans *La maîtrise en théâtre*, Université du Québec à Montréal, Août 2010

L'attend-il ? Le craint-il ? Retourner ou pas ? Brecht le dit, la réponse se formule par rapport à soi, à l'étranger et aux tâches nouvelles que l'on s'assigne dans le pays de départ. Retourner n'est une défaite...retourner n'est pas une victoire¹¹³

Nous remarquons que cette trajectoire offre des parallèles, des oppositions mais également des enseignements. L'exilé se retrouve physiquement et mentalement dans un espace qui est entre deux pays, deux cultures et deux identités.

Toutefois, la rencontre entre le passé et le présent paraît confuse et les choses changent. L'exilé dès son retour alterne entre les images anciennes, et ce qui ne colle pas nécessairement à sa mémoire. L'exilé peut également ressentir de la gêne et de la tristesse vis-à-vis de son pays, chose que nous constatons chez Sidali qui a vécu dix-ans en exil et lors de son retour en Algérie, les images et les souvenirs se sont entremêlés, lui engendrant alors un sentiment de culpabilité et de remord.

Ce ne sont pas tous les exilés qui arrivent à se retrouver et à se réconcilier avec le passé, car le retour peut aussi être appréhendé comme une manière propice pour faire le deuil du passé. Cet aspect est d'ailleurs visible chez Sidali quand la mère d'Amin lui demande les raisons de son retour au pays ; il répond : *Pour guérir*.

Nous passons maintenant au dernier texte celui de Rachid Boudjedra qui constitue un long discours rétrospectif.

Tout au long du vol Alger-Constantine, les réminiscences se déploient également pour relater la vie des deux protagonistes à Batna et à Constantine et cela autour de diverses situations liées à leur jeunesse et enfance. Nous notons également que chaque chapitre se termine par une phrase qui nous fait replonger dans le présent en rappelant l'avancement du vol.

Dans *Les figuiers de barbarie* les dialogues des deux protagonistes sont offerts au lecteur, au style direct. Ce qui attire de prime abord notre attention, c'est que tous les souvenirs évoqués appartiennent à la période de l'enfance des deux cousins.

Lorsque Rachid se remémore les souvenirs, il les évoque d'une manière minutieuse. A titre d'exemple, quand il se remémore son quotidien à l'école coranique : « *Tous les matins, à quatre heures, je vais à l'école coranique apprendre*

¹¹³ Georges Banu, « Bertolt Brecht. Les poèmes de l'exil. Faut-il partir ? Faut-il revenir ? ». [n *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt, L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2002, pp.132.*

ma sourate quotidienne (...) Je hais la rue où elle se situe, elle sent le linge bouilli et les saucisses grillées au feu du charbon (...) Il y a un bain maure dans cette rue et, au-dessus du toit, un âne aux yeux bandés qui tourne inlassablement autour d'un puits »¹¹⁴. Nous nous intéressons à cette phase de l'enfance car nous estimons qu'elle est révélatrice du moi-adulte.

En effet afin d'étayer notre hypothèse, nous proposons la référence d'André Turmel, qui dans son article intitulé *Mémoire de l'enfance et construction de soi*¹¹⁵, explique que la mémoire serait défaillante, incapable de reconstituer de façon quelque peu fiable une séquence d'évènement dans sa cohérence et sa logique interne. Elle oblitère le passé objectif en gommant certains aspects et en plaçant d'autres en relief lorsqu'elle ne fait pas l'impasse sur des points initiés du réel social. Le passé est alors reconstruit plutôt que restitué dans son intégralité¹¹⁶.

Il est important de préciser que la mémoire se devise en deux catégories, la mémoire personnelle et la mémoire sociale, la première relève de la vie privée renvoyant à une faculté psychologique. Quant à la seconde, elle se réfère à des évènements historiques et soulève la question de la mémoire collective. Entre l'une et l'autre, se trouve la mémoire du moi-adulte et de l'enfance.

En effet, dans le même article, André Turmel cite les travaux de Steedman, qui affirme que l'émergence du soi renvoie à l'expérience déterminante de l'enfant, il précise que « *L'enfance évoque l'expérience d'avoir été enfant, et la mémoire de l'enfance est une composante du moi-adulte* »¹¹⁷.

Toutefois, il suffit de se poser la question, à quelle mémoire avons-nous affaire ? S'agit-il de souvenirs d'adulte ou d'une enfance inscrite dans une trajectoire familiale donnée ? Et surtout, quel est son lien avec un passé colonisé et le vécu du présent ?

Nous nous posons la question parce que dans notre cas, les deux personnages Omar et Rachid ont vécu les deux périodes, celle de la guerre de libération nationale et le présent postcolonial.

¹¹⁴ Rachid Boujedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit , p.46

¹¹⁵ André Turmel, « Mémoire de l'enfance et construction de soi » In, Un article de la revue *Sociologie et sociétés*, Vol 29, N 2, 1997, pp. 49-64, <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/1997-v29-n2-socsoc79/001809ar/>

¹¹⁶ D'où l'idée du souvenir construit.

¹¹⁷ Citation traduite par nous. Version originale : « *Childhood invokes the experience of having been a child, and the memory of childhood as a component of adult self* », Carolyn Steedman, *Strange Dislocations. Childhood and the idea of human interiority*, 1780-1930, Cambridge Havard University Press, 1995, p. 63

D'ailleurs, dans l'un des passages, Rachid avoue que, « *Adulte, il était écœuré par les horreurs coloniales d'hier et par celles commises par le pouvoir de son pays aujourd'hui* »¹¹⁸ Steedman estime que l'enfance est multiple, plurielle et non-homogène, elle est socialement contingente et culturelle construite, elle représente un élément essentiel dans la construction du moi-adulte, elle devient ainsi un élément du selfhood¹¹⁹. Dès lors, le Selfhood participe dans le processus en développant des pratiques et des expériences sociales les plus diverses du sujet. Ainsi, nous pouvons comprendre que le vécu qui se rapporte à la période de l'enfance, constitue une part essentielle dans la construction du moi-adulte.

Mais la mémoire est en perpétuelle évolution sur l'axe temporelle, chose que Paul Ricoeur appelle la continuité temporelle¹²⁰, « *La mémoire(...) assure la continuité temporelle, en permettant de se déplacer sur l'axe du temps, elle permet de reconnaître et de dire moi, mien* »¹²¹. Ainsi, à chacun ses souvenirs et c'est ici qu'entre en jeu l'importance de la mémoire dans la construction du soi. Nous partons de ces constats afin d'expliquer le rôle que jouent les analepses évoquées dans le récit. En effet, il est clair que les deux personnages ont suivi des trajectoires de vie différentes, toutefois, tous les deux sont influencés par les mêmes éléments, que ce soit sur le plan historique ou bien de par leur enfance et leur jeunesse.

L'attention est portée sur Omar, car malgré la réussite de sa vie professionnelle il reste tourmenté à cause de son histoire familiale « *Il se perdait souvent dans le labyrinthe des conjonctures du sang et de la trahison, ne sachant plus qui il était et où il en était* »¹²².

Paul Ricoeur pose, dans sa critique, les trois questions: D'où venons-nous ? Qui Sommes-Nous ? Et où allons-nous ? A ces trois questions, Omar n'avait pas de réponse.

Son passé était tourmenté par la guerre et la trahison familiale qui lui ont fait perdre la construction de son identité. D'ailleurs, Omar parle toujours de la guerre et de l'histoire, « (...) *Elle s'applique à nous, à notre histoire, à notre pays tant de fois colonisé, entubé, trahi, balayé, envahi...* »¹²³. Ainsi, Rachid et Omar, ont, tous les deux, vu leur identité se construire durant leur phase d'enfance. C'est pourquoi

¹¹⁸ Rachid Boudjedra, *Les figuiers barbarie*, Op.Cit, p. 180

¹¹⁹ Anglicisme que nous pouvons traduire par : Individualité.

¹²⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit, tome I : L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983.

¹²¹ *Ibid.*, p.188

¹²² Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit, p.27

¹²³ *Ibid.*

adultes, ils ressentaient les mêmes troubles. Rachid de son côté plongeait dans son passé afin de raconter l'histoire d'Omar mais il racontait son histoire en faisant sans cesse des comparaisons et des parallèles.

Dans le présent point, l'attention est centrée sur les analepses et le retour du passé. Pour chaque texte choisi, nous avons observé que les motivations de chacun change. Chez Samir Toumi, le psychiatre a aidé le personnage principal à se remémorer sa vie et a pu prendre conscience de son individualité. Il a ainsi réalisé qu'il avait plusieurs interrogations auxquelles il n'avait pas de réponse, revenir en arrière lui a alors donné l'envie de comprendre son existence. Cette quête vers la vérité a fait remonter en lui des séquences de sa vie lui permettant alors d'aller à l'encontre de ses convictions tout en lui attribuant une manifestation de la reconstitution mémorielle.

Pour Sidali dans *1994*, les choses semblent plus complexes qu'il ne le pensait. Il appréhendait son retour au pays qui est aussi un retour vers le passé. La ville, les odeurs, les gens et même les bâtisses, lui faisaient rappeler l'année 1994. Ces pensées du passé lui ont octroyées un sentiment de privilège dans la mesure où il était l'ami d'enfance d'Amin à qui il voulait apporter de l'aide en l'arrachant de la folie dans l'hôpital psychiatrique.

Enfin, pour les deux cousins-amis, Rachid et Omar, les retrouvailles étaient chargées de souvenirs d'enfance et de guerre.

Nous remarquons que l'évocation des réminiscences explique le devenir d'Omar. La trahison de sa famille et la confusion de son histoire ont fait de lui un adulte troublé et tourmenté. Et c'est ainsi que s'explique l'état adulte de Rachid.

Nous constatons alors que l'insertion des analepses fait partie des stratégies narratives mises dans le but de donner une véracité au texte littéraire. Les analepses sont, en effet, une façon de combler des blancs de l'histoire à travers le travail de l'imagination. Ces rétropections plongent le lecteur dans un décor de vraisemblance lui permettant ainsi de pouvoir vivre l'histoire à travers d'autres histoires.

Dans la prochaine section, nous nous proposons d'analyser les différents espaces dans lesquels se déroulent les trois histoires, car nous estimons que l'espace est révélateur de l'action et de l'être du personnage.

1.2.3 De l'espace narratif à une géo-littérature du texte

L'espace est la dimension du vécu, il est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. Il n'est pas copie d'un lieu référentiel, mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste. Il est à la fois, indication d'un lieu et création fictive. Donc, introduire des espaces, est une façon de rendre l'œuvre réaliste.

Cependant, l'approche traditionnelle de l'étude de l'espace en littérature, part du constat d'examiner les techniques et les enjeux de la description et confère à l'espace qu'une fonction d'ornement et d'encadrement. Elle a tendance à l'exclure de toute progression chronologique de l'avancement de l'intrigue et de l'évolution des personnages. Les travaux de Philippe Hamon ont porté sur la manière, le fonctionnement et la fonction de la description¹²⁴. Toutefois, pour des théoriciens plus contemporains, ce fondement est considéré comme réducteur. « *Un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert 'd'environnement' sans vraiment en conditionner les actes* »¹²⁵. Ils déplorent ainsi que la narratologie traditionnelle ait privilégié le temps à l'espace alors qu'il est aussi indispensable, car les événements ne se déroulent pas seulement à un moment précis mais également dans un endroit particulier¹²⁶ et c'est pourquoi, d'autres approches interdisciplinaires ont vu le jour.

L'espace relève tantôt du morphique, tantôt du métaphorique. Et comme le souligne Alonso Aldama, ceci s'explique par « *La prédisposition du langage spatial à pouvoir s'ériger en un métalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace* »¹²⁷. Maurice Blanchot, qui est à la fois philosophe et critique, estime que : « *L'artiste [...] ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même* »¹²⁸

Ainsi, la notion de l'espace introduite par Blanchot, est investie d'une manière

¹²⁴ Notamment dans son ouvrage intitulé *Introduction à l'analyse descriptif*, paru en 1981 aux éditions Hachette

¹²⁵ Roland Bourneuf, « *L'organisation de l'espace dans le roman* » *Etudes littéraires*, Vol 3, n°1, Québec, 77-94, p. 82.

¹²⁶ Antje Zienthen, « *Littérature et espace* », *Arborescences*, n°3, Juillet 2013, <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>, p12.

¹²⁷ Juan Alonso-Aldama, « *Espace et métalangage : défense du territoire* », *Nouveaux actes sémiotiques* (En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2893>), 2009, p. 130-131.

¹²⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p. 46

différente et spécifique. Les nouvelles approches dites *géo-centrées*, ont une démarche qui consiste à éclairer la fonction de l'espace.

Elles se sont développées dans le sillage du *Spatial Turn* qui se manifeste dans les sciences sociales et humaines dès les années 1990 et s'appuie sur la prémisse que l'espace est impliqué dans toute construction du savoir.

Parmi ces approches, nous comptons : La géo-poétique, les romans-géographes, la géo-critique, la géographie de la littérature, la pensée-paysage, la narratologie de l'espace et l'éco-critique. Les nouvelles approches refusent que l'espace soit un arrière-plan ou encore un mode de description, il ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin d'un personnage, mais comme un enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. L'espace est donc appréhendé comme étant un moteur de l'intrigue et un véhicule de mondes possibles permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale¹²⁹.

En continuant sur cette lancée, nous citons Jean Weisgerber et Henri Mitterand, les deux théoriciens qui se sont interrogés sur la fonction de l'espace au sein du récit. Pour Weisgerber, l'espace romanesque est celui « *Où se déroule l'intrigue* »¹³⁰. Quant à Mitterand, « *L'espace-fiction* » représente les « *coordonnées topographiques de l'action imaginée et contée* »¹³¹.

Weisgerber s'est inspiré des travaux de Lotma en proposant une approche interdisciplinaire. Pour lui : « *L'espace romanesque est un espace vécu par l'homme tout entier, corps et âme, et dès lors voisin de ceux que représentent le peintre et le sculpteur, qu'invoquent les prêtres, qu'étudient sociologues, linguistes, géographes, psychologues et ethnographes* »¹³². Ainsi Antje Ziethen, avoue que Weisgerber élève l'espace au même rang qu'un personnage.

D'autant plus que l'espace est d'une part, le produit d'un processus dynamique impliquant plusieurs points de vue, à savoir, ceux du narrateur, du personnage et du lecteur. D'autre part, il est la base d'un modèle qui s'étend à tous les niveaux du récit, et donc, l'analyse de l'espace qui « *donne accès à la*

¹²⁹ Antje Ziethen, « Littérature et espace », *Arborescences*, n°3, Juillet 2013, [https : //id.erudit.org/iderudit/1017363ar](https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar), pp.3-4.

¹³⁰ Jean Weisgerber, *L'Espace romanesque*, L'âge d'homme, Lausanne, 1978, p.227.

¹³¹ Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980, p.192

¹³² Jean Weisgerber, *Op. cit.* pp. 11-12

signification totale de l'œuvre »¹³³ Pour Weisgerber donc, l'espace n'est pas donné mais plutôt « *se construit au fur et à mesure* »¹³⁴ et cela, à travers les gestes, les émotions et les sens, tels que : l'ouïe, le toucher, l'odorat ou la vue. A cette théorie de Weisberger, Mitterand rajoute sa réflexion abordée dans son ouvrage *Le Discours du roman*, « l'espace est le *champ de déploiement des actants et de leurs actes, comme circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque* »¹³⁵. L'espace fait donc, émerger le récit, détermine les relations entre les personnages et marque un impact sur leurs actions. Entre autres, Mitterand, se prononce en faveur d'une « actancialisation »¹³⁶ de l'espace:

Lorsque le circonstant spatial, comme dans Ferragus, devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou, en d'autres termes, de décor ? Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace, au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la machine narrative.¹³⁷

A présent, nous essayons d'expliquer pourquoi nous avons opté pour le terme *Géo-littérature* dans le titre. Comme nous l'avons déjà souligné, nous voudrions mettre l'accent sur l'impact que l'espace a au sein du travail romanesque. A cet effet, la géographie littéraire nous semble une piste intéressante qui nous permettra de définir l'importance de l'évocation de la ville et du domaine qui se rattache à l'urbanisme dans nos textes choisis.

La combinaison entre la géographie et la littérature a donné naissance à cette notion dite « *géo-littérature* ». En effet, Bertrand Lévy¹³⁸, qui est lui-même géographe, estime que la littérature est une source d'inspiration qui permet de cerner les caractéristiques de l'esprit des lieux, de l'identité des régions et des villes, à travers le vécu individuel et social.

Enfin, depuis ce renouvellement du champ géographique, les chercheurs tiennent compte du fait que : « *Les romanciers contemporains ne fournissent pas*

¹³³ *Ibid.*, p.227

¹³⁴ *Ibid.*, p.29

¹³⁵ Henri Mitterand, *Op. cit.* Paris, 1980, p.190

¹³⁶ Antje Zienthen, *Op. cit.*, p11.

¹³⁷ Henri Mitterand, *Op. cit.* pp.211-212

¹³⁸ Dans son article « Géographie et littérature. Une synthèse historique » paru dans la revue *Le Globe*, une revue genevoise de littérature.

seulement à la géographie des documents précieux, ils sont eux-mêmes, à leur manière 'géographes' ; il y a une 'pensée spatiale' du roman, qui a 'une façon propre de faire de la géographie »¹³⁹. En reprenant les propos de Piatti, la littérature construit des lieux et des espaces tantôt entièrement fictifs tantôt géographiquement situables et reconnaissables. Entre autres, la géographie littéraire propose un rapport référentiel entre la fiction et la réalité des lieux, permettant ainsi à la littérature de créer des mondes parallèles qui pourraient être liés à notre monde, ou du moins en émerger.

La littérature est, en ce sens, dotée d'un pouvoir de création en pariant sur le culturel et l'idéologique à l'échelle individuelle mais également collective.

C'est ainsi que nous tenons d'expliquer les lieux et les espaces cités lors de nos textes choisis.

Commençons par lieux dans l'*Effacement* de Samir Toumi. D'abord, le texte s'ouvre sur un premier chapitre intitulé *L'effacement*, dans lequel, le protagoniste se voit vivre ses effacements du reflet au sein de sa vie quotidienne à Alger. Puis, suite à une violente dispute avec sa mère, le narrateur décide de quitter Alger, et prend la route en direction d'Oran. Ainsi, dans le deuxième chapitre intitulé *Oran*, où le personnage principal raconte son séjour.

Dans le présent point, nous nous intéressons au deuxième chapitre intitulé *Oran*, la ville prend une grande proportion du récit et constitue une partie inhérente du récit.

Arrivé tard dans la nuit, le personnage principal réserve une suite et y passe la nuit et affirme avoir fait une nuit complète sans cauchemars ni rêves. « *Je me suis réveillé à dix-heures du matin. Je venais de faire une nuit complète apaisée, sans rêves ni cauchemars* »¹⁴⁰ et ainsi pour toutes les nuits passées à Oran.

De plus de la bonne qualité du sommeil, le personnage retrouve l'appétit : « *Je n'en revenais pas de cet appétit soudain, moi qui, habituellement, n'avalais jamais rien le matin* »¹⁴¹ Donc, un apaisement et une sérénité ressentis dès le premier jour. « *Je ne pensais plus à rien (...) ni à la crise de nerfs de ma mère. Point de Docteur B., de Djaouida ou de syndrome de l'effacement, les événements des derniers mois*

¹³⁹ Antje Ziethen citant Michel Collot dans, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, 2011

¹⁴⁰ Samir Toumi, *L'Effacement*, *Op.Cit.* p.119

¹⁴¹ *Ibid.*, p.120

me paraissaient irréels »¹⁴² Puis il a eu l'idée de visiter la ville, il a alors appelé un taxi et c'est de là qu'il a fait la rencontre avec le dénommé Kada qui va l'entretenir durant tout au long de son séjour. Nous remarquons ici, que le narrateur dresse une cartographie de la ville d'Oran en énumérant les différentes places telles que, Santa Cruz, Mers El Kebir ou encore, La Basilique. Et lors de sa découverte de la ville, Kada, enchainait les anecdotes, et finit par lui avouer qu'il aimait sa ville : « *J'aime ma ville, je l'ai dans la peau, (...) regarde comme elle est belle !* »¹⁴³ Ses émotions étaient palpables. Oran s'offrait à eux en dessinant de superbes vues.

Ainsi, durant l'après-midi, le protagoniste a continué d'errer dans cette ville, il s'est promené un peu partout et il contemplait les éléments qui constituaient cette ville en s'attablant à plusieurs reprises dans différents cafés : « *Au contraire, je me sentais léger, presque insouciant, profitant simplement de cette promenade solitaire dans la ville* »¹⁴⁴.

Nous remarquons également, que durant les jours qui vont suivre, le narrateur va continuer ses explorations urbaines en découvrant de nouveaux quartiers et de nouveaux immeubles. Il parcourt les endroits en les faisant vivre dans l'histoire « *J'ai admiré quelques édifices comme le théâtre de la Place d'Armes, la Cathédrale, devenue bibliothèque, ou La Cintra, un bar célèbre par Albert Camus* »¹⁴⁵ Il finit ses visites en s'asseyant sur un banc, face à un panorama depuis le port, sous le ciel bleu azur tout en contemplant la corniche.

Il était loin de sa ville et sa vie mélancolique, la ville d'Oran lui permettait de sortir de son cercle du dégoût et du mal-être. Il réalise que dans cette ville, les gens semblaient se mouvoir plus librement et occupaient l'espace d'une façon plus naturelle, même l'atmosphère des rues était moins austère qu'à Alger.

Son escapade oranaise lui donnait le sentiment que tous les espaces sont fabuleux et cela peu importe leur envergure. « (...) *J'étais en vie (...) J'étais en phase avec la vie. Peut-être même que j'étais heureux* »¹⁴⁶ et lorsque son thérapeute l'appelait pour demander de ses nouvelles, il lui confiait son sentiment de bien-être à Oran.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, pp.126-127

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.134

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.161

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.160

Il est à souligner également que de par son style d'écriture, l'auteur¹⁴⁷, s'intéresse beaucoup à l'espace. En effet, son premier roman intitulé *Alger, le cri*, est une sorte d'autobiographie diluée dans une description de l'espace. Il a utilisé l'espace pour parler de lui-même et faire de l'écriture une expérience menée par son corps en ayant relation directe avec sa ville. Ainsi, dans ce texte, Alger a pris le rôle d'un personnage actant dans le récit.

La ville n'y est pas seulement un espace, où l'architecture moderne et coloniale se mélange, mais plutôt un être vivant ayant un passé historique. Alger est animée métaphoriquement, la personnifiant à un corps d'une femme, tantôt aimé, tantôt détesté. Ainsi, nous remarquons que pour le texte choisi¹⁴⁸ l'évocation d'un espace n'est pas un simple décor dans lequel un personnage évolue.

Il n'est pas une pause du récit, mais un espace qui a redonné vie au protagoniste offrant une partie essentielle dans la construction des événements. La parenthèse qu'a vécu le protagoniste à Oran, lui a permis de se redécouvrir, de ressentir qu'il est encore vivant et qu'il a lui aussi des émotions. Grâce à un court séjour passé à Oran, il s'est débarrassé de l'étiquette du *fils de*, le fils qui fait toujours tout ce qu'on lui dit de faire.

Cependant, il existe tout un autre détail qui a accentué sa vivacité. Lors de son premier soir au *Pianiste*, il y avait une femme, appelée Houaria connue par tous, avec qui il fera connaissance le lendemain lorsqu'il la voit arriver dans le hall de l'hôtel. Elle l'invita le soir même chez elle, et semblait beaucoup s'intéresser à lui. Son cœur a palpité davantage, car jamais auparavant une femme ne s'est réellement intéressée à lui. Son excitation avait atteint son paroxysme. D'ailleurs Kada l'avait remarquée : « *Kada m'a longuement dévisagé, puis, d'un ton complice et amusé, m'a demandé ce qui avait bien pu m'arriver aujourd'hui. Rien du tout, pourquoi dis-tu cela ? Ai-je répondu en cabrant un peu-Quelque chose a changé en toi, tu n'es plus tout à fait le même.* »¹⁴⁹

En effet, il n'était plus le même, cette invitation, faite par cette femme a procurée en lui une confiance personnelle. Car dans le passé, il rêvait d'être le charmant tombeur comme l'était son frère Fayçal. Mais ce n'était pas possible, il a fallu attendre longtemps pour que cette opportunité s'offre à lui. Il a fallu qu'il soit à

¹⁴⁷ Nous parlons de Samir Toumi.

¹⁴⁸ Nous voulons dire *L'Effacement* et non pas *Alger, le cri*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.160

Oran, cette ville si radieuse par son ciel et ses plages, qu'il ne voulait plus quitter.

Passons désormais au texte d'Adlène Meddi où nous estimons que les espaces ont pris une autre dimension dans la narration.

Dans un entretien de presse réservé à la revue *Fassl*, Adlène Meddi, affirme qu'il ne voulait pas décrire Alger l'idyllique, Alger la blanche, l'ensoleillée ou la marine ; il voulait décrire Alger sous la brume et l'humidité. Pour lui, il existe un problème avec l'image de la ville dans la littérature algérienne. « *On a un gros problème avec le territoire. On ne sent pas qu'il nous appartient, parce qu'il nous a été dérobé et qu'on l'a récupéré mais qu'il nous a ensuite été imposé* »¹⁵⁰. Adlène Meddi estime que l'image d'Alger reste attachée à l'image de la mer et à son architecture coloniale. Toutefois, dans *1994*, l'auteur est venu à l'encontre de cette image-là, en montrant son autre visage, celui de l'obscurité et la nuit. Pour lui, le côté exotique a pris le dessus, et il fallait montrer qu'il n'y avait pas un seul Alger mais des *Algers*. Il fallait donc recréer la ville et le territoire.

Il voulait sortir le texte du centre et de l'insérer dans un endroit moins attendu. C'est une sorte de vengeance par la littérature. Notons également, que de même que Samir Toumi, Adlène Meddi a utilisé le quartier pour parler de lui-même et retracer sa saga familiale. « *Les grands-parents de mon père y sont nés au début du XXe siècle. (...) Je voulais raconter cette saga familiale parce que c'est une partie de moi (...)* »¹⁵¹ disait-il. Maintenant il est important de rappeler que *1994* est un roman dans lequel les événements tournent autour d'une enquête.

Le trait un peu polar du roman va accentuer la dimension géographique, car il va permettre d'évoquer davantage l'aspect urbain du roman. Les événements du récit se déroulent principalement au sein de la ville, mais évoquer El-Harrach, c'est évoquer aussi la banlieue et donc la marginalisation.

Ainsi, de par son style scripturaire, le côté polar permet de parler de cette marge et c'est ce qui va intéresser notre auteur, parce qu'en dehors des années 1990, il y a toujours des guerres et des conflits dans la banlieue. Adlène Meddi ajoute que : « *(...) El-Harrach est une ville connue pour ses frères musulmans, et ses militants communistes, ça veut dire que c'est une ville révoltée* »¹⁵² Tous ses éléments vont nous permettre de voir l'importance et l'impact qu'a un espace au sein du récit. Et

¹⁵⁰ Entretien fait par Salah Badis, Revue *Fassl*, N°0, éd Motifs, 2018, Alger, pp.34-35

¹⁵¹ *Ibid.*, p.33

¹⁵² *Ibid.*, pp. 35-36

afin de reprendre les propos de Nedjma Ben Achour¹⁵³, nous dirons que l'espace n'est pas une simple description, mais plutôt un vécu, il fait office d'actant qui vient s'appuyer sur l'enchaînement des événements et qui joue un rôle dans l'énonciation.

Dans le présent point, nous allons nous intéresser plus spécialement aux passages narrés par Sidali après son retour au pays.

En effet, la dimension du retour au pays natal nous permet de revivre l'instant après une séparation.

D'ailleurs, Adlène Meddi s'explique sur cet aspect en révélant qu'après son retour à Alger, sa ville l'avait manqué. Il passait tout son temps à marcher dans les rues d'Alger. Ainsi, nous pouvons observer que dans *1994*, Sidali, dresse un tableau poétique des endroits qu'il redécouvre après son départ. En s'y promenant dehors, il avait envie de se réapproprier l'espace.

Il s'imprégnait des senteurs et ressentait que quelque chose lui collait à la peau. Il est devenu comme une masse qui fondait avec l'espace. « *Quelque chose ici collait aux vêtements, s'insinuait dans ses pores et s'incrétait dans ses narines* »¹⁵⁴ Lors de son interview, Adlène Meddi explique également qu'il n'avait pas pour but de décrire la beauté de la ville. Pour lui, la ville est belle dans sa folie et ses contradictions.

D'ailleurs, il évoque le souvenir du soir où lors d'une promenade nocturne, il a assisté à une bagarre entre jeunes, filles et garçons, tous saouls, se battaient les uns contre les autres. Il en était heureux et il révèle au journaliste : « *J'en étais heureux, comme si la ville m'avait offert un cadeau* »¹⁵⁵ Dans cette expression, nous pouvons comprendre que pour lui, la ville a pris un autre statut que celui de l'espace.

Elle a pris la posture d'un être humain qui pourrait offrir des choses et afin de revenir au texte, nous remarquons également que lorsque Sidali évoque les lieux qu'il redécouvre après son retour, il dresse un tableau spatio-temporel comme si le temps et l'espace s'entremêlaient.

Nous pensons ici à Bakhtin et à sa théorie du *chronotope* qui se traduit par *espace-temps* et implique la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle

¹⁵³ Propos recueillis dans Nedjma Benachour, « *Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture littéraire. Penser la ville – approches comparatives* », Oct 2008, Khenchela, Algérie. pp.81. ffhalshs-00380554

¹⁵⁴ Adlène Meddi, *1994*, Op.Cit. p. 82

¹⁵⁵ Entretien fait par Salah Badis, Revue *Fassl*, N°0, éd Motifs, 2018, Alger, p.32

qu'elle a été assimilée par la littérature. Pour Bakhtine¹⁵⁶, le chronotope, exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps qui est vu comme la quatrième dimension de l'espace. Ainsi, nous entendons par chronotope, une catégorie littéraire de la forme et du contenu. Le temps se condense et devient compact, tandis que l'espace s'intensifie et s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet et de l'histoire. Les indices du temps se découvrent donc dans l'espace, perçu et mesuré d'après le temps.

De ce fait, cette intersection de séries et cette fusion d'indices caractérisent précisément le chronotope de l'art littéraire qui va par la suite définir l'unité artistique d'une œuvre avec la réalité. Tous ces indices spatio-temporels sont inséparables les uns des autres et sont porteurs d'une dimension émotionnelle.

Nous entendons par là que le regard est porté sur l'espace, car celui-ci va définir l'humeur du personnage, chose que nous remarquons alors chez Sidali. D'ailleurs, lorsqu'il commence à se promener, tous ses souvenirs lui reviennent à l'esprit, il ressent que le temps est suspendu mais que l'espace l'envahi. Sa ville l'avait manqué et cette promenade a recollé la partie perdue de son l'exil.

Un autre détail attire notre attention ; celui de l'évocation de l'espace mais d'un point vue mémorielle. Lorsque le narrateur évoque cet espace, nous voyons l'utilisation persistante et répétitive de l'adverbe *Ici*. Nous proposons un des exemples tirés des pages citées :

C'est ici que Sidali et Amin sont nés. Dans cette ville honnie et détestée parce qu'ici Octobre, ici les barbus tenaces et les tout premiers communistes torturés par Boumediene en 1965, ici la guerre, la boxe, les putes et les premières femmes juges, ici les derniers survivants de Cayenne, ici le chaâbi mélancolique des chanteurs qui meurent ivre derrière leur volant, ici les descendants des Kouloughli aux yeux clairs et à la gastronomie raffinée, ici les marabouts et le misérabilisme anonyme des enfants de Gué de Constantine, ici les bars, les bagarres et les mosquées contestataires, ici la révolte des gamins et la fin d'un chemin de fer fantomatique, ici la briqueterie paternaliste d'Altairac et ses ouvriers aussi alcooliques que nationalistes, ici l'amour dans les cages d'escaliers obscures, les fellations clandestines et rapides, ici la poésie blasphématoire¹⁵⁷

Lors des pages 85 et 87, l'adverbe *Ici* est répété 26 fois, et il est chaque fois écrit en italique. Grammaticalement, *Ici* est un adverbe indiquant l'endroit précis où se trouve la personne qui parle et la technique de l'italique est une façon d'attirer l'attention sur un passage ou un terme. Elle permet donc de ressortir le mot, de le distinguer et de le mettre en évidence du reste du texte, ce qui met l'accent sur

¹⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Tel Gallimard, 1978

¹⁵⁷ Adlène Meddi, 1994, *Op.Cit.* p. 85

l'endroit où Sidali se trouve.

Les lieux visités ont fait de lui la personne qu'il est aujourd'hui et qui était il y a dix-ans. Sa ville et son quartier l'ont façonnés et cette idée nous renvoie à un passage de Balzac dans *Le père Goriot* lorsque nous découvrons Mme Vauquer à travers sa pension « (...) enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne »¹⁵⁸.

Parmi les espaces attirant notre attention, il y a la forêt des Pères Blancs, *El-Papass*. Sidali avait rendu visite à cet endroit à son retour., c'est endroit clé de sa jeunesse. Cet espace lui fait rappeler les stratégies entreprises par les amis parce que leur vie entière se planifiait dans cet endroit. « (...) Cet endroit existe bel et bien, il n'a pas été effacé par mon absence, par le meurtre et la démence, (...) »¹⁵⁹ Le lieu existe toujours, mais il était vide de sa substance d'il y a dix-ans, il est devenu désert.

Assis à cet endroit, Sidali réalise qu'il est devenu un homme, mais un homme dont la jeunesse est restée otage de ce bois. A l'époque, ses amis et lui ressentaient une certaine liberté dans cette forêt, elle était leur refuge au milieu de la violence des années 1990 : « Ici, personne, ni les flics ni les 'services' du père d'Amin, n'avait de prise, ici c'était la jeunesse et la fraîcheur de l'adolescence. Ici, c'était l'insouciance des années folles, de ces maudites années 1990 qui le submergeait en cette parenthèse verdoyante et calme »¹⁶⁰

Dans notre présentation de l'analyse de 1994, nous avons évoqué l'aspect polar et sa relation avec la description de la ville où nous avons insisté sur le fait qu'à travers ce trait du roman, l'attention est portée sur l'élément de la cartographie. En effet, et toujours avec le retour de Sidali au pays, nous remarquons une description minutieuse des lieux. Adlène Meddi insiste sur le fait qu'il est important pour le lecteur que le roman soit imagé pour une description illustrative. Nous remarquons lors de sa balade dans les rues d'Alger, l'évocation des noms des quartiers, des HLM, des tuiles des bâtisses, des cafés, de la plaine de la Mitidja, du Oued... enfin tout était décrit à sa place. De tels passages permettent au lecteur de reproduire l'espace tel qu'il est. « Lentement, glissait l'oued, Sidali le traversa en empruntant le pont blanc, tel un gigantesque crocodile noir, (...) collectant sans hésitation les rejets toxiques des zones industrielles d'Oued Smar, de Gué de Constantine et de Baba

¹⁵⁸ Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris, 1835, Chapitre I.

¹⁵⁹ Adlène Meddi, 1994, *Op. cit.* p.89

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.90

Ali »¹⁶¹. Ainsi, il continue sa description en énumérant les différents quartiers par lesquels Sidali passe jusqu'à l'arrivée de sa destination.

Toujours dans la perspective d'établir une étude de l'espace, nous terminons cette analyse avec le texte de Rachid Boudjera et cela même s'il ne se présente pas comme les deux textes précédents. En effet, dans *Les figuiers de barbarie*, la conversation entre les deux amis se déroule principalement au sein de l'avion. De ce fait, nous voulons approcher cet aspect d'une autre manière étant donné que l'espace de l'avion est clos. Ceci nous a donné l'idée de porter notre réflexion sur l'espace théâtral.

Les éléments qui constituent le dialogue nous renvoient au décor de la pièce théâtrale de Jean-Paul Sartre intitulée *Huis Clos*. Mais avant de faire le lien entre la pièce de théâtre et notre texte, nous tenons d'abord à rappeler comment se manifeste l'espace théâtral au sein de l'œuvre de Rachid Boudjedra. Pour ce faire, nous allons expliquer qu'est-ce que l'espace théâtral, puis nous verrons comment l'espace de l'avion joue un rôle primordial dans le récit.

L'espace est le lieu de théâtre par excellence, et le texte de théâtre est avant tout un lieu de spectacle. Mais dans un sens plus large, l'espace théâtral est le caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Cette notion d'espace théâtral est multiple, pouvant être architectural, scénographique ou bien dramaturgique.

L'espace théâtral étant une source inépuisée de recherches, a longtemps suscité de nombreuses réflexions. Au fil des époques, l'espace théâtral a connu maintes mutations et il s'est multiplié. De l'Antiquité grecque au théâtre classique, il a occupé une place privilégiée devenant ainsi l'une des composantes dramatiques de la pièce.

Ceci est particulièrement remarquable après la Seconde Guerre mondiale où le théâtre a connu un éclatement avec l'absurde. Appelé également le théâtre d'avant-garde ou le nouveau théâtre, les bouleversements qu'a connus le monde à partir de la seconde moitié du XX^e siècle ont affecté tous les genres littéraires.

Le théâtre a chamboulé ses codes sur le plan du personnage, du temps et de l'espace qui devient désormais l'élément fondateur du théâtre. Il subit un éclatement et il n'est plus l'espace traditionnel où l'action se déroule, mais plutôt un lieu ayant

¹⁶¹ *Ibid.*, p.83

une connotation particulière. Ainsi, jouer à l'intérieur ou à l'extérieur n'est plus jouer *dans* l'espace mais *avec* l'espace, car celui-ci projette le désarroi des êtres.

Dans les pièces de Samuel Beckett et Eugène Ionesco, les personnages construisent l'espace dans lequel ils vont évoluer et qui désormais matérialise leurs angoisses et leur rapport avec le monde moderne. Dans cette perspective du nouveau théâtre, notre réflexion est dirigée vers l'œuvre de Jean-Paul Sartre intitulée *Huis Clos*¹⁶² où nous retrouvons trois personnages liés l'un à l'autre. Chacun des trois a deux bourreaux et la symbolique est l'enfer, les trois personnages sont morts mais vivants, c'est ce qu'on appelle : une mort-vivante.

La morale culte de la pièce est celle de *L'enfer c'est les autres*, expliquée par Jean-Paul Sartre dans une interview¹⁶³.

Pour lui, si les rapports sont tordus, l'Autre devient l'enfer car le jugement d'autrui est toujours puissant. La symbolique de la mort pour Sartre réside dans le fait qu'il existe plusieurs personnes qui sont englouties dans des habitudes du quotidien et qui souffrent de jugements que l'on porte sur eux mais qui ne cherchent pas à changer. Ces gens-là sont comme considérés comme morts-vivants ; d'où la symbolique d'une mort vivante.

Nous remarquons, en effet, qu'il existe des points de similitudes entre *Huis clos* et *Les figuiers de barbarie*. Dans ce dernier, les deux amis-cousins se retrouvent dans un espace clos qu'est l'avion ; et tous les deux parlent de leur passé et de leur vécu commun.

L'attention est d'abord portée sur Omar qui vit encore dans son enfer. Tout au long de son discours, Rachid voulait sauver son cousin des griffes du passé, qui ressassait sans cesse et tentait en vain de trouver une explication à son destin.

Notons également, que Rachid admire Omar, il était son idole, sa famille l'impressionnait et il aurait aimé appartenir à une famille similaire. Ce jugement a été mentionné progressivement dans le roman.

Rachid trouve que Omar était un comme mort vivant, « *il s'était muré dans son silence. Recroquevillé sur lui-même. Assis à côtés de moi, Comme mort* »¹⁶⁴, Omar était peiné également du ratage de guerre, il croyait à des idéaux qui s'étaient révélés mensongères, même si Rachid lui rappelaient que: « *Toutes les révolutions*

¹⁶² Jean Paul Sartre, *Huis Clos*, Gallimard, France, 1947

¹⁶³ Vidéo consultée sur YouTube le 27/07/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Q6-RWlmtqkY>

¹⁶⁴ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, *Op.Cit.* p.42

*aboutissaient au ratage, mais il fallait les faire quand-même»*¹⁶⁵

Pour Omar, l'enfer était son passé, sa famille, l'histoire de son pays et même l'avion pris pour aller d'Alger à Constantine. Rachid voulait sauver son cousin de cet enfer, mais pour se faire, il devait passer par l'étape de guérir le mal par le mal.

Afin de revenir à notre comparaison, nous remarquons que le texte s'inspire fortement du décor et de la thématique de *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre. L'espace qu'est l'avion a permis de créer une sorte de huis clos entre les deux personnages, ils étaient tous les deux dans une sorte de bulle propre comme s'ils étaient seuls au monde.

Dans le présent point nous avons tenté d'orienter notre trajectoire vers l'importance de l'espace et nous avons pu constater que dans *l'Effacement* de Samir Toumi. La ville d'Oran a pris le statut d'un personnage qui vient en aide au protagoniste en lui offrant apaisement et bonheur.

Dans *1994*, d'Adlène Meddi, la voix a été donnée à Sidali afin de raconter les retrouvailles avec sa ville natale après dix-ans d'exil, en se focalisant sur la notion du temps à travers ses visites. L'espace urbain est alors accentué dans ce texte car le roman se rapproche du polar.

Quant au texte de Rachid Boujedra, le lecteur entre dans un espace intime qu'est l'avion ce qui renvoie au décor d'une pièce de théâtre. L'espace ici joue un rôle important dans la mesure où la construction du récit s'établit d'une façon cloîtrée et de ce fait, le lecteur se concentre entièrement sur le discours apporté par les deux amis.

Dans le présent chapitre, nous avons dirigé notre analyse sur les différentes stratégies narratives dans chaque texte pour ressortir la littérarité du texte mais aussi montrer en ce qu'elle apporte d'aspect du réel. En effet, chaque détail inscrit renforce davantage le texte en lui conférant une dimension de vraisemblance.

Les auteurs ont choisi des personnages ayant une individualité spéciale et évoluant dans une période et un endroit précis. Ils ont une trame narrative différente mais leurs préoccupations sont similaires. Ils partent tous vers une quête de soi évoquant ainsi leur mal-être sous différents angles.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.27

Dans le prochain chapitre, nous traiterons le conflit intergénérationnel, puisque les trois personnages vivaient sous-l'ombre du père, nous tenterons alors d'expliquer comment ce conflit est présenté dans les trois textes choisis.

Puis, pour finir, nous essaierons de voir comment à travers cette évocation du conflit intergénérationnel, les trois textes partent de la forme du roman familial vers un roman national.

CHAPITRE 3

Le texte au cœur du conflit intergénérationnel

1.3 Chapitre 3 : Le texte au cœur du conflit intergénérationnel

Dans ce chapitre, nous voudrions mettre en relief la dimension de la littérature au service du roman familial.

Pour ce faire, nous avons réparti notre chapitre en deux points. D'abord, dans le premier point nous essaierons d'expliquer comment la dimension paternelle est démontrée à partir de procédés d'écriture. Il sera donc question de voir, comment le père peut faire miroir au fils, mais également, comment le fils évolue sous l'ombre de son père.

Puis dans le second point, nous tenterons de démontrer comment la représentation des familles présentes dans chacun des romans peut faire écho à une histoire de société. Entre autres, l'histoire de chaque famille devient ainsi un microcosme d'une société et les romans choisis passeront donc d'un statut du roman familial à un roman national.

Cette étude nous permettra de voir, comment les éléments littéraires peuvent se réunir pour être au service d'une écriture qui peut dépasser la fiction pour faire ressentir le réel.

1.3.1 Fils VS père : Pour une poétique de la filiation

Lorsque la thématique de la filiation est évoquée dans une œuvre littéraire ou s'intéresse aux corrélations et aux analogies entre les personnages du roman, ceci implique la mobilisation des notions de la mémoire individuelle mais aussi collective. C'est pourquoi, dans la présente section, nous voudrions mettre en exergue cette dimension paternelle présente dans chacun de nos textes et également, expliquer comment le reflet du fils est visible dans la figure du père. D'ailleurs, nous avons remarqué précédemment, que nos trois personnages principaux ont vu leur vie se métamorphoser suite au décès de celui-ci.

Pour ce faire, nous exposerons le portrait du père dans chacun des textes, avant d'expliquer cette poétique de la filiation.

Ce qui attire notre attention de prime abord, c'est le fait que les trois pères présents au sein des trois romans sur lesquels nous portons notre analyse ont tous les

mêmes points communs. Ils représentent la figure du glorieux Moudjahid ayant fait la guerre de libération nationale et les trois appartiennent alors à la même génération, celle des années 1962.

C'est pourquoi, nous voudrions approfondir notre réflexion en la répartissant en deux parties. D'abord, nous voudrions étudier cette figure du père d'un point de vue sémiotique à travers la représentation du personnage, sa symbolique et sa poétique en passant par une définition de l'écriture d'un point de vue psychanalytique. Puis, nous verrons comment le reflet du fils se cristallise dans la figure du père,

Julia Kristeva définit l'écriture comme étant un langage poétique qui serait équivalent d'un inceste, elle écrit dans *La révolution du langage poétique*, que « *Le langage poétique serait pour son sujet en procès, l'équivalent d'un inceste* »¹⁶⁶.

C'est dans l'économie de la signification même que le sujet en procès s'approprie ce territoire archaïque, pulsionnel et maternel. Il empêche à la fois le mot de devenir simplement signe et la mère de devenir un objet comme les autres. Kristeva recourt à la psychanalyse pour exploiter les différents concepts mis en place par Sigmund Freud à commencer par le complexe d'*Œdipe*. Pour elle, à chaque nouvelle production, l'auteur est amené à vivre le complexe d'*Œdipe* et cela avant même l'acte d'écrire.

L'écrivain revit alors cette confusion qu'il a vécue étant enfant, celle qui ne lui permet pas de se distinguer en tant que sujet par rapport à l'objet de désir¹⁶⁷. Cette confusion se traduit dans l'écriture par un lapsus ou des moments où l'on ne distingue pas les sens du texte d'une façon claire.

Ce sont ces moments que Kristeva appelle Sémiotique, et d'après elle, ce sont ces moments qui peuvent expliquer ce sentiment particulier que peut revivre l'écrivain et qui est celui de l'inceste.

Le texte devient un territoire maternel et la langue avec laquelle écrit ce dernier sert, selon Lancan, à : « (...) *Tout autres choses qu'à la communication. C'est ce que l'expérience de l'inconscient nous a montré, en tant qu'il est fait de la langue, cette langue dont vous savez que je l'écris en un seul mot, pour désigner ce qui est notre affaire de chacun. La langue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi* »¹⁶⁸. La

¹⁶⁶ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Point, France, 1974, P.9

¹⁶⁷ Toujours en suivant les dires de Julia Kristeva, cet objet du désir c'est d'abord La mère.

¹⁶⁸ Jacques Lacan, *Écrit II*, Seuil, Paris, 1966, p.161

langue écrite est donc sous la présence constante de la mère dans l'esprit de l'écrivain, une présence qui l'empêche de se voir en tant que sujet parlant indépendant. Mais elle est une langue maternelle qui ne perd pas de vue la loi du père : « *C'est dans le nom du père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui depuis, l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi* »¹⁶⁹ selon Lacan.

De son côté, le père représente une autre symbolique qui est celle du nom, il est la culture qui représente selon Lacan, les *Cadres sociaux*, dans lesquels naît le sujet.

C'est alors en se référant à ces définitions, de Lacan et de Freud, que Kristeva arrive à établir la distinction entre le Sémiotique et le Symbolique. Le sémiotique est ce qui relève du pulsionnel et le symbolique est ce qui relève du langage. L'écriture résulte en effet, de la communication qui s'établit entre les deux. Ainsi, c'est en partant de cette base, que nous voudrions situer nos trois romans et cela à la marge des définitions évoquées ci-dessus.

En ce qui concerne le narrateur de Samir Toumi, celui-ci prend conscience de son individualité suite au décès de son père, mais pas seulement. Comme nous l'avons déjà expliqué, le narrateur souffre d'un syndrome peu connu, appelé *le syndrome de l'effacement*. Lorsqu'il est parti consulter chez le psychiatre, celui-ci lui a révélé qu'il est un mal très peu connu touchant principalement les sujets algériens de genre masculin ayant l'âge qui tourne autour de la quarantaine. Mais aussi, le médecin avait ajouté : « *On soupçonnait ainsi une transmission intergénérationnelle, au sein d'une même famille, de traumatismes dus à la guerre de libération nationale, ou même des problématiques relatives à l'éducation, voire des causes neurologiques, liées à l'altération d'une zone précise du lobe temporal* »¹⁷⁰

Nous constatons que ce passage est une définition clé dans notre problématique, car il résume à lui tout le poids du père qui pèse sur le fils. Mais également, nous remarquons plusieurs autres indices qui accentuent la dimension paternelle à commencer par l'aveu du narrateur au psychiatre de toutes les décisions importantes de sa vie qui ont été prises par son père. Ainsi, c'est grâce à lui qu'il a pu occuper le poste de *Chef de service principal* à la Direction centrale de l'entreprise

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit, p.16

SONAGPA¹⁷¹.

D'ailleurs, il avoue que son père a toujours espéré devenir diplomate : « *Alors que j'étais tout jeune, mon père avait décidé que je deviendrais diplomate de carrière* »¹⁷² Mais, il s'est avéré que malgré la position confortable du son père, il n'avait néanmoins pas assez de contacts pour un tel poste à son fils. Il admet alors que : « (...) *il s'est rabattu sur la SONAGPA, qui faisait preuve de bien plus de complaisance dans l'accueil des jeune diplômés 'recommandés'* »¹⁷³ Toutefois, les décisions importantes de vie ne s'arrêtent pas qu'au choix de la profession. Le narrateur explique également, que c'est son père qui a choisi pour lui la femme de sa vie.

Djaouida était la fille d'un ami à son père, elle travaillait avec lui au sein de la même société, et leurs deux pères étaient amis au temps de la guerre de libération nationale. Il avoue au psychiatre que c'est leurs parents respectifs qui ont décidé de les marier : « *Nos pères prévoyaient de nous marier l'été suivant, le temps, pour eux, de nous aménager un logement* »¹⁷⁴. Là encore, il explique que Djaouida et lui allaient occuper dans un premier temps, l'appartement libre de la maison parentale en attendant, la construction de leur future maison financée par le père de Djaouida.

Dans les trois citations que nous venons de mentionner, nous remarquons que chaque pas fait pour la construction de sa vie, le narrateur de Samir Toumi évoque le coup de pouce du père. Il y a eu, en cas moment de son récit de vie, une initiative personnelle.

De même, lorsque le psychiatre lui a demandé s'il éprouvait de l'amour envers Djaouida, et même si sa réponse était affirmative, au fond de lui, il avoue avoir ressenti une gêne. « *Vous l'aimez, donc ? Je me suis senti très mal à l'aise. J'ai bredouillé que oui, je l'aimais, en quelque sorte.* »¹⁷⁵ Mais en réalité, il se forçait à l'aimer juste parce que son père l'a choisie pour lui.

Et c'est aussi l'une des raisons qui poussait son frère Fayçal à se moquer de lui. Il le traitait de lâche et de planqué car il n'osait jamais se révolter. « *Pour lui, je suis celui qui ne se révolte jamais, celui qui accepte tout, qui s'écrase devant le père tout-*

¹⁷¹ La Société Nationale des Pétroles et Gaz Algérien.

¹⁷² *Ibid.*, p.19

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.27

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.34

puissant »¹⁷⁶. Il réalise finalement que son effacement a commencé bien avant les premiers symptômes de sa maladie.

A présent, un autre aspect attire notre attention, celui des longues pages consacrées à la description et à l'évocation du père. Nous remarquons alors que contrairement au narrateur qui n'avait pas de nom et de prénom précis au sein du récit, le père quant à lui, est appelé par *Le commandant Hacène*. Il est l'illustre commandant qui a sacrifié sa jeunesse pour la libération du pays, le glorieux et valeureux Moudjahid, il représente la puissance sur le plan paternel et professionnel.

Ainsi, le terme *mon père*, est répété *126 fois* par le narrateur tout au long de son récit. Durant cette description, le narrateur évoque le parcours du père qui est conforme au schéma classique et héroïque. Originaire des Aurès et étudiant au lycée franco-musulman de Ben-Aknoun pendant la période coloniale, grâce à l'intervention de son père.

Il réussit haut la main son diplôme du baccalauréat et poursuit ses études à la faculté de Droit. C'est alors qu'en 1956, lors de la grève des étudiants qu'il rejoint le FLN et c'est ainsi qu'il fut envoyé à sa région natale, au Aurès dite la Wilaya Une où il occupait la fonction de secrétaire du colonel qui dirigeait cette région. Ses supérieurs ont vite compris son potentiel et c'est ainsi qu'il a su gravir les échelons.

Le narrateur éprouvait toujours de l'admiration en relatant la biographie de son père avec fierté.

Le troisième trait qui nous interpelle est alors celui du changement du narrateur suite aux différentes séances chez le psychiatre quand celui-ci a pris conscience de son individualité.

En effet, suite au décès de son père, il réalise que par exemple il ne voulait pas de sa relation avec Djaouida mais il s'est juste forcé à l'aimer parce que son père l'avait choisie pour lui. Sa rupture avec elle s'est déroulée d'une manière très violente lors d'un déjeuner quand il a fini par la gifler. Cette violence est visible davantage vers la dernière partie du texte intitulée *Absences*. Pendant cette période, le narrateur va se retrouver prisonnier de sa propre folie. Sa mère lui répétait « Tu deviens fous, comme ton père »¹⁷⁷ suite à quoi il se fait interner.

Pourtant, dans sa tête il s'imaginait plusieurs scénarios croyant que ceci n'est qu'un complot pour l'anéantir. Il commence alors à faire appel à son père en

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.85

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.194

s'imaginant dans une guerre qu'il doit mener seul contre tous.

Enfermé dans sa bulle, il se sent persuadé que son frère est le traître puisque c'est lui qui a demandé son internat en se rappelant des propos de son père : « *Fayçal me fait honte, mon père aussi a honte de Fayçal, je le sais, je le sens, il me le répète souvent, lorsque nous sommes seuls dans mon studio* »¹⁷⁸. Cette situation nous fait réaliser que l'intitulé de cette partie du texte « Absences », prend finalement la signification de « Présences ».

En effet, le narrateur est entré dans une folie où il se substitue à son père. Pour lui, son père est toujours présent il lui parle et le sollicite sans cesse pour qu'il puisse enfin remporter cette guerre : « *Le plus important, pour moi, est de dissimuler mon véritable secret à savoir la présence quotidienne de mon père à mes côtés. (...) le croit mort et enterré, mon père est bel et bien vivant (...) lui et moi sommes enfin complices et grâce à son soutien, je ne désespère pas de vaincre l'ennemi* »¹⁷⁹

Plus les jours passent, plus son état s'aggrave, il passait sa journée à écrire, il était heureux que son père soit à ses côtés, ses effacements se multiplient et quand il évoquait ses souvenirs perdus à son père il lui répétait « *Tu as les miens, (...) ils sont bien plus riches et intéressant. J'ai une guerre à t'offrir, une fabuleuse victoire, et la construction d'un immense pays, que demander de plus ? Je te les donne, mes souvenirs, ils sont tiens, j'ai remercié papa (...)* »¹⁸⁰ Nous remarquons ici les souvenirs du fils occultés pour laisser place à ceux du père. C'est d'ailleurs une manière d'expliquer la personnalité du fils, constituée sous l'ombre du père.

Vers la fin, le narrateur avoue « *Il est mon miroir, je prends ses mots, ils deviennent miens* »¹⁸¹. dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault approuve que « *La folie, c'est le déjà-là de la mort* »¹⁸². Et c'est d'ailleurs le sentiment qu'éprouve le narrateur qui se laisse bercer par la présence imaginaire de son père en effaçant son identité : « *Je suis le Commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'Armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante* »¹⁸³

Concernant le texte d'Adlène Meddi, les choses se présentent d'une manière plus différente que dans le texte précédent. A travers le narrateur, le personnage du

¹⁷⁸ *Ibid*, p.204

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.207

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.213

¹⁸¹ *Ibid.*, p.214

¹⁸² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972, p.25

¹⁸³ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit. p. 214

père est un personnage acteur qui agit au sein du récit. Mais comme chez Samir Toumi, Amin va voir sa vie chamboulée en 2004 suite au décès de son père.

D'ailleurs, dès les premières pages nous retiendrons la phrase suivante : « *Que reste-il quand Dieu le Père meurt ?* »¹⁸⁴ L'image du père est ainsi comparée à celle de Dieu. La disparition du père mène à la disparition du monde entier.

Dans son interview consacrée à la revue *Fassl*, Adlène Meddi explique que le personnage du père nommé Zoubir Sellami lui a été inspiré d'une personne réelle :

Le personnage de Zoubir (...) m'a été inspiré par un personnage du réel, le colonel Smail Lamari, (...) connu pour son côté Harrachi. Il était dans toutes les bagarres et il en sortit toujours vainqueur. Même durant les années 1990, il s'attablait sur les terrasses de café et jouait aux dominos ; il était membre d'honneur d'un petit club de football du quartier... tout cela est réel¹⁸⁵

Ces aspects sont bien présents dans le roman. Dès les premières pages de la seconde partie intitulée 1994, nous émergeons dans le quotidien du colonel Zoubir Sellami qui était coordinateur du centre opérationnel du commandement de Châteauneuf.

Le colonel se distinguait d'un caractère autoritaire et colérique, les dialogues avec ses éléments soldats étaient courts et précis.

C'enfant de la banlieue, issu d'une classe sociale populaire qui vécu et grandi dans son quartier d'El-Harrach. Il est présenté comme étant un *Dieu de la guerre*¹⁸⁶ qui n'avait pas peur d'aller vers le combat en prenant part à plusieurs interventions de guerre :

Zoubir, excédé, enfila son gilet pare-balles en criant dans son talkie-walkie : -fermez moi tout ce putain de secteur ! Rien à foutre des ambulances et des civils ! Fermez, nom de Dieu ! Et je veux deux unités de paras en hélicos maintenant sur Bachdjerra et Boumati pour encercler la ville ! J'arrive, merde, ouiiiiii bordel !¹⁸⁷

En vue des multiples craintes des année 1990, le colonel Sellami s'est vu dans l'obligation de déménager vers Lavigerie afin de protéger sa famille et c'est ce déménagement qui va changer la vie de son fils. C'est d'ailleurs l'une des raisons qui vont pousser Amin à maudire son père.

Le roman 1994 compte une autre particularité, celle de l'histoire des pères.

¹⁸⁴ Adlène Meddi, 1994, *Op.Cit.* p.15

¹⁸⁵ Salah Badis, Entretien avec Adlène Meddi, Revue *Fassl*, N°0, Editions Motif, Alger, 2018, p.33

¹⁸⁶ Adlène Meddi, 1994, *Op. cit.* p.227

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.221

En effet, le père de Sidali, le meilleur ami d'Amin, Farès, était un compagnon d'armes de Zoubir Sellami, et tous les deux faisaient partie des membres qui ont planifié *la bataille d'Alger* sous les ordres de Hadj Brahim. Mais vers l'indépendance, Farès a découvert la trahison de Zoubir qui voulait l'éliminer. « *Deux pères, dont l'un avait failli assassiner l'autre et dont la haine restait vivace des décennies plus tard* »¹⁸⁸ Ironie du sort, malgré leur haine, les deux pères découvrent que les deux fils sont amis proches. D'ailleurs, lorsque Farès rencontre Zoubir la première fois depuis très longtemps, il lui refait le procès du passé:

Plus de trente ans qu'on ne s'est pas croisé et voilà que mon fils, accompagné du tien, se réfugie chez toi. Quelle Ironie ! Je ne te pardonnerai jamais d'avoir voulu m'assassiner, moi, ton compagnon dans le champ de bataille. (...) Aujourd'hui encore, je ressens la haine qui t'habite, le regret que tu éprouves à m'avoir épargné dans l'abri d'El-Harrach. (...) Je suis curieux de savoir quel a été ton sentiment en procédant à la fermeture de l'abri à l'aide de briques et de ciment ! (...) ¹⁸⁹

Pourtant, les deux pères vont essayer de séparer les deux adolescents. Farès de son côté était emporté par une fureur noire quand son fils lui répond concernant son amitié avec Amin. Il lui a alors dit : « *Oulid Zoubir, c'est le fils de Zoubir ! Tu connais Zoubir, toi, petit con ?!* »¹⁹⁰ Cette réponse n'a pas laissé Sidali de marbre, il était abasourdi par la terreur de son père.

De même du côté d'Amin, lorsque son père a voulu des explications concernant son amitié avec Sidali, le dialogue a été très bref: « *Tes fréquentations depuis ce putain de collège de Laverdet me posent problèmes ! Ettrêba, éduque-toi, ne fréquente pas n'importe qui ! (...)* – *Baba, pour une fois, c'est un oulid familia, un enfant de bonne famille ! Moi je te pose des questions sur ton travail ?* »¹⁹¹ à cette réplique, la gifle de son père est venue rapidement, et Zoubir n'était plus qu'une masse de colère brute.

Ainsi nous pouvons observer que le destin des deux amis est un destin cyclique parce que lorsque Zoubir et Farès avaient l'âge de leurs fils, ils ont été tous les deux acteurs de la guerre faisant tous les deux faisaient partie d'un groupe appelé *Les Italiens, el Tlayen* et voilà maintenant que leurs enfants se retrouvent ainsi vivre une autre guerre en voulant imiter leurs aînés.

Pris d'assaut dans ce tourbillon de violence, les deux adolescents accompagnés

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.156

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 171-172

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.156

¹⁹¹ *Ibid.*, p.157

de deux autres amis, Farouk et Nawfal, décident de monter un groupe clandestin anti-terroriste suite à l'assassinat d'un des cousins de Sidali qui rentrait de son service militaire: « Nos parents avaient notre âge, vous savez ? »¹⁹²

Depuis, ils ont commencé à s'organiser en ciblant leurs ennemis, puis trouver une arme pour passer à l'action. Nous pouvons ainsi remarquer que le pacte entre amis est inspiré des pères,

Enfin, le père d'Omar dans *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra, comme pour le commandant Hacène et le colonel Zoubir Sellami, Kamel, est un commissaire divisionnaire qui a fait la guerre de libération nationale à la Wilaya Une.

Dès les premières pages, Rachid présente Omar comme étant le reflet de son père :

Ces yeux bleus. Topaze ? Turquoise ? Selon la lumière et la qualité de l'atmosphère. (...) Une gueule dont les traits fins, la chevelure blonde coiffée avec une raie à gauche, explosait littéralement à la face de ses interlocuteurs, tant il était beau, et silencieux, comme si sa beauté le rendait susceptible avec les hommes maladroits avec les femmes¹⁹³

Malgré toute l'admiration de Rachid à l'égard du père d'Omar, ce dernier lui en voulait car il le soupçonnait de jouer le rôle de l'agent double. Ses soupçons se sont accentués notamment lorsqu'Omar s'est engagé au maquis, et pendant sa convalescence, sa mère qui venait lui rendre visite, tentait de blanchir l'image du père :« Mais ton père est un combattant de l'ombre. Il travaille sous les ordres de l'Organisation. Qu'est-ce que tu vas chercher là ! Allons, Omar, tu n'as pas honte de soupçonner ton père ? »¹⁹⁴ et du frère soupçonné d'être de mèche avec l'OAS « Et Salim, il n'a jamais fait de politique, lui ! Il veut seulement s'amuser comme tous les garçons de son âge. Tu sais qu'il danse à merveille ton frère »¹⁹⁵

Ainsi Omar vivait dans le doute quant à sa trahison familiale, il est troublé de par les positions de son père et de son frère, et cette trahison lui causait une sorte de schizophrénie vaillant tantôt dans le crime tantôt dans l'innocence.

La figure du père dans *Les figuiers de Barbarie* occupe une place assez différente des deux autres romans, car contrairement aux autres personnages, Rachid et Omar ont fait et vécu la guerre, offrant alors à Omar une autre image de son père.

Dans son article intitulé, *La figure du père dans les littératures francophones*,

¹⁹² *Ibid.*, p.236

¹⁹³ Rachid Boudjedra, *Op.Cit.* p.8

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.22

¹⁹⁵ *Ibid.*

Ching Selaï convoque l'ouvrage de *La question du père* de Loris Saint-Martin qui traite des romans écrits par des hommes autant que par des femmes offrant ainsi une étude allant du père incestueux au père empêché, tout en passant par le père *in extremis*. Il avance que « [Il] Pèse sur les pères littéraires, comme sur les pères réels, ce 'soupçon' (...) qui les rend vulnérables et hésitants, voire coupable d'un crime indéfini »¹⁹⁶ en d'autres termes, ce père littéraire, qu'il soit mort ou vivant est toujours fautif et vicieux.

De son côté Charles Bonn, souligne que chez Kateb Yacine « *Le père est le plus souvent traîtreusement absent, en faillite [et que la littérature maghrébine est marquée par] le meurtre du père* »¹⁹⁷, chose que nous remarquons également dans *Le passé simple*¹⁹⁸ de Driss Chraïbi et dans le texte de Rachid Boudjedra, *La répudiation*¹⁹⁹, qui sont devenus des textes emblématiques d'une révolte violente contre l'autorité paternelle.

Nous remarquons alors que réfléchir à la question du père dans les littératures francophones c'est en effet interroger la violence du système (post)colonial qui a soit exacerbé le pouvoir patriarcal des sociétés traditionnelles, soit détruit dès *la scène primitive*, la possibilité d'une paternité viable.

Dans son article consacré au corpus africain subsaharien, Isaac Bazié analyse la représentation du père avec en filigrane cette violence (post)coloniale qui crée un clivage entre un père autoritaire occupant une position privilégiée dans la sphère privée, et un père soumis devant le Père Blanc qui est l'incarnation de la loi coloniale. Isaac Bazié met en relief les multiples facettes de cette figure du père, avec le père insouciant qui abandonne femme et enfant, le père incestueux, le père martyr et protecteur qui se sacrifie pour sa famille et le père aphone infantilisé par la colonisation et dont le fils engendre la parole et le récit.

Isaac Bazié affirme que « *Comme un régime politique où tous les pouvoirs sont concentrés entre les mains d'un seul et unique chef. C'est de cet absolutisme que naissent les conflits intrafamiliaux* »²⁰⁰. Cette analyse vient appuyer notre

¹⁹⁶ Loris Saint-Martin, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Presses de l'Université de Montréal, coll « Nouvelles Etudes québécoises », Montréal, 2010, pp.310-311.

¹⁹⁷ Charles Bonn, « Le tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial », *Nouvelles Etudes Francophones*, vol.22, n°1, printemps 2007, p.15

¹⁹⁸ Driss Chraïbi, *Le passé simple*, Folio, Paris, 1954

¹⁹⁹ Rachid Boudjedra, *La répudiation*, Denoël, Paris, 1969

²⁰⁰ Anne Alassane, « Le conflit père/fils à travers le roman francophone négro-africain et maghrébin », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), p. 218

hypothèse première et éclairer davantage les rapports père/fils au sein des productions littéraires.

En effet, nous constatons que la mort symbolique du père fait référence à la fin de l'ordre patriarcal, mais également, la relation père/fils représente une relation de passé / présent. Ainsi, en ce qui concerne les pères dans notre corpus qui représentent le schéma classique d'un héros de la nation algérienne ont également voulu transmettre à leurs fils un héritage glorieux, chose qui crée un perpétuel retour vers le passé. Le père est donc détonateur du passé qu'il soit vrai ou faux où le fils se voit empêcher de vivre le présent puisqu'il lui paraît confisqué.

La figure du père dans les trois romans fait alors figure de l'État. Les trois écrivains ont brossé un parfait tableau du fort, glorieux et invincible père par lequel le fils se voit vivre sous son ombre. Dans, *1994*, les fils souhaiteraient vivre les actions du père au sein de la société des années 1990 reprenant ainsi une violence cyclique. Quant au personnage de Samir Toumi et de Rachid Boudjedra, les fils se retrouvent dans un total désarroi dû au poids du père.

1.3.2 Du roman familial au roman national

Claude Barthélémy estime que, « *Lacan nous rappelle que la vérité a une structure de fiction. La permanente reconstitution que nous faisons de nos souvenirs et de notre histoire constitue un mythe individuel, et ce, de la même nature qu'un roman* »²⁰¹.

Pour ce qui du roman familial de la littérature, Marthe Robert²⁰² développe l'idée que le roman familial est la base du romanesque selon une théorie œdipienne du roman.

Le roman de famille peut être défini comme l'expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre une crise typique de la croissance humaine, telle que la détermine le complexe d'Œdipe. D'un point de vue traditionnel, la littérature est jugée intéressante et réussie dans la mesure où elle contribue à la transformation des rapports sociaux. Goldman reprend la problématique posée par Luckas. Sa position est riche car elle permet de mettre l'accent sur la dimension dynamique des textes littéraires, notamment sur le rôle actif qu'ils peuvent jouer dans le contexte culturel

²⁰¹ Claude Barthélémy, « Promenade Liminaire » dans *Le roman familial et expression littéraire*, René Crevel, p. 55, 2006, <https://shs.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2006-2-page-55?lang=fr>

²⁰² Marthe Robert, *Roman des origines, Origines du roman*, Grasset, France, 1972.

et social donné. Les textes littéraires sont ainsi considérés comme des productions d'individus, d'êtres biologiques, psychologiques et sociaux, élaborés dans un lieu et à un moment historique déterminé.

Pour ce dernier point, nous analyserons le lien entre le roman familial et le roman national en expliquant le passage de l'un vers l'autre. Pour ce faire, nous nous appuyons sur la notion de la polyphonie, et plus particulièrement, sur l'aspect énonciatif. Nous pensons que le fait de relever les voix existantes dans notre corpus nous donnera une piste intéressante sur le passage du noyau, qui est la famille, au groupe social, qui est la nation. Nous essaierons donc, de dégager les marques énonciatives et d'expliquer les embrayeurs et les pronoms personnels présents dans les trois textes afin de comprendre cette multiplicité des voix.

Cette dernière nous fait directement penser aux travaux de Mikhaïl Bakhtine qui met en avant la question de *la pluralité des points de vue*²⁰³ au sein de l'unique discours, énoncé du locuteur/sujet parlant. Autrement dit, il sera bien difficile d'attribuer à une seule personne la responsabilité de plusieurs points de vue à travers une seule phrase.

C'est la thèse qui reviendrait supposer que la problématique de la théorie de la polyphonie linguistique est de remettre en question *l'unicité du sujet parlant*. Entre autres, une mise en doute de l'idée selon laquelle un énoncé n'aurait qu'une seule source.

C'est le locuteur qui prend en charge la responsabilité de l'acte de parole. Le phénomène énonciatif renvoie plus généralement à la subjectivité du personnage, au sens genettien qui s'intéresse aux perspectives narratives sous des angles que nous avons déjà évoqués lors du deuxième point de notre travail²⁰⁴. Dans une telle approche linguistico-littéraire, appelée *une hétérogénéité-énonciative* selon l'analyse du discours Jacqueline Authier-Revuz²⁰⁵, le monde et les choses sont vues et perçues à travers les yeux d'un personnage focalisateur, laissant entendre ainsi que le locuteur-narrateur n'est pas la seule instance discursive à raconter les faits.

Mais il est à rappeler que le narrateur n'est pas le seul à raconter et c'est ce qui renvoie donc au fait que le point de vue du personnage se superpose à celui de l'auteur et oriente ainsi la perspective narrative. L'apparition du personnage dans le

²⁰³ Mohammadi- Aghdashi, « De Bakhtine à Ducrot : pour une approche polyphonique du discours littéraire », in revue des *Etudes de Langue Française*, vol10, issue1, N°18, 2018, p.2

²⁰⁴ Qui parle et qui voit dans un discours romanesque.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.3

récit du narrateur, correspond dans la terminologie de Genette, à la confrontation des voix dans la production littéraire. De son côté, la notion de polyphonie est introduite dans la littérature française suite à la traduction de l'important ouvrage de Mikhaïl Bakhtine.

Pour Yaguello, Bakhtine « (...) *Touche pratiquement à tous les domaines des sciences humaines, entre autres, la psychologie cognitive, l'éthologie, la pédagogie des langues, la communication, la stylistique, la critique littéraire et pose en passant les fondements de la sémiologie modernes* »²⁰⁶

Bakhtine s'interroge dans cet ouvrage sur le rôle de l'Autre dans l'accomplissement de la conscience individuelle qui résulte de l'interaction avec autrui.

La lecture et les traductions des travaux de Bakhtine ont donné naissance à une nouvelle école d'analyse du discours qui considère le principe dialogique comme inhérent au discours, et à la communication en général²⁰⁷. Cette traduction et lecture, se faisaient dans un cadre interactif et interdisciplinaire, impliquant ainsi, la littérature, la sémiotique et la linguistique.

Chaque spécialiste abordait les termes suivants : énoncé, parole, discours, type de discours, polyphonie et dialogisme, selon son champ disciplinaire. A l'instar de ces spécialistes, Oswald Ducrot, fort inspiré des travaux de Bakhtine, a fondé dans les années 1980, une théorie originale de la polyphonie proprement linguistique, celle de l'énonciation. D'un autre côté, l'Américaine Anne Banfield soutenant dans ses recherches le style direct et indirect libre, la thèse d'*énoncé/ sujet de conscience*, affirmant que : « *S'il y a un locuteur, il est identique au sujet de conscience* »²⁰⁸.

Cette formule résumant l'unicité du sujet parlant, se trouvait peu après, discutée et mise en question, essentiellement par Ducrot. La théorie de la polyphonie, étudiant la trace des autres voix audibles dans l'énoncé du locuteur sujet-parlant, excluant automatiquement la présence d'une instance discursive et élargit la prise de paroles aux autres êtres-discursifs aux autres *Je parlant*.

Ainsi, il s'agit du *Jeu* de voix se disputant dans un seul et même énoncé. Les

²⁰⁶ Marina Yaguello, qui a introduit *Le marxisme et la philosophie du langage* – l'un des ouvrages de Bakhtine (1977) et dont elle est la traductrice – met l'accent sur le caractère global de la théorie du dialogisme.

²⁰⁷ Mazot Aouda, *Etude linguistique des marqueurs polyphoniques dans le discours de presse. Cas du Quotidien d'Oran.*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pr. Merine Kheira, Université d'Oran, 2019, p.88

²⁰⁸ Ann Banfield, « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontre la théorie littéraire », in *Langue Française*, N°44, 1979, p.9-26.

voix internes et externes se confrontent au sein du discours du locuteur. Les polyphonistes qui sont dans la même lignée que Bakhtine, partagent l'idée selon laquelle les textes montrent toujours les échos des points de vue extérieurs. En effet, la polyphonie constitue un phénomène linguistique et discursif où les voix internes, représentant diverses images du locuteur entrent dans un jeu avec les voix externes sous différentes formes.

Notre objectif à présent, comme nous l'avons déjà annoncé, concerne le passage du *Je* singulier, à un *Nous* pluriel. Il est nécessaire de rappeler que le dialogue constitue la condition fondamentale de la personne grammaticale. Benveniste nous apprend que : « *La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie Je qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution Tu* »²⁰⁹. Ainsi, la personne est soumise à la loi de la Polarité qui définit, *Je* et *Tu* comme des termes complémentaires et réversibles. Et donc, « *Je devient Tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par Je* »²¹⁰.

Mais la règle de la réciprocité qui explique l'usage de la personne dans la communication orale, ne s'applique pas au roman car il : « *n'est pas l'enjeu d'une communication bilatérale entre Je et Tu* »²¹¹. Il est un dialogue où la communication s'établit nécessairement entre instance narrative alors que la véritable fondatrice du discours s'avère la troisième personne, *Il*, c'est-à-dire le personnage.

D'un autre côté, l'instance pronominal *Je*, est une instance qui englobe une ambiguïté, le *Je* est une identité instable qui s'affirme comme relationnelle car elle se construit à travers sa rencontre avec l'Autre.

Pour Amina Rachid, le *Je* est : « *Un Moi sans cesse perdu/retrouvé, construit, détruit* »²¹². Elle nous propose alors trois traits d'interprétation du *Moi*. Premièrement, *le Moi d'identité*²¹³. Deuxièmement, *l'écriture de soi*, celle qui dévoile : « *Une identité sans cesse en mouvement (...)* »²¹⁴, et troisièmement, en combinant la notion d'identité narrative de P. Ricœur qui est définie comme : « *La*

²⁰⁹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Coll Tel, Paris, (1966), 1976, p.259

²¹⁰ *Ibid.*, p.260

²¹¹ Belinda Cannone, « Monologue intérieur et soliloque », in *Solitudes, écritures et représentations*, sous la direction d'Adré Siganos, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1995, p.182.

²¹² Amina Rachid, « Autobiographie et quête (s) d'identité narrative », in « Identité et altérité » : *Jeux d'échos et de Miroir, Horizons*, N°10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, p.103.

²¹³ *Ibid.*, p.103

²¹⁴ *Ibid.*,

réappropriation du sujet par la médiation de l'écriture »²¹⁵ et de Philippe Lejeune dans *Je est à un autre*, disant que : « *L'identité est une relation constante entre l'un et le multiple* »²¹⁶. La conclusion d'Amina Rachid stipule que : « *L'identité se forme au contact de l'altérité* »²¹⁷. Ainsi, la description du *Je* comme une construction plurielle, une voix exhaussant la mission de l'écrivain qui est celle de faire parler une collectivité et qui constitue la source de son écriture, devient la voix de tous les êtres du passé de ces autres connus et inconnus qui forment l'Histoire du *Je*.

Mais d'un point de vue linguistique, le *Je*, le *Tu* ou le *Il* sont des pronoms personnels qui sont également appelés embrayeurs ou déictiques représentant des unités linguistiques ayant une place importante dans la théorie de l'énonciation, ce qui permet aux linguistes d'analyser la subjectivité d'un auteur dans son langage. Ils correspondent également à des unités grammaticales qui ont une fonction linguistique. Dominique Maingueneau explique qu'un embrayeur n'est pas foncièrement vide de sens mais qu'il a besoin d'une situation pour être interprété. Dans cette lignée, C. Kerbat Orecchioni, donne des interprétations aux pronoms personnels. Elle estime que *je* et *tu* sont des purs déictiques. Quant à : *ils (s)-elles(s)*, font l'objet d'indicateurs, ils indiquent que la fonction de l'individu qu'ils dénotent se différencie de celle d'un locuteur et d'un allocataire. Ils exigent également un antécédent linguistique.

Par ailleurs, C. Kerbat Orecchioni²¹⁸, fait le lien entre ces pronoms personnels pour donner une interprétation au pronom *Nous*. Selon elle il y a trois cas du *Nous*. Le premier implique le *Je+Tu*, dit l'*inclusif* et qui a une valeur purement déictique. Le deuxième cas appelé l'*exclusif*, regroupant le *Je+Il*, et dont le pronom doit être accompagné d'un syntagme. Puis le troisième et dernier cas, qui est composé de *Je+Tu +Il*, qui selon, la spécialiste, est un *Nous* qui se traduit par un *Je* au pluriel.

Dans les trois romans qui constituent notre corpus, l'existence des déictiques est considérable où les personnages évoluent d'abord dans leur famille puis sortent

²¹⁵ Paul Ricœur, « Cinquième étude. L'identité personnelle et identité narrative » et « Sixième étude. Le soi et l'identité narrative » in, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p.198.

²¹⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980, p.35

²¹⁷ Amina Rachid, « Autobiographie et quête (s) d'identité narrative », in « Identité et altérité » : *Jeux d'échos et de Miroir, Horizons*, N°10, numéro spécial, Le Caire, 27-29 Mars 2005, p.105.

²¹⁸ C.Kerbat Orecchioni, cité par Galin Gaven, dans *L'éthos dans le discours du premier ministre Manuel Valls*, mémoire de Master 2, Littérature, Discours, Francophonie, Université Paris-Est Créteil, 2016, p.38

dans un contexte social.

La construction du récit dans *L'effacement* de Samir Toumi ou dans *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra, se fait à l'aide du *Je* du narrateur qui est le personnage principal. Dans le premier roman, nous savons déjà que le personnage principal est sans patronyme, tandis que dans le second texte, Rachid se remémore ses souvenirs avec son cousin Omar.

Le *Je* dans l'un et dans l'autre révèle un aspect intime au récit. Le *Je* fait donc office de pivot de confiance. Rappelons également que dans *L'effacement*, le personnage principal subit des séances de thérapie chez un psychiatre et donc l'emploi du *Je* s'accroît car il se confie davantage à chaque séance. A la différence des *figuiers de barbarie*, dans *L'effacement*, le *Je* a une valeur assez narcissique car nous suivons la métamorphose du personnage, il passe de l'être timide et renfermé, vivant un train de vie routinier à Alger, à l'homme révolté qui quitte son foyer algérois pour la délivrance et la liberté oranaise. Mais, que ce soit dans sa vie algéroise ou oranaise, nous constatons que l'utilisation du *Je* n'est pas suivie par un *Nous*.

Or, dans *Les figuiers de barbarie*, l'utilisation du *Je* par Rachid, est souvent suivie par un *Nous* communautaire, comme par exemple ; quand il met en doute la révolution en se disant : « *Cette révolution qui nous a trahis, oui !* »²¹⁹ Ou bien lorsqu'il parle de ses peurs et frayeurs en se rappelant les moments tragiques des émeutes d'Octobre 1988, « *Le téléphone ne cessait pas de fonctionner entre Omar et moi. Pour rien ! J'en étais frustré parce que les mots n'avaient plus de sens. Nous étions désespérés* »²²⁰, ou encore lorsqu'il se rappelle de ses années au maquis : « *Nous étions trop lucides, trop intransigeants vis-à-vis de nous-mêmes. Nous savions les soulèvements, les jacqueries, les révoltes, tous gravés dans nos mémoires (...). Nous en voulions aux ancêtres d'avoir été vaincus tant de fois* »²²¹.

Nous remarquons que le *Nous* implique Rachid et Omar mais également toute sa communauté et sa nation. Il part de ses propres souvenirs pour enfin parler de l'histoire de son pays.

Hormis, le *Je* et le *Nous*, nous constatons également la présence d'autres possessifs tels que : *notre, mon, ton, ma, ta, leur*, et qui appuient davantage l'idée de

²¹⁹ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit. p.124

²²⁰ *Ibid.*, p.159

²²¹ *Ibid.*, p.39

la multiplicité de voix.

Par contre, chez Samir Toumi, l'utilisation du *Nous* est moindre. Nous observons particulièrement le *Je* du narrateur et personnage principal, le *Nous* communautaire est rare.

D'abord, il y a l'utilisation constante du *Je* et vue de cette optique, l'utilisation permanente du *Je*, implique une vision narcissique, chose que nous observons tout au long du récit dans *L'Effacement*.

D'ailleurs, cet égocentrisme va induire le narrateur dans la folie qui se prend pour un glorieux Moudjahid, tout comme son père. Ainsi, dès l'ouverture du récit, le narrateur n'évoque que sa propre personne et il est très limité en sociabilité.

De même, le *Nous* chez Samir Toumi implique seulement le narrateur et un personnage secondaire. Par exemple, la mention du *Nous* est traduite par : lui et son collègue Hamid ou bien, lui et son ex-fiancée Djaouida, comme c'est cité dans les premiers passages lorsqu'il parle de son ex-fiancée : « *Je connaissais déjà ma future épouse, car nous étions collègues et je la croisais régulièrement dans les couloirs de la SONAGPA* »²²². Ou encore, « (...) *Nous nous sommes retirés pour nous installer, elle et moi seulement, quelques minutes, quelques minutes, dans l'un des salons mauresques de la villa, histoire de faire plus ample connaissance* »²²³

Après son départ à Oran, le *Nous* l'implique désormais avec et deux nouveaux amis, à savoir : Kada et Houaria. Avec Kada il a fait le tour de la ville d'Oran. Visitant chaque endroit mythique. « *Nous sommes entrés dans la basilique (...) Nous étions les seuls visiteurs du jour et nos pas résonnaient* »²²⁴ Ils sont partis manger ensemble, tantôt chez Kada tantôt dans des gargotes ou restaurants. Puis, quand il a fait la connaissance de Houaria, celle-ci l'a invité chez lui. De même, nous remarquons que le *Nous*, implique le narrateur et Houaria seulement. Et vers la fin, ce *Nous* est devenu un *Nous* très particulier, puisqu'il l'implique seulement, lui et son défunt père. « *Je ne me suis jamais senti aussi proche de lui, et surtout, je comprends enfin les raisons de son comportement avec nous, de son vivant. (...) de nous protéger de ses ennemis* »²²⁵ « *Lui et moi sommes enfin complices (...)* »²²⁶ Cette remarque nous fait comprendre qu'en réalité, le narrateur a des connaissances très

²²² Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit. p.25

²²³ *Ibid.*, p.26

²²⁴ *Ibid.*, p.127

²²⁵ *Ibid.*, p.200

²²⁶ *Ibid.*, p.197

limitées et n'arrive pas à aller vers l'Autre facilement, d'où son syndrome de l'effacement.

Cet aspect nous révèle que le narrateur a évolué dans un cercle restreint, cette éducation a fait de lui quelqu'un de retiré mais ce choix de par l'écrivain n'est pas anodin. Le narrateur de Samir Toumi, est étouffé par cette image idyllique du glorieux père et il n'arrive pas à sortir de ce cercle chose qu'a déjà soulignée Jean-Pierre Castellani²²⁷.

En effet, Samir Toumi a avoué à plusieurs reprises dans ses entretiens publics, l'existence et la coexistence délicate d'une triple génération : celle des pères, celle des jeunes d'aujourd'hui qui se retourne vers la mondialisation et de la sienne, qui ne se reconnaît ni dans les uns ni dans les autres. Et c'est ce qui va créer un traumatisme identitaire, et c'est un trait qui est assez visible dans le roman. Le *Nous* chez Samir Toumi, implique toujours le narrateur. Car contrairement à Rachid dans *Les figuiers de barbarie*, le *Nous* communautaire implique : le *Je* du narrateur, le *Tu* d'Omar et le *Il* du lecteur, faisant ainsi office de tous les membres de sa nation. Ce *Nous* est, linguistiquement parlant, un *Nous* inclusif et qui est purement déictique. Or, pour le *Nous* de Samir Toumi, il implique, le *Je* et le *Il*, et dans ce cas, il est un *Nous* exclusif.

Pour le texte d'Adlène Meddi, les embrayeurs sont aussi marqués par la répétition comme dans les deux premiers romans. Toutefois, tout au long du roman, nous observons la permanente utilisation du pronom *On* suivi de très près par un *Ils*. Et à l'inverse des deux premiers romans, le narrateur dans *1994* n'est pas le personnage principal. Par ailleurs, la parole est donnée à plusieurs personnages et à des moments clés du récit.

Le choix des personnages dans ce roman, nous fait vivre un parallèle intergénérationnel. D'une part, nous avons la génération des aînées qui est celle des pères. Et d'une autre part, il y a la nouvelle génération, celle des fils. La voix est donnée à chacun d'entre eux à tour de rôle. Cet aspect polyphonique du roman fait écho à toute l'Histoire du pays. En effet, lors des dialogues, les pronoms les plus redondants sont *Nous*, *On* et *Ils*. Si nous avons expliqué ce que *Nous* avait comme valeur, le *On*, reste encore flou.

²²⁷ Jean-Pierre Castellani, *Cherche à saisir l'Algérie : Samir Toumi (L'effacement)*, 11 Juillet 2017, URL : <https://diacritik.com/2017/07/11/chercher-a-saisir-lalgerie-par-jean-pierre-castellani/>, consulté le : 23/02/2022

Dans son roman intitulé, *Quatre petits bouts de pain : des ténèbres à la joie*, Magda Hollander, évoque le sens du pronom *On*, en disant que :

Le pronom 'On' a le pouvoir de faire dire n'importe quoi à propos de n'importe qui. Avec 'On', tout est supposition. 'On' peut faire porter un poids lourd de sens et de conséquence, en sourdine, sans nommer personne. 'On' est abstrait. Amplifier sur les lèvres, il peut devenir une rumeur dangereuse qui peut blesser, tuer, semer la panique, sans qu'On ne sache jamais qui en est l'auteur. 'On' nie, annihile la personne. avec quelle prudence et quelle vigilance devrions-nous en faire usage !²²⁸

Ce passage du roman colle parfaitement à la situation romanesque de 1994, car rappelons que le roman en lui-même s'articule autour d'une enquête et que chaque personnage remet en doute l'autre. Mais également, le *On* dans le roman, implique le doute sur la question de l'Histoire et sur les années 1990. Ce *On* a également le sens de *Nous*.

Lorsque Sidali est retourné à la forêt des Pères Blancs, il s'est remémoré son adolescence en inspectant les lieux, il s'est dit : « *On y est, cet endroit existe bel et bien, (...), on est y. J'y suis. (...). Là, on a mangé pendant le ramadan, ici du Coca, du fromage et du pain achetés à l'épicier qui nous regardait de travers. Là, on a bu nos premières bières.* »²²⁹ Il s'est parlé à lui-même, mais son *Moi* était construit de l'autre, le *On* a donc pris une valeur plurielle.

A ce *On* flou et pluriel, s'ajoute le *Ils* et comme nous l'avons déjà mentionné un peu plus haut, *Ils/Elles*, font objet d'indicateurs, de la fonction de l'individu qu'ils dénotent et se différencient de celle du locuteur et de l'allocataire. Mais le point remarquable, c'est qu'*Ils/Elles* exigent un antécédent linguistique.

Toutefois, dans notre texte, le pronom *Ils* revient constamment en ayant un poids d'inconnu ou plutôt son utilisation est là pour dégager un parfum de mystère. D'ailleurs, pendant son entretien avec la psychiatre, Sidali, a fondu en larmes en expliquant au docteur que la situation n'était pas de leur faute: « *Ils nous ont tués, poussés au crime ; ils ont incendié notre jeunesse, à tous. Je mets dans ce sac putride tout le monde, des deux côtés, de tous les côtés, ils ont joué avec le feu et nous en étions le candide combustibles, tous, tous... !* »²³⁰ Nous remarquons que ce passage est rempli de significations.

Car d'une part, il implique le *Ils* mystérieux, qui sont ces gens que

²²⁸ Magda Hollander, *Quatre petits bouts de pain : des ténèbres à la joie*, Lafon, France, 2012, p.100

²²⁹ Adlène Meddi, 1994; *Op.Cit.* p.89

²³⁰ *Ibid.*, p.111

grammaticalement peuvent être remplacés par le pronom *Ils* ? L'antécédent linguistique est effacé, et ce, dans le but de garder le mystère. Mais aussi, l'emploi du *Nous* dans ce passage est très pertinent, car Sidali s'implique dans ce *Nous*, mais il implique toutes les personnes de sa jeunesse. Ce *Nous* est repris par la suite quand Sidali a été interpellé dans la voiture d'Aybak.

Celui-ci, l'a forcé de lui raconter la vérité sur l'année 1994, craignant le pire, Sidali l'interrogea en disant : « *Il m'arrivera quoi après ?* »²³¹, Aybak sans plus tarder lui révèle :

Je me fous de ce que tu as fait, ici ou ailleurs. Tu n'existes plus. Vos histoires n'existent plus. Nous sommes dans un nouveau monde. Même moi je n'existe plus officiellement, mais il faut que cette guerre disparaisse, toi et moi aussi, c'est comme ça. (...) Les quelques traces sont dans nos têtes ou au cimetière, et il faut les effacer autant qu'on peut. Nous n'avons jamais existé. Nous ne sommes pas ²³²

Et donc, nous remarquons que ce *Nous* implique également, les aînés et toutes personnes ayant vécu lors des années précédentes. Ainsi, les pronoms évoqués, confèrent au récit une dimension polyphonique. Il est clair que *1994* tourne autour d'une fiction et d'une histoire d'amis, toutefois, l'utilisation des embrayeurs permet au lecteur de s'identifier au sein des lignes et en dehors de l'identification romanesque, le texte porte en lui-même une charge historique et sociétale.

Les marques polyphoniques relevées des trois romans, sont un indicateur important dans notre idée première. En effet, à travers l'usage des embrayeurs tels que : *Je, Tu, Nous, Ils*, ou bien *On*, le texte prend une résonance, il ne devient plus un simple récit, mais plutôt un récit parlant et intergénérationnel. Ces marques polyphoniques nous ont montré comment se fait le passage du *Moi* individuel à un *Nous* communautaire.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le roman familial est le point où se développe le romanesque, et d'ailleurs, dans les trois romans, l'évolution des personnages part de la famille à la société. Chaque personnage, de chaque roman est un microcosme qui représente un destin commun. *L'effacement*, *1994* ou *Les figuiers de barbarie*, peuvent être lus comme étant un échantillon de ce que la société a vécu à un moment précis de son histoire. Ce passage de la famille à la nation confère aux romans une dimension littéraire, certes, mais également réelle puisqu'au sein des

²³¹ *Ibid.*, p.125

²³² *Ibid.*

trois histoires il y a un destin commun.

Il existe maints points communs dans notre corpus, mais pour ce dernier chapitre, le point qui nous semble le plus important est celui de la filiation. Rappelons que dans les romans choisis, nous avons suivi le parcours des personnages ayant les mêmes traits familiaux évoluant ainsi dans un même contexte social. Omar, Rachid, Amin, Sidali ou bien le héros dans *L'Effacement* de Samir Toumi, ont tous (ou presque) vécu un même train de vie.

Tous portent en eux une histoire familiale bâtie dans et sur un passé historique de la nation. Nos personnages ont eu un père décédé, mais un glorieux père qui porté par le poids du passé, a fini par transmettre à son fils un traumatisme. Faute de vérité, les fils se sont retrouvés désemparés face à un présent flou.

Ce troisième et dernier chapitre, a été consacré à la poétique de la filiation et son rapport avec la transmission intergénérationnelle de l'Histoire. Nous constatons alors que grâce aux procédés d'écriture la littérature construit des éléments du réel. Ainsi, dans le premier point de ce chapitre, la figure du père a été confrontée à celle du fils. L'évocation du père dans notre corpus a pris la valeur de l'évocation du passé, quant au fils, il est celui qui raconte le récit présent.

Nous avons constaté également, que la place du père dans nos trois romans n'a pas la signification traditionnelle terme père. Il représente le chef de famille, mais également l'autorité et la chefferie, il est par extension la représentation de l'Etat.

Ainsi, le fils évoluant sous l'ombre de son père peine à se construire. Et quand le père disparaît, le fils se retrouve dépourvu de ses moyens, chose qui nous conduit au second point de ce chapitre.

Le passage du roman familial au roman national indique que nos romans ne sont pas de simples histoires, mais véhiculent aussi une symbolique du réel. D'ailleurs, grâce aux procédés analytiques, nous avons pu apercevoir que les textes ont une portée polyphonique, les voix sont données aux personnages afin que le lecteur puisse s'y reconnaître. Les histoires évoquées dans notre corpus partent du contexte familial vers un contexte social.

Dans la présente partie, il a été question de s'interroger sur trois principaux axes en faisant d'abord un rappel de la littérature algérienne et son rapport avec la littérature postcoloniale. Nous avons jugé pertinent de passer par cette voie afin de contextualiser et d'insérer notre corpus dans une période bien précise. Cette contextualisation nous a permis de voir que les trois textes choisis émergent de la

même période. C'est un point commun important dans le lancement de notre analyse facilitant la confrontation des textes.

Nous avons par la suite procédé à la présentation de l'engagement dans la littérature qui a nous semblé important, parce que, l'engagement représente un aspect du réel. Le deuxième axe de notre analyse portait sur l'aspect narratologique présent dans notre corpus.

Dans les trois romans, les trois personnages principaux vont vers un flou vivant dans un présent désorienté. Dans la même lignée d'analyse, nous avons exploré le travail des temps présents dans les textes.

Pareillement, nous sommes passés à l'étude de l'espace où les personnages ont vécu leurs différentes actions. D'ailleurs, nous avons constaté que lors de notre lecture, l'espace a beaucoup compté dans la compréhension et l'enchaînement des événements, il a été acteur de la narration puisqu'il a influencé les personnages.

Le troisième et dernier point a concerné la poétique de la filiation. D'abord, la relation entre le père et le fils puis le passage du romanesque au familial au national. Dans le premier aspect, nous avons confronté les pères aux fils, qui sont leur reflet et représentent l'incarnation du présent vis-à-vis du passé. Le père a fait office du passé et sa mort a symbolisé la mort du patriarcat et de l'autorité, mais également, les fils qui ont évolué sous l'ombre du père et ont ressenti un vide et une amertume suite à la mort de celui-ci.

Le second point de la partie, concerne le passage du roman familial au roman national. Le fait d'avoir choisi poétique de la filiation nous a permis de classer notre corpus dans un champ familial.

Les trois romans traitent trois histoires de famille ayant eu presque le même vécu. La constitution des relations familiales est une sorte de microcosme de ce que peut être la constitution d'une société.

En somme, les ressentis des personnages dans les trois romans représentent des ressentis partagés par les membres de leur société. Ainsi, l'exposition des familles dans les trois textes choisis fait échos à une exposition d'une nation, chose qui vient appuyer notre thèse qui veut expliquer le passage du roman de famille vers le roman national.

La prochaine partie, sera consacrée à l'étude des éléments historiques.

PARTIE 2

**Écriture du trauma, écriture de la résilience : Éléments de la
littérature algérienne au service de l'écriture historique**

2 PARTIE 2 : Écriture du trauma, écriture de la résilience : Éléments de la littérature algérienne au service de l'écriture historique

« Par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint à s'interroger »²³³

Nous tenterons d'aborder les éléments littéraires qui permettent une écriture de l'Histoire²³⁴ en montrant comment ces éléments permettent-ils le passage d'une écriture du trauma à une écriture de la résilience. Cette seconde partie mettra en lumière l'écriture littéraire et sa relation avec les écritures de l'Histoire en se focalisant sur le lien existant entre un roman fictionnel et un travail historique.

En effet, il arrive à l'écrivain d'endosser le rôle d'un historien mais en donnant une interprétation autre de l'Histoire. Cette combinaison entre écriture fictionnelle et écriture de l'Histoire a permis aux spécialistes de se poser la question sur l'apport qu'a la littérature à parler des traumatismes individuels ou collectifs et par conséquent, produire une écriture libératrice, dite une écriture de la résilience. Ainsi, de par les éléments qui contournent notre corpus, il nous semble important de parler d'abord de l'Histoire, ensuite de ces traumatismes pour chaque personnage car ce dernier peut faire référence à un vécu réel.

Les auteurs de chaque roman cristallisent les traumatismes vécus non pas pour faire l'éloge de la violence mais ils tendent en effet à une écriture de la résilience, une sorte d'écriture qui leur permet d'aller vers l'avant. Nous essaierons alors de répartir cette seconde partie en trois chapitres. Nous commencerons alors à situer l'Histoire dans l'histoire, puis nous relèverons le travail de l'écriture du trauma pour en final, passer vers l'écriture de la résilience.

²³³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, France, 1972

²³⁴ Nous entendons ici Histoire comme support à la fiction littéraire.

CHAPITRE 1

L'Histoire dans la fiction ou la fiction dans l'Histoire ?

2.1 Chapitre 1 : L'Histoire dans la fiction ou la fiction dans l'Histoire ?

Généralement, l'historien considère le travail littéraire comme étant une source, et les études littéraires s'efforcent à leur manière de situer les œuvres littéraires dans leur contexte historique.

Ces pratiques méthodologiques impliquent une convergence de fond sur ce qu'est la littérature et sa place dans le monde. Toutefois, la question de la relation entre littérature et histoire débouche le plus souvent sur une impasse. D'un côté, « *la littérature semble se situer hors du temps et l'on accuse alors l'histoire de contextualiser les textes littéraires en les réduisant à peu de chose* »²³⁵, dans le sens où il reste que fictionnel.

D'un autre côté, beaucoup d'historiens sont mal à l'aise avec l'objet littéraire et préfèrent finalement écarter de leurs travaux la recherche dans le champ littéraire. C'est pourquoi dans ce premier chapitre de cette deuxième partie, nous essaierons de voir la relation qu'entretient l'écriture littéraire à l'écriture de l'histoire.

Il s'agira également de comprendre l'étude de la littérature comme source et comme objet de l'histoire. Puis, nous tenterons de cerner le statut de la vérité historique dans l'œuvre littéraire. Ainsi, ce premier chapitre, sera constitué de trois sections : *Travail littéraire et reconstitution historique*, *Personnages et éléments de référence : pourquoi ?* Et pour finir ce chapitre, nous consacrerons un dernier sous-chapitre intitulé : *La trans-littérature : vers une écriture documentarisée*.

À travers ces trois points, nous tenterons de faire la lumière sur le lien existant entre un travail historique et un travail fictionnel dans chacun de nos textes choisis. Nous verrons alors comment des éléments de l'Histoire existants dans notre corpus peuvent orner un travail fictionnel lui octroyant ainsi un statut autre que celui du récit ou du roman.

²³⁵ Présentation d'un cours en ligne sur l'Histoire depuis le lien : <https://www.casadevelazquez.org/recherche-scientifique/presentation/news/histoire-et-litterature>

2.1.1 Travail littéraire et reconstitution historique

Il est dit que la condition humaine se définit par l'histoire²³⁶, Claude Lévi-Strauss, nous apprend que : « *Tout est histoire, ce qui a été dit hier est histoire, ce qui a été dit il y a une minute est histoire* »²³⁷.

Elle est à la fois recherche de la généalogie du *moi*, curiosité de *l'autre*, mémoire collective, lutte contre l'oubli, conscience de la durée, permanence dans le temps²³⁸ et besoin profond de l'humanité puisqu'elle est nécessaire à la compréhension du présent.

L'histoire serait alors le domaine par excellence du temps alors que la littérature dans sa littérarité même s'en échapperait radicalement. En effet, « *La littérature aurait plus à dire sur le passé que d'autres documents et cela, à partir du moment où l'on sait la mettre en contexte et lui reconnaître ses spécificités* »²³⁹. Il sera alors question de dégager l'espace entre l'écriture littéraire et l'écriture historique.

Pour les historiens, la littérature s'appréhende en trois : comme une source²⁴⁰, comme un monde social²⁴¹ et comme une pratique d'écriture²⁴², à l'image des textes qu'écrivaient Zola et Balzac lors du XVIII^e siècle, les auteurs décrivent de façon de plus en plus précise leurs sociétés et ce jusqu'au réalisme qui rend à nouveau l'utilisation de livres comme sources de vérité.

Cependant, les textes littéraires ont un manque d'objectivité qui rendrait suspect les informations fournies. En dénonçant cette critique comme simpliste, l'approche privilégiée par les auteurs devient perceptible. Certes, la littérature n'est pas forcément objective puisqu'elle est constituée de représentations et de points de vue, mais si l'on se place sur ce plan de représentations, ce manque d'objectivité peut devenir source lui-même. Notamment, si l'on comprend que l'objet littéraire actualise un monde de pensées lié à une époque déterminée en le rendant

²³⁶ Pierre Salmon, *Histoire et critique*, Editions de l'Université de Bruxelles, Belgique, 1987, p.17

²³⁷ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Seuil, Paris, 1958, p.17

²³⁸ Germin Bazin, *Le Temps des Musées*, Liège, 1967, p.5

²³⁹ Thibaud Lafranchi, *L'Historien face à la littérature*, depuis le site de Fabula chez Judith Lyon-Caen & Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2010, 128 p., EAN 9782707159014.

²⁴⁰ Thibaud Lanfranchi, « L'historien face à la littérature », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », Juin-Juillet 2011, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6403.php>, page consultée le 15 avril 2022.

²⁴¹ *Ibid.*,

²⁴² *Ibid.*,

axiomatisable. D'un autre côté, il ne faudrait pas perdre de vue la question de littérarité car elle est un concept qui est d'abord pris dans le sens de production réflexive à visée esthétique.

L'idée est séduisante car elle permet de faire la distinction entre les œuvres conçues comme littéraires et celles qui sont reçues comme telle, et comme l'a souligné C. Glucksmann²⁴³ : « *On ne saurait définir une littérarité en soi, ni une essence de la littérature extérieures aux processus historiques donnés* »²⁴⁴.

Dans son article intitulé « L'Historien et la littérature », Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, rappelle que la notion de textes littéraires soulève: « *Un problème de catégorisation et de taxonomie peu abordé ou alors, au travers de la division entre fiction et non-fiction. Et donc, si la littérature est considérée comme une sorte d'objet-fictionnel, il est à rappeler qu'entre l'Histoire et littérature réside une même foncière narrative ; et cela en sa matière de raconter* »²⁴⁵.

En effet, la littérature est vue comme une convocation des historiens lorsqu'ils souhaitent affirmer une vérité, « *La littérature est souvent convoquée par les historiens quand ils tentent de réfléchir à ce qui a affaibli l'autorité de leur discipline et dans son travail d'établissement de la vérité* »²⁴⁶

Michel de Certeau²⁴⁷ estime que la fiction de l'histoire ne relève pas d'un rapport à la fiction-littéraire, elle n'est en rien un risque de basculer dans un registre du vrai. Mais elle est plutôt une manière autre à repenser l'histoire en prenant d'autres positions sociales et scientifiques.

²⁴³ Christine-Buci Glucksmann, philosophe française. Elle est spécialisée dans la philosophie de la politique et d'esthétique.

²⁴⁴ C. Glucksmann, « Sur la relation littérature et idéologie » in *La Nouvelle critique*, Colloque de Cluny II, Avril 1970 : « La littérature et l'Idéologie »

²⁴⁵ Judith Lyon-Caen & Dinah Ribard, *L'Historien et la littérature*, Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2010, P.5

²⁴⁶ Laurence Giavarini, *Histoire, littérature, vérité. Sur la littérature comme geste historiographique*, In, « L'écriture de l'histoire : sciences sociales et récit », <https://shs.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2018-2-page-78?lang=fr>

²⁴⁷ Le retour à la notion d'écriture de l'histoire renvoie au travail de Michel de Certeau, il articule en effet, trois éléments fondamentaux pour toute réflexion sur l'écriture de l'histoire : une place, des procédures d'analyse et un texte. Chacun de ces éléments ressortit à une organisation sociale, économique, politique et technique, dont il faut tenir compte pour appréhender la production historique à une époque donnée. Mais aussi, afin de mieux comprendre l'évolution des types d'écriture et de la façon dont on peut concevoir et transmettre l'histoire. Le même travail doit être fait par la littérature si l'on ne veut pas projeter nos propres catégories dans le passé, au risque d'anachronismes ou de contre sens importants. Anaïs Fléchet et Elie Haddad, « Introduction. Ecriture de l'histoire et récit littéraire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, N°65-2, p.4, URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2018-2-page-7.htm>, consultée le : 10 Avril 2022.

Il est donc important d'interroger des gestes historiques qui se situent explicitement dans la littérature pour aller vers un moment où se construisent justement les pouvoirs de celle-ci. Selon Anaïs Fléchet et Elie Haddad, il faudrait faire une appréhension binaire-Littérature/Histoire pour mieux déployer les enjeux d'un débat qui tranche à l'historicité des catégories aux pratiques scientifiques qui sont ceux des littéraires. A expérimenter les écritures novatrices et dynamiques du marché éditorial et à revoir la place de l'Histoire dans le débat public.

Ainsi l'appel à écrire des textes historiques littéraires ou à une hybridation des formes entre sciences humaines et littérature du réel se heurte à une double difficulté.

D'une part, l'Histoire étant une discipline à vocation scientifique, d'une autre, cette difficulté tient à la scientificité des écrits historiques qui passent souvent par l'usage d'un vocabulaire technique, d'un appareil critique et de procédure d'administration de la preuve. Jacques Rancière²⁴⁸ a montré que la visée scientifique de l'histoire passe par une *poétique du savoir* : « *L'ensemble des procédures littéraires par lesquelles un discours se soustrait à la littérature, se donne un statut de science et le signifie* ». ²⁴⁹ Cette idée implique le fait qu'un discours se constitue et se légitime contre d'autres formes de discours, ce nous conduit alors à s'interroger sur les types d'histoires et d'écriture poétique qui sont susceptibles de s'affranchir de cette opposition fondatrice et d'obtenir ainsi une consécration dans le champ littéraire.

Il est à noter également qu'il s'est produit depuis un certain temps un grand changement dans les études historiques. Le domaine auquel s'intéressent les historiens concerne directement les littératures. En effet, après avoir domestiqué l'histoire quantitative, les historiens s'attaquent désormais à l'histoire qualitative nous dit Barbéris, « *On peut donc considérer l'histoire comme un lieu de savoir à partir duquel on pourrait passer passivement et mécaniquement à un lieu pratique qui serait la réflexion sur la littérature* » ²⁵⁰. A la question : Quels rapports entretiennent histoire et la littérature ? Barbéris répond que : « *Dans toute situation historique, il existe de l'historique non encore dominé, qui est justement l'objet, la matière de la littérature* ».

Celui-ci nous apprend également qu'en littérature l'expression est dépourvue

²⁴⁸ Né à Alger en 1940, il travaille principalement sur la philosophie politique et esthétique.

²⁴⁹ Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 21.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.142

de responsabilité, elle a une morale d'un fantasme, elle fait une auto-construction ou une reconstruction que l'on peut façonner individuellement.

C'est dans cet ordre d'idées que nous souhaitons aborder notre corpus d'étude qui s'inscrit bien entendu dans une écriture littéraire mais aussi dans une écriture historique. En appliquant le modèle Barbérisien²⁵¹, nous pouvons observer l'existence d'une même HISTOIRE qui se rattache à d'autres Histoires, toutes racontées sous l'œil de différentes histoires. Autrement dit, l'histoire qui fait office de récit de fiction permet de faire la lumière sur le reste du travail historique. Et afin d'étayer nos propos, nous proposons d'abord des tableaux explicatifs pour faire le lien dans les trois romans, entre l'écriture littéraire et l'écriture historique.

Les tableaux se présentent alors comme suit :

L'Effacement de Samir Toumi

<i>L'HISTOIRE</i>	La guerre de libération nationale
<i>L'Histoire</i>	L'histoire d'une figure de guerre
<i>L'histoire</i>	L'histoire d'une personne qui perd son reflet

1994 d'Adlène Meddi

<i>L'HISTOIRE</i>	La guerre de libération nationale
<i>L'Histoire</i>	-L'histoire d'une figure de guerre -La Bataille d'Alger -La décennie noire

²⁵¹ Le modèle dans lequel il fait la distinction entre HISTOIRE, Histoire et histoire, voir Christiane Achour, Simon Rezzoug, *Convergences critiques : introduction à la lecture du littéraire*, Office des publications universitaires, Alger, 2009, p.266

L'histoire

L'histoire d'une amitié de quatre adolescents

***Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra**

L'HISTOIRE

La guerre de libération nationale

L'Histoire

-La Bleuïte
-La prise des villes d'Algérie : Oran, Constantine, Alger et B
-Les massacres du 8 Mai 1945
-Les événements du 5 octobre 1988

L'histoire

L'histoire des deux cousins et amis, Omar et Rachid

La première remarque concerne l'HISTOIRE. Les trois romans traitent plus particulièrement l'HISTOIRE de la guerre de libération nationale, toutefois, ce traitement reste différent d'un roman à un autre. Nous constatons d'abord que dans *l'Effacement* ou *1994* ; l'HISTOIRE est racontée à travers des personnages qui sont les pères des protagonistes. Le commandant Hacène, le glorieux moudjahid dans *L'Effacement*, et, le colonel Zoubir Sellami dans *1994*.

D'abord en ce qui concerne le texte de *L'Effacement*, l'image étouffante du père prend toute la dimension historique, d'ailleurs, sa vie ne se décidait que par celui-ci. Mais pas seulement, nous avons également remarqué qu'au fil de notre lecture que le narrateur est fasciné par l'image que son père lui renvoie.

Il était pour lui un homme fort, puissant et surtout glorieux. Alors, c'est à travers cette représentativité que l'HISTOIRE est narrée et glorifiée grâce à cette image tout au long du texte. D'ailleurs, même son entourage faisait tout pour lui rappeler l'image emblématique de son père. A commencer par son collègue Hamid qui à la moindre occasion faisait l'éloge du défunt père en rappelant toute son histoire: « (...) comment survivre à la perte d'un si grand homme, ton père, le vénérable Commandant Hacène, illustre moudjahid, torturé puis condamné à mort

*par la puissance coloniale française »*²⁵².

De même quand le fils est parti rendre visite à Malika, il s'est retrouvé dans son salon où il y avait pleins de photos d'elle et de son père un peu partout dans le monde. Et durant cette visite, elle ne s'est pas empêchée de lui rappeler toutes les missions et aventures que son père lui a faites découvrir.

Elle s'est lancée dans un long monologue dans lequel elle n'a pas cessé de témoigner de la grandeur de sa personne, elle lui a alors révélé que : « *Grâce à ton père, j'ai pu faire le tour du monde et rencontrer les plus grandes personnalités. J'ai habité des places et j'ai représenté dignement notre pays, en l'assistant lors d'importance négociations, qui engageaient notre avenir à tous* »²⁵³ Ajoutant aussi que : « *Sais-tu que je ne vivais que pour ton père ? C'était un homme à la fois exceptionnel et monstrueux* »²⁵⁴. D'ailleurs, après son retour d'Oran, et même si le père n'y était plus, le personnage principal de Samir Toumi a sombré dans une folie où il a continué quand même à croire que son père est toujours en vie. Il estime même qu'il doit dissimuler ce secret : « *Le plus important pour moi, est de dissimuler mon véritable secret, à savoir la présence quotidienne de mon père à mes côtés* »²⁵⁵.

Mais aussi, il croit que même son entourage, à savoir sa mère, son frère ou même le médecin psychiatre qui conspirent à lui créer des ennuis comme s'il affrontait un ennemi au temps de la guerre de libération nationale. Et que son père lui vient au secours: « *(...) Lui et moi sommes enfin complices et grâce à son soutien, je ne désespère pas de vaincre l'ennemi (...) ce dernier m'a suggéré un plan de riposte, qui consiste à assassiner le Docteur B. (...)* »²⁵⁶

Nous remarquons alors que pour *L'Effacement*, l'HISTOIRE est mise en filigrane mais elle est transposée sur d'autres H/histoires. D'abord, l'Histoire de la figure du père, actant principal du combat, puis l'histoire du fils qui n'arrive pas à se détacher de toute cette HISTOIRE car il a passé sa vie à vivre sous l'ombre du père.

De même pour le roman *1994*, l'HISTOIRE de la guerre de libération nationale est racontée principalement à travers l'image du colonel Zoubir Sellami, partageant ainsi les mêmes traits que le commandant Hacène. Rappelons que le côté polar de

²⁵² Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit, p.14

²⁵³ *Ibid.*, p.105

²⁵⁴ *Ibid.*, p.106

²⁵⁵ *Ibid.*, p.207

²⁵⁶ *Ibid.*, pp.207-208

1994 permet de raconter l'HISTOIRE en l'associant à des enquêtes et en suivant le tableau, nous constatons que l'auteur est passé par d'autres Histoires qui elles aussi font partie de l'HISTOIRE.

Alors, hormis la figure emblématique du père, l'auteur a d'abord inséré le décor dans une période très particulière du pays : la décennie noire. Toutefois, le rattachement qui a été appliqué concerne d'abord les pères qui eux, faisaient partie de ladite génération de la révolution ils ont donc combattu au côté de leur pays. Mais qui, trente ans après, ont vu la vie de leurs enfants basculée à cause d'une seconde guerre.

Afin de rappeler l'HISTOIRE de la guerre de libération nationale, l'auteur a consacré une partie du roman intitulée 1962, et dans laquelle il remonte encore en arrière pour raconter la vie des pères lorsqu'ils avaient l'âge de leurs fils. Nous découvrirons alors que le colonel Zoubir Sellami était un membre organisateur de *La Bataille d'Alger* en 1957 et il faisait partie d'un groupe appelé les Italiens, *el'tlayen*.

Ce dernier était dirigé par Hadj Brahim, un vétéran de la deuxième guerre mondiale, le tout premier à avoir monté des cellules de tueurs FLN à El-Harrach, il était un soldat de l'ombre. Ainsi, le but du groupe des Italiens était de se faire passer pour des Européens : des blonds portant un imperméable, chapeau et costard qui roulaient en Citroën Traction, ils perpétreraient ainsi des attentats plus facilement, « *Des tueurs algériens blonds, avec imperméable, costard et chapeau, roulant en Citroën Traction* »²⁵⁷

Le groupe était constitué de Zoubir, Farès et Aliouet, mais peu à peu, leur organisation commençait à se dissiper à cause d'une trahison. Le dernier attentat que le groupe des Italiens a effectué était pour venger les dix cadavres du bus de la cité La Glacière à Maison-Carrée-El-Harrach. Ainsi, Farès, Aliouet, Zoubir et Hadj Brahim ont débarqué au café l'Oasis et ont raflé les clients. Il y avait parmi eux, le commissaire Clément Hubert, un précieux complice de l'OAS « *Le MAT 49 et la grenade auront fait six morts, dont le commissaire Clément. Hadj Brahim visait très bien* »²⁵⁸

Mais signalons un autre aspect qui attire notre attention dans cette partie consacrée à la rétrospection de la guerre de libération nationale, nous pouvons

²⁵⁷ Adlène Meddi, 1994, *Op.Cit.* pp.189-190

²⁵⁸ *Ibid.*, p.202

également remarquer les dessous de guerre. En effet, nous avons déjà annoncé plus haut que l'Organisation commençait à s'affaiblir à cause d'une trahison, d'ailleurs, Hadj Brahim restait perplexe quant à la disparition de l'unique fils d'Aliouet ayant dix-sept ans.

Cependant Aliouet affirme que son fils a quitté Alger pour s'installer à Constantine afin d'aspirer à une vie meilleure auprès de ses nouveaux beaux-parents, mais suite à son enquête, Hadj Brahim a découvert un autre secret : « *Aliouet. Un échappé des rares membres de l'Organisation à avoir échappé avec lui un rouleau compresseur des paras après la chute de la Casbah, épiscentre de la bataille d'Alger en 1957* »²⁵⁹ Le soir de l'attentat, Hadj Brahim avoue à Aliouet que son fils n'est pas allé à Constantine mais c'était les paras qui avaient débarqué chez lui et l'avaient kidnappé affirmant que : « *Je sais qu'ils te tiennent. Je sais que c'est toi qui nous as vendu. Tu as mis en danger la dernière cellule active de l'Organisation* »²⁶⁰ Attrapant Aliouet par les cheveux, Hadj Brahim saisit le couteau de son mollet et lui trancha la gorge.

Face à cette action Zoubir se senti déçu de voir Farès s'en sortir car il le jalousait et il voulait en finir avec lui. Zoubir venait du ghetto et issu d'une famille pauvre, Farès quant à lui, était instruit et sa famille était aisée : « *Il haïssait Farès : il était son opposé. Instruit, d'une famille aisée, affable, belle allure de jeune premier. Son engagement inconditionnel dans la cause faisait de lui un homme irréprochable* »²⁶¹ Donc, toute cette haine et tout ce cumul de violence ont fini par se répercuter sur leur vie d'après.

D'ailleurs, comme nous l'avons déjà évoqué, le décor qui prime dans 1994 est le décor des années 1990. C'est un décor de la violence offrant un effet miroir par rapport à l'histoire des pères.

Ces éléments narratifs ont alors intervenu dans le rappel de l'HISTOIRE. D'une part, l'auteur a mis en relief la partie 1962 afin de faire une rétrospection permettant de comprendre d'abord, la haine des deux combattants mais aussi, cette rétrospection a pour but d'ancrer le décor de la guerre de libération nationale au sein du roman.

Ainsi au fil de la lecture nous ne pouvons pas nous détacher de l'aspect

²⁵⁹ *Ibid.*, p.201

²⁶⁰ *Ibid.*, p.203

²⁶¹ *Ibid.*

historique de l'écriture. Dans notre cas, l'écriture littéraire a englobé, la figure du père, précieux allié historique ; la bataille d'Alger, qui est un élément important dans l'HISTOIRE de la guerre de libération nationale et pour finir, il y a eu le décor de la période noire que l'Algérie a connue. Ces trois Histoires ont donc été rattachées à une autre histoire, celle des quatre adolescents qui ont aspiré à une vie meilleure et ont décidé de faire comme leurs pères. Cette histoire d'amitié fait office de support littéraire car elle relève de la fiction, mais elle a permis de transposer et de poser les jalons de l'écriture historique et par conséquent de rappeler toute l'HISTOIRE.

En ce qui concerne le dernier roman celui de Rachid Boudjedra, intitulé *Les figuiers de barbarie*, les choses se présentent presque de la même manière. La représentation de l'HISTOIRE y est la même que dans les deux autres romans. Toutefois, chez Boudjedra on a pu constater l'existence de plusieurs autres Histoires. Selon le tableau ci-dessus nous remarquons que l'écriture historique est visible à l'aide de différentes citations d'Histoires qui ont fait partie de l'HISTOIRE de la guerre de libération nationale. Nous citons alors *La bleuïte*. Nous remarquons d'ailleurs que la description de cet événement est présentée comme étant un complot qui a été orchestré par l'armée française,

Le maquis de la Grande Kabylie avait vu la liquidation de plusieurs intellectuels résistants et le massacre de centaines de villageois qu'il soupçonnait de collaboration avec l'ennemi, par le colonel Amirouch, fin stratège militaire, d'une ténacité et d'un courage exemplaires, mais qui fut vraiment d'un complot fomenté par les services secrets et psychologiques de l'armée française ; on appela ce complot 'la bleuïte'²⁶².

L'introduction de ce passage dans le texte a été faite suite aux rappels que Rachid avait de ses correspondances avec Dounia. C'est une écriture hybride entre le littéraire et l'historique. L'histoire de Rachid et de ses correspondances avec Dounia font partie du fictionnel, mais ce que lui écrit renvoie à l'écriture de l'Histoire.

Nous pouvons mentionner également la présence d'autres Histoires, lorsque Rachid se remémorait ses souvenirs d'écolier et se rappelait de toutes les leçons que son enseignant Monsieur Baudier lui a apprises : « 5 Juillet 1830 : Prise d'Alger par le général Bourmont. 15 Aout 1830 : Prise d'Oran par le général Bugeaud. 2 Septembre 1830 : Prise de Bône par le général Clauzel. 14 Septembre 1836 : Prise de Constantine par le général Saint-Arnaud ».²⁶³ Ces informations prennent place au

²⁶² Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit. p.37

²⁶³ *Ibid.*, p.43

milieu de l'écriture littéraire afin de lui octroyer une dimension historique. Mais ce n'est pas tout, l'auteur enrichit davantage son écriture en mentionnant les massacres du 8 Mai 1945, estimant que pendant cette période la vraie guerre n'avait pas encore commencé mais que les massacres de Sétif, Kherrata et Guelma ont fait Quarante-cinq mille morts en une semaine. « *La vraie guerre, elle, n'était pas encore d'actualité. Mais les massacres de Sétif, Guelma et Kharrata avait déjà eu lieu. Quarante-cinq mille morts en une semaine. Cela a commencé le 8 Mai 1945, jour de la signature de l'armistice entre la France et l'Allemagne* »²⁶⁴.

A la différence de *L'Effacement* ou de 1994, dans *Les figuiers de barbarie*, nous avons pu relever un écrasement de l'HISTOIRE. Rappelons que les deux amis cousins Omar et Rachid étaient deux opposés, l'un appartenant à une riche famille, cultivée ayant un père comme commissaire divisionnaire de la wilaya de Batna, l'autre est issu d'une famille misérable avec un père fou polygame et une maman répudiée. L'histoire des deux amis cousins est le pivot qui a permis d'introduire les éléments historiques et l'écrasement de l'HISTOIRE est visible d'abord dans ce travail littéraire.

En effet, de par la trahison du père d'Omar, Rachid affirme que : « (...) *Il résumait à lui seul toute l'histoire tragique de mon pays. Il émanait d'Omar, de l'histoire familiale, de son refus d'être honnête et lucide face à l'enchevêtrement des événements, une sorte de radiographie sur laquelle on pouvait lire-certes difficilement-cette histoire collective, effroyable et douloureuse de l'Algérie* »²⁶⁵ Ainsi, de par la fiction, l'auteur est parvenu à faire une représentativité de l'HISTOIRE.

D'ailleurs, lorsqu'Omar se mettait à parler de sa famille en prenant du recul, il s'est dit qu'il aurait pu deviner la trahison de son père bien avant qu'il ne fasse le maquis. Il affirme que son père les avait toujours obligés de parler en français. Omar voyait qu'une langue est révélatrice des équivoques de son histoire, il disait alors : « *Elle est incroyable ! Elle s'applique à nous, à notre pays tant de fois colonisé, entubé, trahi, balayé, envahi (...)* »²⁶⁶

Mais également cet écrasement est visible tout au long du texte. Nous pouvons citer l'exemple avec les leçons de Monsieur Baudier. Lorsqu'il leur a expliqué les

²⁶⁴ *Ibid.*, p.49

²⁶⁵ *Ibid.*, p.17

²⁶⁶ *Ibid.*, p.27

prises des villes d'Algérie, il leur rappelait toute une suite de défaites et même si on lui rappelait différentes résistances, il rétorquait :

Une défaite reste une défaite. Il faut en être conscient, douloureusement conscient, pour préparer l'avenir (...) mais n'oubliez pas : une défaite reste une défaite ! (...) Après, on rendra hommage à l'Emir Abdelkader, à Lalla Fatma Nsoumer et à Ahmed Bey...Mais malgré tout, j'apprends un peu l'indépendance. Vous comprendrez plus tard²⁶⁷

Ainsi, cette idée de défaite va suivre tout au long du roman. Durant sa narration Rachid en voulait à la guerre, à l'indépendance, au pouvoir, et à tout ce présent qui est pour lui le résultat du passé, il parlait du ratage de la révolution et de l'indépendance: « *On a fait comme les autres. Toutes les révolutions aboutissent au ratage, mais il faut les faire quand-même* »²⁶⁸.

Défaites et écrasement sont alors également visibles vers la fin du texte notamment lorsque Rachid se rappelait des émeutes d'Octobre 1988. Il se rappelait de ce moment comme étant ulcéré atteint par un chagrin et une mélancolie chronique. Il était inconcevable pour lui de voir qu'à ce moment-là, des soldats algériens réprimaient féroceement ces émeutes de la colère. Il se rappelait que ce jour-là, le téléphone n'a pas arrêté de sonner entre lui et Omar, « *Le téléphone ne cessait pas de fonctionner entre Omar et moi. Pour rien ! J'en étais frustré parce que les mots n'avaient plus de sens. Nous étions désespérés. Mais le pire : la honte de soi, la haine de soi* »²⁶⁹ Toute la désillusion se ressentit en ces émeutes d'Octobre 1988.

Barbérès a démontré dans sa lecture de *La chartreuse de Parme*, que l'HISTOIRE est celle de la conquête de l'Italie par Napoléon. Et donc, que Stendhal ait écrit son roman ou pas, Napoléon est entré à Milan en mois de Mai 1796. Toutefois, l'Histoire que Stendhal nous raconte, est celle d'Histoire du Consulat et de l'Empire de A. Thiers.

Cette particularité de raconter l'HISTOIRE à travers l'Histoire permet de clarifier et de creuser l'écart qu'il y a entre l'HISTOIRE d'un historien et l'HISTOIRE du littéraire. Ainsi, la dimension historique de l'historien diffère de celle de l'histoire-récit, et ce dans l'interprétation.

Dans la mesure où l'écrivain fait un travail littéraire et par conséquent

²⁶⁷ *Ibid.*, p.43

²⁶⁸ *Ibid.*, p.27

²⁶⁹ *Ibid.*, p.159

fictionnel, ceci lui octroie une marge supplémentaire afin de donner son propre point de vue de l'HISTOIRE, chose que nous avons pu observer dans la lecture de nos trois romans.

Nous pouvons à présent constater que les trois romans ont traité la même HISTOIRE mais sous différents angles et même si les protagonistes partagent maints points communs, la représentation de l'HISTOIRE diffère d'un roman à un autre et d'un écrivain à un autre. Toutefois toutes ces interprétations nous donnent la possibilité de combler certains blancs de l'HISTOIRE, elles font office d'archives alternatives qui autorise une clarification des faits historiques.

La prochaine section sera consacrée aux références historiques introduites dans le travail littéraire.

2.1.2 Personnages et éléments de référence : pourquoi ?

Nous nous proposons d'examiner la relation entre la littérature et les éléments du réel, à savoir les personnages référentiels qui sont également des personnages historiques. Dans *Le démon de la théorie*²⁷⁰, Antoine Compagnon précise : « *L'histoire est comme de la littérature* »²⁷¹, il avoue que l'histoire a été différenciée des éléments du texte et du contexte, mais de nos jours, l'histoire est elle-même lue de plus en plus souvent comme étant de la littérature, comme si le contexte était forcément du texte.

Ainsi, et toujours selon Antoine Compagnon, l'histoire des historiens n'est pas unifiée mais se compose d'une multiplicité d'histoires partielles, de chronologies hétérogènes et de récits contradictoires. Elle n'a donc plus ce sens unique que les philosophies totalisantes que l'histoire lui renvoyaient, et ce depuis Hegel. L'histoire est désormais une construction ou un récit mettant en scène le présent aussi bien que le passé et son texte fait alors partie de la littérature. *Il n'y a que des textes*, dit la nouvelle histoire.

Dans le *New Historicism* américain on constate une harmonie sur ce plan avec l'intertextualité. Suivant alors Louis Montrose, ce retour à l'histoire dans les études littéraires américaines est caractérisé par l'intention symétrique et inséparable à :

²⁷⁰ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Seuil, France, 1998, Chapitre XI : L'Histoire dans L'histoire comme littérature.

²⁷¹ Ibid., p.264

*l'historicité des textes et à la textualité de l'histoire*²⁷². Dans cette optique du réel et de l'histoire, les littéraires n'en restent pas indifférents, en effet, Roland Barthes a introduit le concept de *L'effet de réel* qui fait référence au réel et qui désigne toute opération de renvoi au réel pour envisager les rapports de la littérature avec le monde et par conséquent avec l'histoire.

Polysémique, le terme réel appartient au vocabulaire courant et il est doté d'une fréquence d'emploi très élevée. Sa définition est vite saisie, *ce qui existe, a existé ou existera*²⁷³, chose qui renvoie à l'univers de la perception immédiate. Anna Arzoumanov, estime que « *Dès lors qu'il s'agit de préciser sa signification, on se heurte à un sentiment arbitraire. Car il est impossible d'en fixer un nombre précis de sens, mais surtout de le doter d'une définition rigoureuse* »²⁷⁴.

En effet, toute tentative d'explication du sens du réel implique un positionnement épistémologique, voire idéologique. Les significations du terme varient donc sensiblement selon les horizons disciplinaires et selon les époques, tout en déterminant les manières par lesquelles on définit les notions clefs de la théorie de la littérature.

Dans *Le réalisme : reflet ou convention*²⁷⁵, Antoine Compagnon rappelle que la théorie littéraire est inséparable d'une critique de l'idéologie, laquelle aurait pour propriété de se donner comme étant naturelle. La *mimèsis* fait passer la convention pour la nature, prétendant imitation de la réalité, elle est traditionnellement associée au réalisme. L'illusion référentielle alors, résulte d'une manipulation de signes qui masquent la convention réaliste, occulte l'arbitraire du code et fait croire à la naturalisation du signe²⁷⁶. Elle doit donc être réinterprétée en termes de code.

La question de la représentation se ramène alors à celle de la vraisemblance. La question de la référence se trouve quant à elle renvoyée à celle de l'intertextualité,

²⁷² Louis Montrose, *New Historicismism*, p.20 dans *Le démon de la théorie* d'Antoine Compagnon

²⁷³ Anna Arzoumanov, « Réel (référence au, effet de) », dans Anthony Glinier et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de>, page consultée le 30 Mai 2022.

²⁷⁴ Anna Arzoumanov, « Réel (référence au, effet de) », dans Anthony Glinier et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de>, page consultée le 30 Mai 2022.

²⁷⁵ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Seuil, France, 1998, Chapitre III : Le Monde dans Réalisme : Reflet ou convention, p.122.

²⁷⁶ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Seuil, France, 1998, Chapitre III : L'illusion référentielle et intertextualité, p.126.

« *Le code est une perspective de citations* »²⁷⁷ ou comme le stipule Roland Barthes : « *L'artiste réaliste ne place nullement la 'réalité' à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit. Un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies* »²⁷⁸

Par ailleurs, selon Antoine Compagnon, « *La référence n'a pas de réalité, ce qu'on appelle le réel n'est qu'un code (...) Le but de la mimésis n'est plus de produire une illusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel* »²⁷⁹. Ainsi, pour lui le réalisme est donc « *L'illusion produite par l'intertextualité* ». « *Ce qu'il y a derrière un papier, ce n'est pas le réel, le référent, c'est la référence, la subtile immensité des écritures* »²⁸⁰. Donc c'est l'intertextualité qui se substitue à la référence²⁸¹.

Dans cet ordre d'idées, nous aspirons à une étude dans laquelle nous présenterons l'importance qu'a la littérature d'inscrire des noms de personnages et des éléments référentiels afin d'aboutir à des représentations historiques et par extension, représenter un monde réel.

Dans le cas de notre corpus, nous nous proposons d'expliquer l'existence des noms de personnages et éléments référentiels puis nous verrons leurs représentations historiques et ce qu'ils apportent comme réel au récit. Alors, comme nous le savons déjà, un personnage est une donnée essentielle dans un récit. Tomachevski²⁸² note qu'un personnage est utilisé par un auteur afin de faciliter l'attention du lecteur en représentant un point de convergence dans l'amoncellement des motifs.

Dans notre première partie, nous avons évoqué l'importance qu'avait chaque personnage dans nos trois romans. Bien entendu, il s'agissait de personnages fictifs. Cependant, dans la présente section nous voudrions comprendre la place qu'ont les personnages qui renvoient au réel.

Ainsi nous nous questionnons sur l'importance d'un personnage comme élément référentiel dans une création littéraire. Pour ce faire, nous avons jugé

²⁷⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, France, 1970, p.27

²⁷⁸ *Ibid.*, , p.173

²⁷⁹ *Op. cit.* p.128

²⁸⁰ *Ibid.*, p.129

²⁸¹ *Op.cit.* p.128

²⁸² Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques, introduction à la lecture de la littérature*, Office des publications universitaires, Alger, 2009, p.201

important de nous référer aux travaux de Philippe Hamon²⁸³ qui nous présente trois grands types de signes : *Les déictiques, les embrayeurs*²⁸⁴ et *les référentiels*.

La dernière catégorie est le centre de notre présente analyse, car les signes²⁸⁵ référentiels renvoient à une réalité du monde extérieur ou à un concept et font référence à un savoir institutionnalisé ou à un objet concret.

Les personnages référentiels servent alors d'ancrage du réel en revoyant aux grands textes de l'idéologie, des clichés ou de la culture²⁸⁶, en assurant ce que Roland Barthe appelle *L'effet de réel*. Le personnage référentiel a donc pour fonction l'ancrage réaliste aidant à la construction de l'illusion réaliste en renvoyant ainsi à une réalité extratextuelle.

Conséquemment il supporte l'acceptabilité du texte en matière de lisibilité, de cohérence ou de vraisemblance²⁸⁷. Ainsi, en partant du personnage nous nous focaliserons d'abord sur sa référence puis sur les éléments auxquels il s'y rattache, et à la fin, nous essaierons de combiner les deux afin d'expliquer la référence au monde du réel.

En ce qui concerne la présente analyse, nous avons jugé important d'inverser le classement des romans, c'est-à-dire, nous souhaiterons d'abord confronter les deux romans *1994* et *Les figuiers de barbarie* puis parler de *L'Effacement*. En effet, nous estimons que les deux premiers romans mettent beaucoup plus l'accent sur les éléments référentiels, tous les deux chargés en références alors que dans *L'Effacement* l'objet se présente différemment.

Dans *1994*, nous avons déjà évoqué lors de la première partie le personnage du père, le dieu de la guerre et du combat. Il est vrai que le personnage de Zoubir Sellami est un personnage fictif, néanmoins ses caractéristiques renvoient toutes à des réalités existantes. D'ailleurs, comme nous l'avons souligné auparavant, Adlène Meddi a expliqué lors d'une interview consacrée à la revue *Fassl*²⁸⁸ que le personnage de Zoubir Sellami lui a été inspiré d'une personne appelée personne Smaïn Lamari.

²⁸³ En sa matière de traiter le personnage.

²⁸⁴ Nous les avons tous les deux traités lors de notre première partie.

²⁸⁵ Et par signes, nous voudrions dire personnages.

²⁸⁶ Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques, introduction à la lecture de la littérature*, Office des publications universitaires, Alger, 2009, p.206

²⁸⁷ Yves Reuter, « L'importance du personnage », *Pratiques* 60, 1988, p.3-22.

²⁸⁸ Nous avons utilisé les propos d'Adlène Meddi lors de son interview consacrée à la revue *Fassl*, N°0, « La décennie 90 dans la littérature algérienne », pp.24-45

Mais ce qui nous intéresse actuellement, ce sont les trois personnages présents dans le texte à savoir : Aybak, Structure et Sanctuaire. D'abord, Aybak est un personnage qui a déjà figuré dans le précédent roman d'Adène Meddi, dans *La prière du maure*²⁸⁹, Aybak était déjà partagé entre deux décisions. Il voulait d'une part protéger son frère et en même temps l'éloigner de l'enquête qu'il était en train de mener.

Nous le retrouvons cette fois-ci dans un presque même rôle. Dans *1994*, il est un élément important dans l'organisation militaire, mais il se retrouve aussi confronté à une guerre et aux décisions de ses deux supérieurs Structure et Sanctuaire.

Adlène Meddi a campé ses personnages afin de broser un tableau bien précis des événements des années 1990. Dans ce roman, nous remarquons l'existence d'une entité qui dirige le cours du roman. D'ailleurs à ce sujet, l'auteur avoue qu'il voulait montrer comment peut-on diriger le chaos, ainsi les deux personnages Structure et Sanctuaire sont deux agents de l'ombre et qui travaillent en coordination avec Aybak pour les services secrets.

Et c'est pour cette raison que nous avons mentionné qu'Aybak se retrouvait confronté aux décisions de ses deux supérieurs car ces derniers étaient paranoïaques.

Cette description des deux Généraux renvoie également à une partie de la réalité car les agents des services secrets doutent de tout. Adlène Meddi²⁹⁰ déclare que pour ces deux personnages il s'est inspiré d'un certain Mohamed Lamari qui était à la tête du Centre de Coordination Anti-Subversion (CCAS)

Donc à travers ces personnages l'auteur a, d'une part, fait appel à des personnages référentiels, et a, d'une autre, pu recréer la folie des histoires des années 1990 afin d'appuyer davantage sa description en insérant Structure et Sanctuaire dans un décor atypique.

Mais avant de parler du décor il y'a un aspect qui attire notre attention celui du choix des noms donnés à ces Généraux qui est à notre avis révélateur de leur position. Dans Larousse²⁹¹ [En ligne], la définition donnée à Structure est la suivante : *Organisation des parties d'un système, qui lui donne sa cohérence et en est la caractéristique permanente*. Quant à Sanctuaire, le terme est défini comme tel :

²⁸⁹ Adlène Meddi, *La prière du maure*, Barzakh, Alger, 2008.

²⁹⁰ Adlène Meddi pour la revue *Fassl*, N°0, P.31

²⁹¹ URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, consulté le 6/06/2022.

Territoire dont la perte équivaldrait à la perte de l'identité nationale ;(...). Et donc, le choix des deux termes n'est pas anodin.

D'ailleurs, nous pouvons relever leur posture à travers la description des deux personnages. Dans le roman, ils sont présentés comme suit : « *Dans le salon du yacht amiral au fond de la baie d'Alger, le général Structure dégustait son thé matinal face à son collègue, le général Sanctuaire, momifié sur un fauteuil en osier, (...)* »²⁹² De par le choix de l'auteur, le lecteur va se forger une représentation des personnages tout en les associant à des individus du réel qui font référence à des êtres puissants de l'État.

De plus, l'auteur a accentué sa description en s'appuyant sur la maladie de Sanctuaire due à la vieillesse : « *Le teint gris, le visage à moitié caché par l'appareil d'assistance respiratoire (...)* »²⁹³ D'ailleurs lorsqu'Aybak lui a parlé d'une deuxième guerre, « *Sanctuaire suffoqua, Le bip de son appareil s'affola en alarmes stridentes* »²⁹⁴.

Cet aspect de voir un homme malade au pouvoir est ancré dans la psyché de la société. D'ailleurs Adlène Meddi a confirmé, dans une interview, vouloir mettre en exergue cet aspect assez négligé²⁹⁵.

Ce détail est mentionné dans le texte, lorsqu'Aybak parle d'une deuxième guerre, Structure s'est vu reconforter quant à ses projets défendus au sein du Haut Conseil d'Etat, révélant alors à Sanctuaire: « (...) *Heureusement, avec Aybak que nous avons défendu au Haut Conseil de sécurité l'hiver dernier, celui de fédérer plusieurs services policiers et militaires en unités légères, mobiles, nous avons pu limiter les dégâts* »²⁹⁶.

En principe l'institution militaire fonctionne d'une façon rationnelle et ordonnée, le militaire est fidèle à ses supérieurs et obéit aux ordres. Toutefois, en 1990, cette institution n'a pas été confrontée à une situation rationnelle, elle a fait face à une folie et à un chaos ; chose qui est aussi mise en lumière dans le roman *1994*.

Un autre personnage dans *1994* attire notre attention : Bachir Merad, le père de Kahina, la petite amie d'Amin le fils de Zoubir Sellami. Dans la première partie,

²⁹² Adlène Meddi, *Op.Cit.* p.207

²⁹³ *Ibid.*, p.207

²⁹⁴ *Ibid.*, p.201

²⁹⁵ De 1992 à 1994, l'Algérie est gouvernée uniquement par le HCE – Haut Comité de l'Etat, ayant en tête Ali Kafi. Lors des présidentielles de l'année 1995, Liamine Zaroual est élu comme chef d'Etat pour l'Algérie.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.210

nous avons mentionné que pendant la période des années 1990, tout le monde doutait de tout le monde. Amin n'avait jamais révélé à Kahina la vraie profession de son père. Quant à elle, elle restait discrète au sujet de sa famille. Amin voulait en savoir davantage sur elle et est allé se renseigner auprès du collègue à son père. Celui-ci a découvert que Bachir Merad le père de Kahina, est un ancien policier rétrogradé impliqué dans l'attentat contre Boumediene en 1967.

(...) Bachir Merad est un ancien flic décédé il y a une dizaine d'années alors qu'il était à la retraite. Mais le plus intéressant est qu'il a été mis au placard et rétrogradé : il était apparemment impliqué dans l'attentat contre Boumediene en 1967, au palais du gouvernement, il était de grade et il a été puni comme tous ses collègues...²⁹⁷

Mais encore plus loin, le collègue de Zoubir Sellami a découvert qu'également, le frère de Kahina, Mehdi, est indiqué dans les photos lors des grandes rafles de 1992. « *Lors des grandes rafles de 1992, les flics d'El-Harrach l'ont arrêté dans le quartier, lui ont cassé la gueule et l'ont fiché* »²⁹⁸

Et même s'il est classé élément inoffensif, la salle de sport que dirigée Mehdi a été rasée par une bombe. Nous jugeons ce détail du récit très pertinent parce qu'il renforce le lien avec l'enquête tout en mettant en relief le style scripturaire du polar. Ainsi de par cette écriture l'auteur est parvenu à créer un effet de réel, et ce à l'aide de la création référentielle du personnage et à d'autres éléments textuels.

Parallèlement, le texte de Rachid Boudjedra se présente presque de la même manière que 1994. En effet, si dans 1994, nous avons constaté l'existence de personnages référentiels, dans *Les figuiers de barbarie* nous constatons l'existence de personnages référentiels-historiques dans un cadre historique bien précis. Et afin d'expliquer ces existences, nous avons choisi d'inscrire notre analyse dans une approche intertextuelle.

Le terme *intertextualité* a été forgé par Julia Kristeva en 1966. Pour elle : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »²⁹⁹. La théorie est calquée sur le concept de dialogisme de Bakhtine. L'intertextualité selon Bakhtine est : « *L'ensemble social considéré comme un ensemble textuel* »³⁰⁰ Ainsi, le roman est le genre dialogique par

²⁹⁷ *Ibid.*, p.288

²⁹⁸ *Ibid.*, p.288

²⁹⁹ Julia Kristeva dans *Le démon de la théorie* d'Antoine Compagnon, p. 128

³⁰⁰ *Ibid.*

excellence. Cette relation nous reconduit alors à la liaison privilégiée du dialogisme et du réalisme.

Nous ne voulons pas nous attarder longtemps sur la question de l'intertextualité car le but de notre analyse est de voir comment l'auteur a pu mettre des éléments du réel et beaucoup plus historiques afin de transformer le récit fictionnel en un récit du réel/ historique.

Ce qui attire notre attention dans le texte de Rachid Boudjedra, c'est le fait que le texte soit rempli d'éléments historiques. Nous souhaitons d'abord rappeler que parmi ces éléments nous retenons les noms de plusieurs figures historiques, tels que : L'émir Abdelkader, Ahmed Bey, Krim Belkacem, Abbane Ramdane, Larbi Ben M'hidi, le Général Saint Arnaud, le Général Bugeaud ou encore Fernand Yveton. Mais également, lorsque Rachid et Omar parlent de l'Histoire, ils se rappellent des lettres et correspondances des Généraux français.

Rappelons que l'insertion d'un personnage référentiel a pour but l'ancrage de la réalité dans la fiction. Dans *Les figuiers de barbarie*, il y a divers noms de personnages historiques qui reviennent pour donner un côté plus réaliste au roman. Ces personnages sont rappelés à travers des correspondances qu'Omar et Rachid découvrent durant leur parcours au maquis. D'ailleurs, nous relevons l'existence de plusieurs passages qui racontent et dénoncent l'Histoire. Le narrateur raconte les atrocités de la guerre vécues comme étant des traumatismes rappelant ainsi les tortures du Général Saint Arnaud qui en 1836, écrivait à son frère : « *Quand les arabes résistaient, nous les enfumions et les emmurions dans leurs grottes comme des renards...* »³⁰¹

Mais aussi nous remarquons comment certaines informations sont introduites au sein de la fiction. L'auteur donne la parole aux personnages fictifs afin de rappeler une réalité historique. Ainsi, lorsque Rachid se remémorait des instants passés avec son père il disait qu'il était aussi fasciné par l'Histoire.

Toutefois, il se posait des questions sur certaines incohérences de la révolution. Comme par exemple sur la nomination du Général Bugeaud comme Gouverneur Général de l'Algérie. Le narrateur pense aux paroles de son père:

³⁰¹ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit. p.32

Je ne sais pas très bien et très clairement pourquoi le général Bugeaud, qui était affecté à l'ouest du pays, fut nommé gouverneur général de l'Algérie. Est-ce à cause de sa victoire sur l'émir Abdelkader après une guerre qui dura onze ans, après la signature de l'accord de la Tafna, entre les deux hommes, que Bugeaud s'empessa de trahir ? Ou est-ce que parce que le général de Bourmont, qui prit Alger, refusa l'avènement de Louis-Philippe et le coup de force contre Charles X, pour cela abandonna son commandement d'Alger pour laisser la place au général Clauzel ? Tout cela n'a pas été bien élucidé par l'Histoire³⁰²

Mais également, nous constatons que l'auteur va introduire certains passages de lettres, et c'est cette opération qui nous a fait penser au concept de l'intertextualité.

En effet, à travers cette insertion épistolaire l'auteur bascule de la fiction vers la réalité. Les correspondances en question renvoient aux lettres du Général Bugeaud adressées au Général Pélissier.

Le Général Bugeaud écrit au Général Pélissier: « *Le 1/06/1845. Orléansville. De la part du Général Bugeaud au Général Pélissier. Si ces gredins d'Arabes se retirent dans leurs cavernes, imitez Cavaignac, mon cher ! Faites comme il a fait avec la tribu des Sbeas : enfumez-les comme des renards ! J'espère que toute votre famille se porte bien. Mes hommages à votre épouse.* »³⁰³

Nous pouvons également citer un autre passage de lettre du Général Saint-Arnaud, qui écrit depuis Djidjel à son frère un 12 novembre 1851, et cela pour lui raconter les atrocités qu'il commettait en Kabylie: « (...) *Cher frère. Je viens de créer la prime à la tête coupée et cela a donné d'excellents résultats pour écraser les kabyles. On ravage, on brûle, on pille, on détruit les maisons et les arbres. Même les figuiers de Barbarie n'échappent pas à notre verdict....Franchement frère, l'Algérie perd sa poésie sans massacre et sans enfumade* »³⁰⁴

Ces passages de lettres nous réinsèrent dans une teneur historique, ce qui change de l'histoire des deux cousins et des querelles familiales. Nous pouvons donc retenir qu'à travers la fiction des deux personnages, l'auteur a pu placer des éléments de l'Histoire, en créant les deux personnages Rachid et Omar en leur attribuant la faculté d'être fascinés par l'histoire de leur pays. Ainsi, un peu plus loin, nous les retrouvons en train de repenser au destin de Larbi Ben Mhidi et de Abbane Ramdane.

Rappelant alors qu'Abbane Ramadane a été vendu par ses propres frères de combat et que Larbi Ben Mhidi a été exécuté par Bigeard. « *Abbane Ramdane avait*

³⁰² *Ibid.*, p.79

³⁰³ *Ibid.*, p.80

³⁰⁴ *Ibid.*, p.85

*été garrotté donc, à Téouan, par ses propres frères de combat. Ben Mhidi exécuté par Bigeard qui claironnait partout qu'il était son ami »*³⁰⁵

Le narrateur a associé le destin des révolutionnaires en leur trouvant des points de similitude et en donnant encore plus de détails, cette fois-ci, concernant Maurice Audin et Fernand Yveton :

Ben Mhidi avait été pendu en cachette par l'armée française le 11 février 1957 dans une ferme à Douera à trente kilomètres d'Alger. Maurice Audin, jeune et brillant professeur de mathématiques de l'université d'Alger et militant communiste, avait été arrêté le 21 juin 1957, torturé, assassiné et enterré par les paras de Bigeard, dans un trou dont on ignore toujours l'emplacement exact. Fernand Yveton, un militant communiste lui aussi, et pied-noir de surcoût, avait été guillotiné le 11 février 1957 par ses bourreaux français à la prison Barberousse d'Alger³⁰⁶

Cette façon de raconter l'Histoire à travers des éléments référentiels insérés dans l'histoire nous permet d'avoir d'abord une interprétation autre de l'Histoire officielle, mais aussi donne au créateur littéraire la liberté de proposer d'autres histoires à l'Histoire.

Un autre trait attire également notre attention, celui de l'insertion des titres de presse afin de nous faire replonger dans le passé. Cette manière de faire nous rappelle le texte *Timimoun*³⁰⁷ du même auteur. Dans celui-ci, le narrateur est un chauffeur de bus au sud du pays transportant à chaque fois des touristes.

De prime abord, rien n'indique que le texte renvoie à l'écriture des années 90, cependant, l'auteur plaçait à chaque fois des indications radiophoniques en écoutant les dernières nouvelles concernant les massacres des terroristes, une manière très subtile de remettre le lecteur dans le contexte des années 1990.

De même, dans *Les figuiers de barbarie*, nous constatons la présence d'une procédure similaire. Pendant la narration, nous pouvons relever des titres de presse : « *Un ami de la France le Bachagha Ali Chekkal Abattu au stade de Colombes au cours de la finale de la coupe de France* »³⁰⁸. « *L'exécution du communiste terroriste a été considérée par la population européenne comme l'expression nettement affirmée de la volonté de la France de châtier les terroristes* »³⁰⁹. « *Trois cents*

³⁰⁵ *Ibid.*, p.119

³⁰⁶ *Ibid.*, p.123

³⁰⁷ Rachid Boudjedra, *Timimoun*, Denoël, France, 1994.

³⁰⁸ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, *Op.Cit.*, p.113

³⁰⁹ *Ibid.*, p.128

Fellagha anéantis dans le Constantinois »³¹⁰. « Une bombe éclate au casino de la corniche faisant une soixantaine de morts »³¹¹, ainsi, ces titres nous renvoient directement à un contexte réel.

L'Effacement de Samir Toumi, quant à lui, se présente autrement par rapport aux éléments référentiels. En effet, comparativement aux deux autres romans, nous remarquons une faible existence d'éléments du réel dans *L'Effacement*.

Toutefois, nous avons jugé plus convenable de centrer notre analyse autour des trois personnages qui sont : le père, le fils et l'ex-fiancée Djawida. Car les trois personnages sont liés et font office de personnages référentiels. D'abord, le narrateur évoque à chaque fois son père et le présente comme une figure emblématique sur le plan familial et professionnel. Ainsi, et comme nous l'avons déjà dit, le personnage principal dans *L'Effacement* est fasciné par l'image de son père.

Son statut d'ancien révolutionnaire lui confère différentes priorités comme des vacances familiales au bord de l'eau, un accès à certaines plages non autorisés au grand public: « *Durant l'été, mes parents avaient la jouissance d'une villa au Club des Pins, situées sur Le Rocher, la partie la plus huppée et la plus convoitée de la plage, la zone étant exclusivement réservée au « historiques » de la Révolution* »³¹²

Étant privilégié dans la société, le narrateur se rappelle que son père a toujours souhaité faire de lui un diplomate : « *Alors que j'étais tout jeune, mon père avait décidé que je deviendrais diplomate de carrière. Toutefois, le prestige de son nom et l'étendue de son réseau de relations se sont avérés insuffisants pour me placer au ministère des Affaires étrangères* »³¹³ Ces détails ancrés dans la psyché de la société, appuient davantage l'insertion du réel.

Contrairement aux deux autres romans, dans *L'Effacement*, il n'y a pas d'évocation directe de la révolution ou de la guerre, mais plutôt une valorisation des révolutionnaires.

Ce qui attire notre attention également, c'est l'appellation de la société dans laquelle le narrateur travaille : la SONAGPA acronyme de : *la Société Nationale des Pétroles et Gaz Algériens*.

Cette appellation nous rappelle une vraie société algérienne offrant le même

³¹⁰ *Ibid.*, p.158

³¹¹ *Ibid.*, p.173

³¹² Samir Toumi, *L'Effacement*, *Op.Cit.* p.45

³¹³ *Ibid.*, p.19

service s'agissant en effet de la *SONELGAZ*³¹⁴, mais aussi, nous pensons également à l'autre groupe industriel d'énergétique, celui de la *Sonatrach*³¹⁵, qui est aussi une société algérienne.

Dans le subconscient de notre société, travailler dans un tel endroit requière à la personne des connaissances et des influences sociales qui lui permettent ainsi d'occuper une place au sein de ce genre d'entreprise. D'ailleurs c'est ce que nous retenons chez le narrateur. Son défunt père a agi d'une façon népotique afin de privilégier son fils et le placer au sein de la SONAGPA. Il est clair que pour le roman de *L'Effacement*, la référence est moins accentuée que dans les deux autres précédents romans. Toutefois, grâce à des détails très subtiles, l'auteur a su nous faire lire l'histoire en filigrane.

Dans les trois romans, les auteurs ont mis en place des éléments textuels référentiels qui permettent au lecteur d'insérer les intrigues au sein d'un contexte réel. Ainsi, ces codes narratifs permettent aux textes fictionnels/littéraires de dire sur le monde du réel. L'insertion de traits référentiels que ce soit sur le plan du personnage ou du décor dans lequel il appartient, attribuent au récit fictionnel une dimension réelle et dans notre cas, une dimension historique.

Dans la prochaine section nous expliquerons la combinaison des deux notions fiction/histoire.

2.1.2 La Trans-littérature : Vers une littérature documentarisée

Il s'avère que le roman est le média par excellence quand il s'agit de trouver des alternatives pour la représentation historique. Et cela parce qu'il ne demande pas à transmettre une vérité universelle. Toutefois, les auteurs nous proposent de lire le monde à travers leur imagination, tout en inventant des mondes inexistantes.

Pour la présente section, nous nous posons alors la question sur les faits imaginés et les faits documentés. Autrement dit, comment peut-on opter pour des faits imaginés et des faits documentés au sein d'un roman ? Lors des deux

³¹⁴ Acronyme de Société Nationale de l'Electricité et du Gaz, un groupe industriel énergétique algérien. Elle est spécialisée dans la production, la distribution et la commercialisation d'électricité de l'achat, le transport, la distribution et la commercialisation de gaz naturel

³¹⁵ Elle est une entreprise pétrolière et gazière algérienne. Son acronyme renvoie à : Société Nationale pour la Recherche, la Production, le Transport, la Transformation, et la Commercialisation des Hydrocarbures.

précédentes sections nous avons voulu comprendre où se situe la fiction par rapport à l'histoire, et s'il y a présence d'histoire, comment celle-ci se manifeste elle.

Nous avons tenté au préalable d'utiliser les différents procédés littéraires afin de pouvoir localiser la présence de l'histoire. C'est-à-dire, nous avons tenté de prendre un recul par rapport au travail littéraire afin d'arriver au constat que la fiction littéraire pourrait être un prétexte pour alimenter le récit en éléments historiques.

Lorsqu'un auteur expose des faits historiques, ceci lui permet de prendre en considération tout ce qui a été laissé de côté par le travail du discours de l'histoire scientifique.

A ce sujet, Alfonso de Toro³¹⁶ a proposé une nouvelle appellation à ce type de romans. Il les a nommés *Les romans-transversaux-historiques*. Ces derniers combinent fiction et histoire et cela selon des stratégies textuelles. Mais avant d'entamer les stratégies textuelles, il est à rappeler que le roman-transversal-historique, oblige à redéfinir les objectifs de l'historiographie, en renouvelant les représentations de l'histoire en raison de l'échec des buts et des utopies modernes, d'une part, et d'une autre part, à cause des dictatures qui en résultent et construisent des manipulations de l'histoire³¹⁷.

Il semble que ce type de roman veille à réparer³¹⁸, corriger³¹⁹, compléter³²⁰, élargir³²¹ ou supprimer les défauts et les unilatéralités des dogmatismes de certaines représentations historiques.

Il offre ainsi la possibilité d'influer sur la politique et l'histoire par le biais d'une représentation déconstruisant les visions de l'histoire traditionnelle, considérée jusqu'ici comme intouchables et profondément ancrée dans la conscience collective. Ainsi, à l'aide du roman-transversal-historique, l'auteur peut faire lire l'histoire d'une autre façon, la fiction lui sert alors de prétexte qui va laisser place aux événements historiques.

Dans notre cas d'analyse, ce qui nous intéresse réellement c'est le roman-transversal-historique. En effet, nous avons jugé pertinent de nous pencher là-dessus,

³¹⁶ Alfonso de Toro, *Epistémologie 'le Maghreb'*, L'Harmattan, Paris, 2009 dans : *La relation entre la nouvelle historiographie et le roman-transversal-historique*, p.210.

³¹⁷ *Ibid.*, p.217

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

car nous estimons que nos trois romans qui constituent notre corpus appartiennent à cette catégorie.

Pour reconnaître le roman-transversal-historique³²² trois³²³ critères semblent importants pour cette étude, à savoir la transtextualité³²⁴, l'autoréférentialité³²⁵ et la métatextualité³²⁶.

Ainsi et comme nous le pouvons le constater, le roman-transversal-historique permet à l'auteur la scénification de l'histoire en la considérant comme fondamentale pour ce qu'elle apporte comme *supplément* du discours historique scientifique. Autrement dit, il met en scène l'histoire mais pas l'histoire des discours historiques scientifiques. De ce fait, il permet d'introduire une pratique qui rend les différents domaines perméables et de créer une fluctuation entre les textes historiques et les textes fictionnels. A partir de cela, nous pouvons alors définir les motivations qui nous poussent à croire ce qui est accepté comme science ou comme fiction. Nos précédentes lectures nous ont d'ailleurs laissé comprendre que nos trois romans contiennent plusieurs aspects historiques.

Dans *L'Effacement*, toute l'attention est portée sur l'image du père. Nous avons pu voir qu'à travers cette image l'auteur parvient à décrire l'histoire mais le tout dans une lecture en filigrane. L'image du père est vue comme étant un mythe personnel qui occupe une place collective. C'est-à-dire, cette image n'a pas été seulement révélatrice d'un personnage, mais plutôt elle a pu renvoyer à tout ce qui est État, pouvoir, chefferie, passé, présent et histoire. Le fils narrateur n'est que le produit de ce que l'histoire a engendré, ainsi le défi est énorme car il en réside seulement une image parentale qui nous a fait replonger dans un passé historique révolutionnaire.

Nous remarquons que pour ce texte, la métatextualité et la transtextualité sont mises à l'œuvre, l'auteur a su placer des éléments discursifs qui nous ont donné la possibilité de nous positionner par rapport à l'histoire et à la fiction. Dans cette

³²² Toujours selon Alfonso de Toro.

³²³ Ces trois critères sont définis comme suit : En ce qui concerne le premier critère, (*la transtextualité*) il peut être défini comme étant la dialogicité déconstructionniste en incorporant les références historico-textuels. *L'autoréférentialité* quant à elle, est vue comme étant la mise en scène de processus sémantico-discursif internes dévoilant l'histoire comme une construction et comme un produit de l'écriture. Puis le troisième et dernier caractère est celui de *la métatextualité* qui concerne en fait, la sélection des matériaux historiques, les processus de formation discursive, et la relation complexe entre écriture et références, imagination et faits empiriques, fiction et histoire.

³²⁴ *Ibid.*, p.215

³²⁵ *Ibid.*, p.216

³²⁶ *Ibid.*

lignée, nous retiendrons que dans *L'Effacement*, il y a une dialogicité déconstructive, d'une part, le fils vénère son père, mais d'une autre part, il le maudit.

C'est à cause de lui que son reflet a disparu, mais également, le choix de la sélection des matériaux historiques appuie davantage le pivot narratif. En effet, l'auteur a inséré son personnage principal dans l'inconscient sociétal. De même, les prestigieuses postures dont le père bénéficiait font en sorte de faire appel à des sélections historiques comme c'est mentionné dans le texte par rapport au parcours professionnel du père, son fils avoue alors à son psychiatre :

(...) A son retour, il devint un jeune fougueux député de la première Assemblée constituante et se fit très vite remarquer par Ben Bella et ses lieutenants tant ses prises de positions étaient ouvertement contestatrices. Il fut mis en résidence surveillée et ne fut libéré qu'en 1965, après le coup d'Etat de Houari Boumediene. Mon père fut ensuite nommé ministre, et quelques années plus tard, ambassadeur à l'UNESCO, pour devenir, à son retour, membre permanent du Comité central du FLN ³²⁷

Le lien entre fiction et histoire devient presque impossible, car à travers de telles mentions dans le récit, l'auteur crée une relation complexe entre l'écriture de l'imaginaire et les faits empiriques. Cette autoréférence du texte met en scène le processus sémantico-discursif interne dévoilant ainsi l'histoire comme une construction et comme un produit d'écriture.

De même pour *1994* d'Adlène Meddi, l'auteur a placé plusieurs éléments qui laissent penser à l'histoire. Dans la précédente section, nous avons détaillé les éléments de références mais à l'heure actuelle, avec les notions de transtextualité, l'autoréférence et la métatextualité, nous pourrions expliquer davantage comment l'auteur a su mettre en lumière les événements historiques et ce par le biais des stratégies textuelles.

Et même si les trois romans qui constituent notre corpus ont plusieurs dénominateurs communs, la scénification de l'histoire est traitée différemment dans chacun d'eux.

D'ailleurs, à la différence de *L'Effacement* où l'intrigue tourne autour de deux personnages principalement, le texte de *1994* quant à lui, implique plusieurs personnages. D'un point de vue sémiotique, ceci montre que le discours de l'histoire ne parvient pas à avoir un sens via des faits extérieurs, mais plutôt via un processus de *sémiosis* interne mettant toujours en évidence le rôle que joue une langue dans la

³²⁷ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit, p.41

construction de l'histoire. Ainsi, à travers l'être et le faire des personnages, l'auteur a pu exposer les éléments historiques.

Rappelons que Zoubir Sellami, Farès, Aybak, Structure et Sanctuaire, ont tous œuvré dans le rappel et la narration de l'histoire, ils sont des personnages référentiels que l'auteur a utilisés pour parler de l'histoire du pays.

Ces éléments sont visibles d'abord dans le fait où l'auteur a campé les personnages de Zoubir et Farès, dans un décor de la révolution algérienne où ils étaient associés à la direction de Hadj Brahim. Par la suite, nous découvrirons que ces personnages ont des missions à accomplir ; celles de poser les bombes et de perpétrer des attentats à l'encontre des Français. Plus encore, ces trois personnes ont également participé à *la bataille d'Alger* en 1957.

Donc à partir de là, nous pouvons dire que la référence historique est bel et bien présente, le contexte historique est inséré grâce aux attentats et à *la bataille d'Alger*. Mais ce qui relève du textuel maintenant, c'est la création fictive de ces personnages.

A travers son imagination, l'auteur a donc pu créer une relation complexe entre l'écriture fictive et l'écriture historique, le supplément fictif lui a servi de support afin de dévoiler les sources et les sélections des matériaux historiques ainsi que les processus de la formation discursive.

Un autre aspect nous interpelle également dans *1994*, c'est celui de l'intrigue qui se déroule pendant les années 1990, et c'est ce côté du roman qui est à prendre en considération car il permet aussi de raconter une autre histoire. Rappelons que lors de la présentation du roman-historique-transversal, nous avons ponctué nos dires au fait que ce type de roman permet de raconter tout ce que l'histoire des discours scientifiques a laissé de côté.

En effet, dans *1994*, l'auteur a d'abord délocalisé l'intrigue en sortant du centre. Autrement dit, l'intrigue ne se déroule pas à Alger centre et ceci est un aspect fondamental car cela montre d'emblée que l'auteur a pour motivation de dire ce qui n'a pas été dit scientifiquement mais aussi, l'histoire fictive gravite autour de l'histoire d'une amitié entre quatre adolescents.

En ce qui concerne *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra, nous trouvons qu'il est plus accentué en documentation historique. En effet, nous avons déjà exposé lors de la précédente section que l'auteur a inséré plusieurs éléments

historiques qui font office de documents officiels. Nous avons évoqué des fragments de lettres, ou encore des titres de presse.

Ainsi, tout cela rentre dans le travail de fusion entre fiction et histoire. Rappelons que le roman-transversal-historique et le discours historique scientifique partagent un grand nombre de champ de travail similaire. De ce fait, nous pouvons noter qu'un certain *type de concept de vérité*³²⁸ tel qu'il est lié à l'historiographie depuis Aristote perd de sa consistance et ce de manière légitime puisque l'historien avait le devoir « *D'informer sur ce qui avait réellement eu lieu* »³²⁹ Tandis que le poète³³⁰ avait le devoir « *De décrire ce qui pourrait avoir eu lieu* »³³¹. Dans cette lignée, Aristote appelait *Poïesis*, qui est dans le sens actuel, création romanesque que l'auteur dispose d'un savoir et d'une connaissance quand il écrit.

Ainsi, la *Poïesis* devient plus philosophique et son écriture devient plus grave que l'écriture historique et cela parce que, la *Poïesis* transmet plutôt le *général*, alors que l'écriture de l'histoire en revanche transmet le *particulier* et c'est ce que nous pouvons constater dans *Les figuiers de barbarie*. L'auteur a en effet su disposer des éléments de l'histoire tout en racontant l'intrigue fictionnelle. Notons le passage³³² de Rachid lorsqu'il se rappelait des questionnements de son père concernant la prise du pouvoir par le Général Bugeaud :

Je ne sais pas très bien et très clairement pourquoi le général Bugeaud, qui était affecté à l'ouest du pays, fut nommé gouverneur général de l'Algérie. Est-ce à cause de sa victoire sur l'émir Abdelkader après une guerre qui dura onze ans, après la signature de l'accord de la Tafna, entre les deux hommes, que Bugeaud s'empressa de trahir ? Ou est-ce que parce que le général de Bourmont, qui prit Alger, refusa l'avènement de Louis-Philippe et le coup de force contre Charles X, pour cela abandonna son commandement d'Alger pour laisser la place au général Clauzel ? Tout cela n'a pas été bien élucidé par l'Histoire³³³

De ce fait, l'auteur a placé un personnage fictif mais a également introduit des éléments historiques qui demandent et conduisent à un perpétuel questionnement sur l'histoire.

³²⁸ Alfonso de Toro, *Epistémologie 'le Maghreb'*, L'Harmattan, Paris, 2009 dans : *La relation entre la nouvelle historiographie et le roman-transversal-historique*, p.212

³²⁹ Alfonso de Toro citant Aristote, dans *Epistémologie 'le Maghreb'*, L'Harmattan, Paris, 2009 dans : *La relation entre la nouvelle historiographie et le roman-transversal-historique*, p.212

³³⁰ Auteur pour notre cas

³³¹ *Ibid.*

³³² Le même passage a été utilisé dans le précédent sous-chapitre mais pour une argumentation autre.

³³³ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit, 2010, p.78

D'ailleurs, tout au long du récit, nous allons suivre les interrogations de Rachid et d'Omar quant à l'histoire du pays. C'est un détail qui nous interpelle car, de par ses caractéristiques, le roman-transversal-historique, interroge et souhaite réparer l'histoire.

Il oblige alors à réévaluer les représentations de l'histoire. Cette réévaluation vient suite aux échecs des buts et des utopies modernes d'une part, et d'une autre part, à cause des dictatures qui en résultent. Ainsi, cette phase de la désillusion et de l'échec de l'indépendance de la révolution est sans cesse évoquée tout au long du roman.

D'abord, lorsque Rachid gronde Omar pour lui faire savoir que toutes les révolutions aboutissent au ratage: « *On a fait comme tous les autres. Toutes les révolutions aboutissent au ratage, il mais il faut les faire quand même* »³³⁴

Puis tout au long du texte Rachid se voit ingrat envers ses ancêtres, il dit en répétant que : « *... Tu rejettes les ancêtres encombrés dans leur lourd passé et en même temps, tu es fasciné par eux, au point que tu en est fier...Ils te collet à la peau....Une affaire d'espace et de temps que nous n'avons jamais su dominer, à cause du vertige de l'histoire* »³³⁵.

Il vît la désillusion et le mal être qui va avec, il pensait au plus profond de son être que : « *Adulte, j'étais écœuré par les horreurs coloniales d'hier et par celles commises par le pouvoir de mon pays. Aujourd'hui. Comme si ce pays était voué au malheur d'une façon définitive* »³³⁶ Et puis, ce ratage des indépendances est également partagé par Omar. Et à chaque fois qu'ils se rencontraient ils en parlaient :

Je dis à Omar, au cours d'une fin d'après-midi paisible que nous passions dans le jardin à siroter du whisky ; Pourquoi tant d'années après l'Indépendance, nous pataugeons encore dans le ratage et l'échec ? Pourquoi nous n'avons toujours pas de calendrier, ni d'emploi du temps, ni d'almanach (...) Dont tu ne saurais que faire, puisque tu es toi-même une photocopie de ce putain de destin collectif³³⁷

Ainsi, à travers ces questionnements des personnages l'auteur voudrait amplifier le travail du discours historique jusqu'à le faire démentir. D'ailleurs, à ce sujet, l'auteur a placé deux personnages que tout sépare mais également unit. Le fait

³³⁴ *Ibid.*, p.27

³³⁵ *Ibid.*, p.177

³³⁶ *Ibid.*, p.180

³³⁷ *Ibid.*, p.176

d'avoir introduit la famille d'Omar, comme étant une famille parfaite et brillante.

Ceci va mettre le lecteur dans un contexte suspicieux. Parce qu'en réalité, la vérité s'avère tout autre. Comme nous l'avons déjà évoqué, Omar a longtemps suspecté son père de jouer le rôle de l'agent double. Pourtant, il occupait une prestigieuse place, celle du commissaire divisionnaire dans la wilaya numéro 1³³⁸.

Ce doute va créer en lui une sorte de déchirement identitaire, il ne savait plus où il devait se positionner, il demandait sans cesse l'avis de Rachid, sauf que celui-ci restait perplexe.

Omar en devenait davantage malade, il voulait à tout prix une réponse, il vacillait entre la vérité et le mensonge en disant toujours à Rachid : « *Qu'est-ce que ça veut dire pas vraiment ? Il l'a été ou il ne l'a pas été ? Il faut répondre clairement. Dans ce cas-là, il n'y a qu'une réponse. Une seule !* »³³⁹

Ce déchirement est dû au mensonge, il se retrouve dans la même position que le personnage principal dans *L'Effacement*, Omar vénérât son père et en même temps le maudissait, car à cause de sa double position, Omar remet toute l'histoire en question. L'auteur ne s'est pas arrêté qu'à ce fait uniquement, il nous révèle un autre détail qui concerne Salim le frère d'Omar. La dépouille de celui-ci n'a jamais été retrouvée parce que Salim faisait partie de l'OAS « (...) *Il [Salim] n'était même pas motivé politiquement ni exalté. Il voulait plaire aux fils et surtout aux des filles des colons. Il n'avait pas besoin de massacrer des dizaines d'Algériens pour cela, Oui ! Il avait pour lui sa gueule de beau gosse et son commissaire divisionnaire de père.* »³⁴⁰

De ce fait, nous pouvons observer que l'auteur a placé des éléments textuels afin de revoir l'histoire. Ainsi il peut offrir une possibilité d'influer sur la politique et l'histoire par le biais d'une représentation déconstruisant les visions de l'histoire traditionnelle qui est considérée jusqu'ici comme intouchable et profondément ancrée dans la conscience collective.

D'ailleurs, lorsqu'Omar demandait Rachid son avis à propos de la double position de son père, il lui répondit comme suit : « *Il a été ballotté par l'Histoire. Il aurait dû avoir une position claire. Refuser la demande de la résistance qui voulait*

³³⁸ La Wilaya numéro 1 c'est la Wilaya de Batna actuellement, et au temps la guerre d'Algérie, cette wilaya était parmi les wilayas les plus importantes.

³³⁹ *Ibid.*, p.99

³⁴⁰ *Ibid.*, p.102

qu'il reste à son poste, tout en fournissant en renseignements, armes et militants (...)
*Il a cru qu'avoir le cul entre deux chaises, c'était plus confortable ! Là, il s'est planté... »*³⁴¹.

Ainsi, afin de finir cette section, nous dirons que les trois romans qui constituent notre corpus sont des romans-transversaux-historiques. Ainsi, Samir Toumi, Adlène Meddi ou Rachid Boudjedra, ont pu créer un système complexe composé de *sémiosis* mais qui permet une lecture de l'histoire. La scénification de celle-ci a été mise en avant grâce à des éléments métatextuels qui permettent d'allier fiction et histoire, imaginations et faits empiriques.

La remise en question qu'elle soit dite d'une façon directe ou en filigrane, est au centre de notre corpus. En effet, à travers le roman-transversal-historique, les trois romanciers ont eu recours à l'écriture fictionnelle et ce dans le but d'aspirer à compléter, élargir, corriger ou supprimer des défauts et des unilatéralités et dogmatismes de certaines représentations historiques. Afin de reprendre les propos d'Alfonso de Toro, nous pouvons constater que ce qui compte c'est uniquement le fait que des écrivains et des historiens se consacrent toujours avec une extrême intensité aux problèmes connus de la représentation discursive de l'histoire. Les uns visent à renouveler les méthodes des sciences historiques, les autres à élargir radicalement la zone d'influence de la fiction. Parce qu'en histoire comme en fiction, le réel est reconnu comme étant la conséquence d'une profonde modification du concept de réalité. Le réel est un problème connu à l'histoire et à la fiction, il change à travers le discours et les stratégies textuelles.

Dans le présent chapitre nous avons tenté d'expliquer certaines notions littéraires qui se rattachent au discours historique et ce, grâce à des stratégies littéraires. Il en réside une fine différence entre le discours fictionnel et le discours historique. Que la littérature utilise l'histoire afin de donner de nouvelles interprétations. Alors que l'histoire recourt à la littérature lorsqu'elle veut combler certains événements inexplicables. Ensuite, nous avons évoqué la question de la référence historique et avons relevé des marques de référence au sein de notre corpus. Nous sommes arrivés au résultat que l'existence de ces références est une façon de mettre le lecteur dans un bain historique.

Cette fusion littéraire-historique permet non seulement des interrogations sur le

³⁴¹ *Ibid.*, p.99

discours historique scientifique, mais aussi tend à offrir une correction de certains faits empiriques.

CHAPITRE 2

L'écriture du trauma pour raconter l'indicible

2.2 Chapitre 2 : L'écriture du trauma pour raconter l'indicible

Le présent chapitre se penchera sur la question d'interroger le texte littéraire et son rapport à l'écriture du trauma. En d'autres termes, nous souhaiterons relever les marques qui renvoient à l'écriture du trauma, mais également nous aspirons à une explication de l'apport du récit fictionnel à repenser le trauma. Pour ce faire, nous avons jugé important de répartir notre chapitre en trois sous-chapitres. D'abord, nous commencerons par introduire l'écriture du trauma autant que concept, puis nous essayerons de rattacher cette écriture au genre hybride qui est dans notre cas : la fusion d'Histoire/fiction. Nous appellerons ce premier sous-chapitre *Brassage historico-fictionnel afin de raconter le trauma*.

Puis dans un deuxième lieu, dans la deuxième section intitulée *Les paysages littéraires de la violence et son enkystement face aux Troubles du Stress Post-Traumatique (PTSD³⁴²)*, nous allons tenter de relever les marques qui renvoient à la violence.

En effet, nous estimons que le rapport de la violence dans l'écriture littéraire est une partie inhérente de l'écriture du trauma, mais également nous essayerons de faire le lien entre la présence de cette violence et également son enkystement face au PTSD. Puis en troisième et dernier lieu, il sera question du syndrome de l'effacement.

Et dans ce cas, nous jugeons cet aspect comme étant le résultat de l'effet trauma. C'est pourquoi, nous souhaiterons nous pencher vers cette étude afin d'expliquer d'abord, qu'est-ce que le syndrome de l'effacement, puis nous verrons son impact dans l'écriture fictionnelle. Ce troisième et dernier chapitre sera intitulé *De la violence traumatique à l'effacement de soi : Pour quel résultat ?*

³⁴² Il s'agit d'un acroyme renvoyant à l'appellation du syndrome en langue anglaise. Les troubles du Stress Post-Traumatique est dit : Post-Traumatic Stress Disorder.

2.2.1 Brassage historico-fictionnel afin de raconter le trauma

Dans le précédent chapitre, nous avons examiné les marqueurs référentiels afin de faire le constat du roman-transversal-historique. Nous avons jugé important de réutiliser l'idée de la fusion fiction/Histoire afin de relater le travail de l'écriture du trauma.

Nous avons constaté dans le précédent pont que le travail historique a pour but de relater les événements qui ont marqué la mémoire collective. Nous nous proposons dans ce chapitre de présenter d'abord le concept du trauma et son écriture, puis son analyse dans l'œuvre fictionnelle choisie.

Dans un sens plus large, le concept du trauma a une origine clinique, dans le sens où il est utilisé proprement dans le domaine de la médecine. Cependant depuis quelques années, il est devenu longuement investi dans le champ littéraire. La définition du concept du trauma est souvent vue comme étant : « *Une expérience douloureuse, sans représentation, sans recours, sans fin (...) immaîtrisable, insaisissable, non lisible par le psyché et ne peut être domptée par qu'elle est débordante et surtout désorganisatrice* »³⁴³.

En littérature, le concept du trauma apporte un cachet très singulier au texte. Dans le récit en général et dans le récit romanesque en particulier, le narrateur peut porter les marques d'une expérience traumatique lorsqu'il s'agit d'une instance narrative portant sur un sujet traumatisé ou que le texte a un effet qui pénètre le trauma, chose qui caractérise notre corpus.

Afin d'aborder l'idée de l'hybridité du genre, nous pensons d'abord à la définition donnée par Paul Ricœur, à propos du récit romanesque qui est vue comme : « *Une synthèse de l'hétérogène* »³⁴⁴. Ainsi Selon Anne Martine Parent³⁴⁵, la forme narrative telle qu'elle est conventionnellement pensée en est une de remise et de retour à l'ordre, elle organise le plan d'une action, d'une expérience, d'une confrontation entre l'être humain et le monde, elle y trace alors des lignes de force et

³⁴³Eugue Sédrac Paul MELESS, « L'Écriture du Trauma et l'Entre-Genre dans Notre Vie dans les Forêts de Marie Darrieussecq », In *Recherches en Langue et Littérature Française*, Vol. 13, No 24, Automne & hiver 2019-20, Université de Tabriz-Iran, p. 116.

³⁴⁴ Anne Martine Parent, « Trauma, Témoignage et récit : la déroute du sens », In *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, Vol 34, N° 2-3, automne-hiver 2006, Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, p.113.

³⁴⁵ *Ibid.*,

de cohérence, en y imposant un ordre signifiant. Si elle est la mise en scène d'une lutte entre la discordance et la concordance, elle est également la consécration habituelle de la concordance qui finit par l'emporter. « *Ce succès est aussi celui de l'intelligibilité : le récit donne sens, il confère aux divers épisodes, protagonistes et gestes épars dans l'espace et dans le temps une position dans un tout signifiant, chose que V.Propp avait déjà signalée. Le récit est ainsi la forme par laquelle l'humain se saisit de l'hétérogénéité de son expérience et lui attribue un sens et une cohérence. Reste cependant que toutes les expériences menées par l'être humain ne sont pas toutes de la même équivalence* »³⁴⁶.

Dans cette lignée d'idées, nous retrouvons le trauma, car « *Au-delà du caractère violent ou catastrophique de l'événement traumatique, c'est le fait que le sujet n'arrive pas à l'intégrer, à savoir ce qui lui est arrivé, qui constitue le trauma* »³⁴⁷. La personne n'est donc pas consciente de ce qui lui arrive, au mieux, elle est possédée par le trauma et ne parvient pas à l'assimiler. « *L'événement possède l'individu sans que l'individu puisse parvenir à sa compréhension collective* »³⁴⁸

Ainsi, la personne vit en permanence dans l'anxiété et l'effroi, son attitude s'aligne sur les manifestations de la paranoïa au sens où cette pathologie se lit comme un délire interprétatif bâti sur une fausse perception du réel. Cette attitude de paranoïa va s'élargir afin d'arriver à une séquence sociétale où va régner une psychose généralisée.

D'ailleurs, selon Carmen Rejas Martin,³⁴⁹ « *Lorsque l'on vit des expériences extrêmes comme la guerre, les génocides, les catastrophes naturelles, les dictatures, l'exil [etc.], généralement un trauma se produit* »³⁵⁰ Cette approche du trauma s'inscrit dans la vision collective où il faut noter que « *Des événements non-vécus*

³⁴⁶ *Ibid.*, p.113

³⁴⁷ *Ibid.*, p.116

³⁴⁸ Alice Kaplan, « Performing Traumatic Dialogue : On the Border of Fiction and Autobiography » In *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 1999, p. 34.

³⁴⁹ Elle est Psychothérapeute , Formateur/trice , Philosophe , Docteur en philosophie , Philothérapeute.

³⁵⁰ REJAS MARTIN Mari Carmen, *Témoigner du trauma par l'écriture. Le texte témoin comme moyen de se réapproprier son histoire ?* Thèse de Doctorat nouveau régime, Université de Reims Champagne-Ardenne, sous la direction de René Daval et de Claude Lorin, 2011, p.41.

par des masses ou des peuples, peuvent générer un trauma »³⁵¹ mais quoiqu'il en soit, le traumatisme relève d'une conception personnelle de l'événement vécu.

Dans notre cas d'étude, le traumatisme est vécu individuellement et collectivement, en effet, nos protagonistes sont profondément marqués par les événements de la guerre, de l'histoire et de la décennie noire. Ainsi, notre corpus s'évalue à l'aune de l'expérience du sujet en considérant que le personnage-narrateur, sous l'effet des faits traumatisants, ne peut que produire une narration en adéquation avec son état psychique, c'est-à-dire, une narration troublée.

Ainsi, si le genre fictionnel parvient à faciliter la mise en mots du trauma, certains procédés textuels peuvent être mis en évidence afin de favoriser la reconstitution des lignes de vie qui ont été perturbées par des événements traumatiques.

Nos précédentes lectures nous ont permis de révéler plusieurs marques historiques présentes dans nos romans. Nous avons pu constater qu'à travers la fiction, les trois auteurs ont pu mettre en place un rappel historique des événements qui ont marqué le pays. Ainsi, nous estimons que nos trois romans sont des romans-transversaux-historiques ; avec cette nomination donnée par Alfonso de Toro, nous notons une hybridité du genre.

De ce fait, nous nous permettons de dire que la fiction est un mobile afin de donner de nouvelles visions et de nouvelles interprétations historiques. C'est par le biais de cette narration historique que nous souhaitons accéder à l'écriture du trauma en ce qu'elle apporte à l'hybridité du genre. Un peu plus haut, nous avons pu comprendre que l'événement traumatique traverse le sujet sans que celui-ci n'y trouve d'explication, c'est-à-dire, le sujet traumatisé se voit dans l'incapacité de donner du sens à son traumatisme. C'est pourquoi, nous nous interrogeons également sur la façon de pouvoir faire un récit inaccessible et incompréhensible, et ce par le biais de la fiction littéraire.

De prime abord, nous savons que les trois romans qui constituent notre corpus introduisent les mêmes événements historiques mais la différence réside dans la façon de la visibilité de chaque traumatisme sur chacun d'eux, c'est-à-dire comment et de quelle manière le personnage est-il traumatisé.

³⁵¹ *Ibid.*

Commençons par *1994*, dans ce roman, nous pouvons relever plusieurs traumatismes, Mais ce qui attire notre attention, c'est la relation existante entre ces derniers. Nous avons pu relever trois grands traumatismes qui peuvent s'expliquer d'abord séparément, puis tous ensemble. A savoir le traumatisme de la guerre faite par la génération des pères, mais transmis aux enfants ; le traumatisme de la décennie noire qui est vécue par les adolescents comme une forme de guerre ; puis le traumatisme contemporain, celui qui touche la vie actuelle où dix-ans après, les adolescents de 1994, sont arrivés à l'âge adulte et en 2004, où ils se voyaient dans l'incapacité de vivre le moment présent.

Dans *1994* la figure de Zoubir Sellami reflète une image d'un homme qui ne sait donner que des ordres, que ce soit sur le plan professionnel ou familial. Pendant la décennie noire, il s'est senti dans l'obligation de déménager de son quartier natal. Sa particularité de voir le mal partout est une sorte de résultat d'un traumatisme ancien, puisqu'il faisait partie d'un groupe nommé *T'layan* (les Italiens) qui avait pour mission au temps de la guerre de libération nationale de perpétrer des attentats à l'encontre des occupants français. Ainsi, trente-ans après, il continue de douter de tout et tout le temps.

Mais cette paranoïa n'est pas seulement due à la guerre de libération mais aussi de la décennie noire où l'image de l'assassin restait toujours méconnue et donc, cette paranoïa s'accroissait chaque jour. D'ailleurs, lors d'une intervention militaire, lorsque Zoubir Sellami a demandé du renfort à Aybak, celui-ci a appelé la centrale en disant :

Oui mon général...C'est un bordel incroyable...Zulu va faire le ménage (...) El-Harrach sera ratissé dans moins d'une heure (...) A vos ordres, rafler tous, bien sûr que toute la ville est complice de ces salauds (...) »³⁵² « Tous des traîtres, tous des assassins, tous complotent contre le pays et notre propre peau »³⁵³

Cette paranoïa était aussi visible dans son comportement avec son fils Amin, parce qu'à cause des événements des années 1990, Zoubir Sellami faisait tout pour surprotéger son fils, « *Derrière sa posture de statue de Dieu de la guerre, Zoubir masquait une grande inquiétude : voir son fils faire irruption, même de loin, dans ses*

³⁵² Adlène Meddi, *1994*, Op.Cit. p.222

³⁵³ *Ibid.*, p.225

*affaires ici au centre principal des opérations, le CPO, ne lui disait rien qui vaille »*³⁵⁴.

Chose qui nous conduit au deuxième traumatisme qui est visible dans 1994, en effet, les événements de cette année-là, ont exaspéré les quatre adolescents et leur haine a été traduite lorsque le cousin de Sidali a été abattu en bas de chez lui. De ce fait, les quatre adolescents ont voulu s'organiser afin de pouvoir perpétuer des attentats contre les terroristes.

Cet engagement leur semblait nécessaire, d'abord, ils voyaient en cela une révolte légitime, mais aussi une issue afin de pouvoir continuer à vivre. Ainsi, les quatre adolescents ont voulu faire comme leurs pères. « *Mon père et ses frères sont rentrés très tôt dans le combat, et c'est juste pour une question de dignité qu'ils ont tout abandonné si jeunes pour combattre* »³⁵⁵ ou encore : « *Un jour, face à la merde, ils ont décidé de ne plus rester les bras croisés. Nous avons été élevés dans ça ! On ne peut pas être lâches, nous devons faire quelque chose. (...) Mon père avait à peine dix-sept ans quand il s'est engagé, quand il a égorgé des appelés français* »³⁵⁶

Nous pouvons constater ici la transmission traumatique de la guerre. Sidali estime qu'il a vécu dans ça, autrement dit, il a vécu dans le perpétuel rappel de la guerre et de son histoire, et c'est ce que Karima Lazali³⁵⁷ a mentionné, dans le chapitre intitulé *Sortir du Pacte Colonial*³⁵⁸. Elle estime que le passé est un présent durable où il devient difficile d'identifier et de distinguer ce qui appartient au sujet, au collectif et au politique. Cette logique est celle du traumatisme et de ses profondes incidences sur les subjectivités et leur traduction dans le champ social, ainsi le préjudice issu de différentes effractions coloniales s'ancre dans l'actuel comme *trauma social*.

De ce fait ce traumatisme social est vécu par les quatre adolescents qui ont été bercés dans cette notion de guerre sociale où il fallait prendre les armes et sortir du silence. Or, la différence qui résidait entre la génération des pères et celle des adolescents, c'est le fait que l'ennemi de la génération de la révolution était connu.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.227

³⁵⁵ *Ibid.*, p.237

³⁵⁶ *Ibid.*, p.236

³⁵⁷ Karima Lazali, *Le trauma colonial, enquête sur les effets psychiques et politiques de l'offense coloniale en Algérie*, Alger, Koukou, 2018, p.259

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 245.

C'était le Français, l'Étranger qui s'est invité dans un pays autre que le sien et il voulait le prendre. Toutefois, pendant les années 1990, l'ennemi était invisible d'où l'installation de la paranoïa quand tout le monde doutait de tout le monde. Ce caractère d'invisibilité est également ressenti dans l'organisation des adolescents. Ils ont voulu créer une organisation sans sigle, sans nom et sans code « *-Une organisation politico-militaire...-Sans sigle, sans nom, sans code...pour être le plus anonyme et plus clandestin possible, un fantôme qui frappe et qui fait mal...* »³⁵⁹

Ainsi, ce deuxième traumatisme implique un troisième, car après avoir tenté de lancer une organisation secrète, les quatre adolescents sont passés à l'action dont l'assassinat de Mehdi, le frère de Kahina la petite amie d'Amin. En effet, Mehdi a été suivi par Sidali et Amin, puis intercepté pour être abattu en plein jour. Ils l'avaient suivi pendant un certain bout de temps et ils ont fini par apprendre par cœur son emploi du temps. Ainsi, un jour, pendant la pause déjeuner des policiers et la prière de la mi-journée, les deux adolescents ont attendu Mehdi.

En passant devant eux, il leur jeta un regard futile : « *-Merrad ! cria Amin. Amin convoqua le nom, la famille. Pas le prénom. -A genoux rebbek, lancèrent les deux jeunes hommes à Mehdi interloqué face au pistolet que braquait sur lui Amin.* »³⁶⁰ Nous remarquons que cette prise de parole a été empruntée au vocabulaire de l'autorité comme une sorte d'ordre, car avec ce geste, Amin a voulu imiter son père. Ainsi, le frère de Kahina a été assassiné et afin d'enterrer cette histoire, Zoubir Sellami a exilé Sidali et il a interné Amin à l'académie militaire, mais malgré cela, les traumatismes n'ont pas disparus. Dix-ans après et suite à la mort du père d'Amin, nous retrouvons Amin dans un état chaotique. D'ailleurs, il s'est fait interner suite à l'état d'urgence annoncée par sa mère.

Nous remarquons alors que les trois traumatismes sont intrinsèquement liés. En effet, le décor de la guerre et les horreurs de la GLN ont été calqués dans le décor de la guerre des années 1990, puis cette période de la décennie noire a entraîné par la suite d'autres traumatismes et en 2004, Amin n'a presque plus de souvenirs. En 2004, toutes ses pensées devenaient chamboulées, le passé et le présent se mélangèrent « *Le présent se fissurait, donc, laissant le passé s'imposer(...) Tourbillon de catastrophes intimes qui remontent à la surface malgré des années*

³⁵⁹ Adlène Meddi, *Op.Cit.* p.238

³⁶⁰ *Ibid.*,p.299.

d'amnésie entretenue »³⁶¹ d'ailleurs, nous pouvons constater la manifestation du traumatisme d'Amin lorsqu'il était dans un café, là où tout a commencé pour lui. Après la mort de son père, lorsqu'il avait vu passer une fille ayant les mêmes traits de ressemblances avec Kahina, il a alors commencé à tirer en l'air et il a fini par s'évanouir. A son réveil, tout était flou :

Amin sentit une vague qui se formait quelque part au plus profond de lui. Mots et images, cris et pleurs, des escaliers et une course, des détonations et un éclat de rire. Tous en dessous, au creux de la vague qui roulait en lui dévastant les limbes profonds de la conscience, des cheveux tirés en arrière et une nuque. Une femme. Une jeune femme. Il ne voyait plus l'officier qui tenait un sourire rassurant éminemment raté. Rictus de circonstance. Une Jeune femme. Kahina³⁶²

Les jours qu'il passera avec la psychiatre révéleront qu'Amin se voyait déjà mort « *Pourquoi continuer à vivre dans la peau d'un cadavre puant ? Je... Nous ne sommes qu'un tas de cadavres puants. Cadavres debout faisant semblant de vivre* »³⁶³ De son côté, lorsque Sidali a su pour le décès du père de son ami d'enfance, il a eu toutes les images d'un coup « *Au début, la nouvelle lui avait glissé dessus, comme l'eau sur une surface sans aspérité. Il s'était blindé depuis si longtemps contre ce passé (...) Amin en deuil, père terrifiant disparu, l'enterrement, et des choses remontaient, souvenirs et traumatismes, chez lui comme certainement chez Amin* »³⁶⁴, et en rentrant en Algérie, il confia au psychiatre d'Amin que :

C'est la guerre qui a tout emporté. Qui a emporté sa haine, son amour pour Amin, qui a emporté son père ; c'est elle qui l'a transformé en mafieux, qui l'a éloigné de son quartier, de ses cafés, des copains, de sa propre mère (...) »³⁶⁵ Ajoutant que « -Ils nous ont tué, poussé au crime ; ils ont incendié notre jeunesse, à tous. Je mets dans ce sac putride tout le monde, des deux côtés, de tous les côtés, ils ont joué avec le feu et nous en étions le candide combustible, tous, tous... ! »³⁶⁶

Ainsi, nous remarquons qu'à travers le rappel historique et la fusion de celui-ci avec la fiction, l'auteur a donné voix à des personnages afin de relater un traumatisme collectif. Le résultat d'une guerre dans une autre a engendré une génération traumatisée qui ne peut vivre le présent car elle pense toujours au passé.

³⁶¹ *Ibid.*, p.24

³⁶² *Ibid.*, p.31

³⁶³ *Ibid.*, p.61

³⁶⁴ *Ibid.*, p.50

³⁶⁵ *Ibid.*, p.109

³⁶⁶ *Ibid.*, p.110

L'écriture du trauma est génératrice alors de l'hybridité du genre. Pour 1994, le traumatisme repose sur la guerre, la décennie noire, la mort et l'exil. Ces événements ont apporté un traumatisme psychique de toute une génération et les stigmates sont visibles dans la narration.

Dans *Les figuiers de barbarie*, les traumatismes se présentent autrement, bien entendu comme dans 1994, les personnages de Rachid Boudjedra partagent le même ressenti quant à l'histoire du pays.

Cependant, ce qui caractérise le texte, c'est toute l'inquiétude qui est portée par Omar et qui repose sur un seul traumatisme, celui de la trahison familiale qui engendre une remise en question de toute l'Histoire du pays.

En effet, comme nous l'avons annoncé précédemment, Rachid Boudjedra a donné la voix à des personnages fictifs afin de reposer des questionnements sur l'authenticité de l'histoire. C'est pourquoi, nous avons constaté l'insertion de plusieurs documents qui font références à des documents officiels et donc qui peuvent s'apparenter au réel. Rappelons désormais que le sujet traumatisé ne comprend pas réellement son traumatisme, il le vit comme étant un sentiment inexplicable et insaisissable.

C'est d'ailleurs ce que nous remarquons dans l'attitude d'Omar concernant la position double de son père. Omar a longtemps idéalisé la figure de son père, de par son statut de commissaire divisionnaire, il n'avait jamais douté de lui. Toutefois, lorsqu'il est parti au maquis, ses doutes ont pris place. Et trente ans après, il n'avait toujours pas de réponses à ses questionnements.

Rachid affirme qu'il est toujours coincé dans le mensonge et le doute, doute qui prend de l'ampleur, car pour lui toute l'histoire est à remettre en question « *Il se perdait souvent dans le labyrinthe des conjectures, du sang et de la trahison, se sachant plus qui il était et où il en était (...)* »³⁶⁷ Omar quant à lui se posait toujours les mêmes questions en attendant que Rachid lui donne des réponses, sauf qu'il oubliait que Rachid était dans la même situation d'ignorance que lui. Nous remarquons que le personnage d'Omar représente une sorte de radiographie sur laquelle nous pouvons lire difficilement toute l'histoire collective du pays.

³⁶⁷ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit, p.21

Il résumait à lui seul toute la tragédie du pays, Nadya sa mère, confirmait toujours que son père n'a jamais été collabo, bien au contraire, elle lui répétait souvent : « *Mais ton père est un combattant de l'ombre. Il travaille sous les ordres de l'Organisation. Qu'est-ce que tu vas chercher là ! Allons, Omar, tu n'as pas honte de soupçonner ton père ?(...)* »³⁶⁸

C'est pourquoi, à chaque fois qu'il rencontrait Rachid, il ne cessait de lui en parler. De son côté et afin de l'assurer, Rachid pensait au ratage de la guerre et de l'ambiguïté de l'Histoire. A chaque fois qu'il le questionnait sur son père, Rachid lui répondait : « *Il a été ballotté par l'Histoire. Il aurait dû avoir une position claire. Refuser la demande de la résistance qui voulait qu'il reste à son poste, tout en la fournissant en renseignements, armes et militants* »³⁶⁹

Rappelons que sur le plan psychique, le récit est nécessaire au sujet qui veut se dépendre du traumatisme. Mais afin d'aller au-delà du choc traumatique, le sujet doit plonger au cœur même de sa blessure traumatique. Autrement dit, pour sortir du traumatisme, il faut plonger à nouveau dedans.

C'est d'ailleurs l'objectif de Rachid lors de ce vol Alger-Constantine qui avait pour mission de délivrer son cousin de ses démons « *Ce jour-là, à l'aéroport d'Alger, en montant dans l'avion à destination de Constantine, j'étais décidé à en finir avec lui, à le débarrasser de ses fantômes, à le délester de son chagrin* »³⁷⁰ C'est d'ailleurs ce que nous allons suivre tout au long du récit. Cette manière de créer des personnages traumatisés par le passé permet à l'auteur de pousser davantage son questionnement historique.

D'ailleurs pendant sa narration, Rachid ne cessait de se rappeler de sa vie d'antan, mais aussi de tout ce qu'il avait appris à l'école. Il pensait aux correspondances des généraux français, aux trahisons faites à Maurice Audin, Ben M'hidi ou encore Abbane Ramdane. Pendant ce vol, Rachid a également évoqué la disparition de Salim, le frère d'Omar. Lui aussi était soupçonné de collaborer avec l'OAS. Et le jour de l'indépendance, sa dépouille avait disparu. Omar tissait toute sa paranoïa et s'enfermer autour de lui. Dans les points précédents, nous avons évoqué cette idée de trahison durant la révolution algérienne. En effet, pour 1994, nous

³⁶⁸ *Ibid.*, p.22

³⁶⁹ *Ibid.*, p.99

³⁷⁰ *Ibid.*, p.15

avons mentionné la haine de Zoubir Sellami envers Farès, il voulait se débarrasser de lui à tout prix. Et cela même s'ils constituaient le même groupe ayant tous les deux le même objectif.

Nous avons avancé également que par le biais de la création fictionnelle, l'auteur peut se permettre une marge de liberté sur le plan événementiel. Nous constatons que ce soit dans *1994* ou dans *Les figuiers de barbarie*, la question de la trahison est mise en lumière. Cette tentative permet à l'auteur de toucher une partie de l'Histoire. Chose que nous remarquons chez Rachid Boudjedra. En effet, en plaçant Rachid et Omar au cœur de son récit, ceci lui a ouvert la voie à d'autres questionnements historiques, d'où l'hybridité du genre romanesque, le travail littéraire fait dans ce texte est un travail double.

Car la base du texte reste une base fictionnelle, mais à travers cette fiction, l'auteur a donné voix à des personnages qui lui ont permis une actualisation des faits historiques. Le fait d'intégrer des fragments de documents qui font référence à l'histoire officielle, l'œuvre littéraire bascule de la fiction à une vraisemblance qui donne un effet de réel. Et donc à travers cette hybridité du genre, l'auteur a pu mettre en évidence l'écriture du trauma tout en évoluant dans une sphère fictionnelle mais qui fait référence au travail historique.

En ce qui concerne le texte de Samir Toumi, les traumatismes du protagoniste sont rattachés à l'image du père. En effet, dans *L'effacement*, et comme nous l'avons déjà mentionné, l'image du père prend une dimension assez étouffante, elle permet de rallier plusieurs conséquences. A cet effet, les traumatismes du protagoniste ont commencé suite au décès du père, d'ailleurs son reflet s'est effacé quelque temps après. Ainsi, nous remarquons que ses traumatismes sont liés à son père qui contrôlait sa vie.

Nous avons alors réparti les traumatismes du personnage principal de *L'Effacement* en quatre traumatismes. Et de même que dans pour *1994* et *Les figuiers de barbarie*, tous les traumatismes sont liés les uns aux autres. Nous commençons avec le premier traumatisme qu'est l'absence d'individualité. Pendant nos lectures, nous avons constaté qu'après ses séances chez le psychiatre, le personnage principal de Samir Toumi a commencé à se poser des questions quant à son individualité en réalisant ainsi, que depuis sa tendre enfance, il était déjà quelqu'un d'effacé. Mais

également, il a fini par réaliser qu'à quarante-ans passée, il n'avait jamais pris de sérieuses décisions dans sa vie, et que c'était toujours son père qui décidait de tout pour lui.

Ainsi, cette prise de conscience a révélé en lui une colère qui a fini par le conduire à une révolte, chose qui nous conduit au deuxième traumatisme. Rappelons que lorsqu'il a réalisé qu'il n'avait pas de sentiments envers Djawida, il a fini par rompre ses fiançailles avec elle. Ou encore, lors de sa séance chez le psychiatre, lorsqu'il s'est souvenu de Yasmine, l'ex-petite amie de son frère. Il s'est rendu compte, qu'il n'avait plus de nouvelles à son sujet. Sa curiosité l'a emmené à appeler son frère pour avoir une réponse.

Mais pas seulement, l'effacement de l'individualité a conduit le personnage à avoir une fréquentation réduite. En effet, c'est le troisième traumatisme que nous retenons, il s'agit de la peur de l'Autre. Selon Karima Lazali³⁷¹, en Algérie, les effets de la *colonialité* sont tellement bien incrustés dans les psychismes des individus qu'il devient difficile d'isoler la part de la déconstruction réelle et le rapport souffrant à « *l'identitaire* » qu'elle a provoqué au fil des générations, des noyaux organisateurs des subjectivités et du lien social. Nous rappelons les propos de Karima Lazali, afin d'introduire les liens sociaux que notre personnage principal entretenait parce que comme nous le savons déjà, son père était une figure emblématique de la guerre de libération nationale et il a donc fini par transmettre cette posture idyllique à ses enfants, et plus particulièrement au protagoniste de *L'Effacement*. Ainsi, en évoluant sur cette lancée, il a fini par avoir une image mégalomane de lui-même. Chose qui l'empêchait de côtoyer d'autres personnes ne faisant pas partie de la même sphère que lui. Lorsqu'il a réalisé son insociabilité, il a voulu faire des efforts et il s'est forcé à aller manger à la cantine du travail avec son collègue Hamid qui décrit :

Mal à l'aise, mais résolu à aller au bout de mon initiative, je me suis installé face à lui, espérant pouvoir tenir le coup jusqu'à la fin du repas. (...) Même si mon tête-à-tête avec Hamid tournait au supplice, j'ai pu tenir jusqu'à la fin du repas. (...) Ce déjeuner représentait une victoire, j'avais l'impression d'avoir triomphé d'un monstre ; et c'est avec fierté que j'en ai fait part au Docteur B³⁷²

³⁷¹ Karima Lazali, *Le trauma colonial, enquête sur les effets psychiques et politiques de l'offense coloniale en Algérie*, Koukou, Alger, 2018, p.12

³⁷² Samir Toumi, *L'Effacement*, *Op.Cit.*, pp.53-54

Toutes ses peurs et ses traumatismes ont révélé en lui une colère traduite par son voyage à Oran. Cette décision était l'unique décision qu'il avait prise dans sa vie.

Lors de son séjour, il s'est senti revivre à nouveau « *J'étais en phase avec la vie. Peut-être même que j'étais heureux* »³⁷³ Et ces rencontres lui ont fait ressentir le contact avec l'Autre. Car même s'il ne voyait pas son reflet, les autres le voyaient, il s'était dit « *Était-ce cela l'amour ? La capacité de voir le reflet de l'autre ?* »³⁷⁴ Mais même si, son séjour à Oran a pu lui faire du bien, ses démons l'ont rattrapé et il a fini par rentrer à Alger.

Ce retour à Alger nous conduit au quatrième traumatisme qu'est la folie. En effet, après son retour d'Oran, le personnage principal s'est pris d'une énorme violence. Face à cette urgence, sa mère et son frère ont fini par l'interner, il recevait souvent de la visite de la part du psychiatre. Mais pour lui, toutes ces personnes sont ses ennemis il sombre alors dans la folie où il imagine que son père est avec lui, qu'il n'est pas mort et lui dicte les instructions.

Il est persuadé qu'ils sont en guerre et que sa mère, son frère et le psychiatre complotent contre lui: « *Dieu merci mon père ne me quitte jamais, il me suit partout et me parle tout le temps. Il répète sans cesse que je dois me méfier des propos du Docteur B et de ses acolytes. Il me presse de trouver un moyen de m'évader, d'imaginer de subterfuges pour ne pas avaler les médicaments* »³⁷⁵ Nous remarquons par la suite que le protagoniste est passé de la phase effacement du reflet à effacement de mémoire.

En effet, il disait à son père que ses souvenirs de la veille s'effaçaient instantanément, qu'il ne gardait plus aucun souvenir et c'est là que la prise de parole de son père opère : « (...) *Il a haussé les épaules. Tu as les miens ; m'a-t-il rétorqué, ils sont bien plus riches et intéressants. J'ai une guerre à t'offrir, une fabuleuse victoire, et la construction d'un immense pays, que demander de plus ? Je te les donne, mes souvenirs, ils sont tiens* »³⁷⁶, ainsi perdu entre son *Moi* et le *Moi* de son père, le personnage principal vacille et fini par croire qu'il est son père : « *Je suis le*

³⁷³ *Ibid.*, p.160

³⁷⁴ *Ibid.*, p.169

³⁷⁵ *Ibid.*, p.211

³⁷⁶ *Ibid.*, p.213

Commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'Armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante »³⁷⁷

Afin de reprendre l'idée de l'hybridité du genre, nous dirons qu'à travers *L'Effacement*, Samir Toumi a voulu rappeler l'effacement de toute une génération qui vit dans le passé. Tout comme les deux précédents textes, l'auteur a mis en place des rappels qui se rattachent à l'Histoire afin de fusionner l'écriture historique à l'écriture fictionnelle. Cette fusion rend compte d'une écriture du trauma. Dans le cas de *L'Effacement*, l'image du père prône la dimension historique, et c'est à partir de ce noyau que les traumatismes du personnage principal ont éclaté.

Pour conclure cette première section consacrée au brassage du genre, nous pouvons dire qu'à travers la fusion des deux écritures, à savoir celle de la fiction et de l'histoire, les trois textes qui constituent notre corpus d'études ont pu rendre compte d'une écriture du trauma.

A partir de cette dernière, le texte a pu avoir une hybridité du genre. A travers les personnages fictifs, les auteurs ont pu introduire plusieurs traumatismes qui peuvent être ressentis au sein de toute une génération. Ce premier sous-chapitre nous permet d'entamer le prochain qui sera consacré aux paysages littéraires de la violence qui sont présents dans nos trois textes

2.2.1 Les paysages de la violence et son enkystement face aux Troubles du Stress Post-Traumatique³⁷⁸

Dans la présente section nous nous focalisons sur les paysages de la violence existants dans notre corpus en estimant que l'évocation de la violence est une partie inhérente de l'écriture du trauma. Pour ce faire, nous allons d'abord définir le concept de paysage, puis nous verrons qu'est-ce que la violence ? et quel rapport entretient-elle avec le trauma ? Mais également, comment ces paysages se manifestent-ils dans notre corpus afin de rendre compte d'une écriture du trauma.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.214

³⁷⁸ *Le trouble de stress post-traumatique* désigne un type de trouble anxieux sévère résultant d'un traumatisme psychique qui se manifeste, chez un individu, à la suite d'une expérience impliquant une confrontation directe et personnelle à la mort potentielle, que ce soit sa propre mort ou celle d'autres personnes. Définition relevée depuis Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Trouble_de_stress_post-traumatique

Dans son texte *Échos littéraires d'une guerre*, Christiane Cholet Achour, part du constat qu'à l'instar du roman tel que *Rose Abîme* d'Aïssa Khelladi³⁷⁹, tous les romans de la littérature algérienne dénoncent l'incapacité de la transmission de ce que fut la guerre de libération nationale aux jeunes générations³⁸⁰.

Pour elle, les romans s'appuient davantage sur le travail des méfaits de l'amnésie non pour remettre en cause de la lutte anticoloniale, mais pour sonder les effets non assumés de la libération que toute la violence engendre. Pour les œuvres littéraires algériennes comme pour le cas de notre corpus, il y a un retour de la violence à cause d'un blocage de mémoire, d'un brouillage des faits et des responsabilités de la part de l'Algérie et de la France³⁸¹.

Dans ces textes, la guerre de libération nationale n'est plus vue comme étant une incise ou une séquence enfouie dans le noir des consciences et des mémoires et dont l'Algérie a du mal à s'en remettre.

Étymologiquement parlant, le paysage³⁸² est l'agencement des traits, des caractères et des formes d'un espace limité d'un pays. Avant d'être un objet de représentations artistiques ou d'études, il était en effet au sens originel du terme, un pays. C'est-à-dire, une portion du territoire offrant des perspectives plus au moins importantes avec une identité bien marquée.

La notion de paysage est donc une notion riche, complexe et en évolution géographique, culturelle utilitaire et/ou fonctionnelle. Pour Roger Brunet, le concept *paysage* est avant tout une vue, à la fois vue d'espace qui existe indépendamment de nous et espace que l'on aperçoit, que l'on sent et cela chacun de manière différente et qui reste donc subjectif.

Mais si l'on veut parler de paysages de violence, il faut également reprendre la définition de la notion afin de mettre en contexte les deux concepts. Au mot violence, se trouve rattaché le sens du mot grec 'vis', qui représente le fondement de l'ordre, de la loi et de la société.

³⁷⁹ Aïssa Khelladi, *Rose d'abîme*, Le Seuil, Paris, 1998.

³⁸⁰ Christiane Cholet Achour, *Echos littéraires d'une guerre*, Dar Khettab, Alger, 2018, p.93

³⁸¹ *Ibid.*, p.95

³⁸² Arsène BLÉ Kain, « Le fleuve détourné de Rachid Mimouni : un paysage textualisé à modélisation identitaire », In *Didactiques*, 2015, Université de Médéa, Numéro spécial, p.1

En 1914, S.Freud avait proclamé le fondement de la civilisation sur le meurtre du père et comme le souligne Sofsky : «*C'est l'expérience de la violence qui réunit les hommes* »³⁸³ Ainsi, la notion de violence établit de nouvelles règles de la relation entre les individus. Au début, la violence s'exerce principalement contre l'étranger, comme en témoignent les guerres. Mais aussi, elle peut exister au sein d'un même État, d'une même population qui partage les mêmes symboles et les mêmes appartenances sociales. Chose que nous remarquons avec la décennie noire en Algérie. Et c'est cette violence qui peut ronger les mêmes membres d'une société en provoquant ainsi une dislocation et une désintégration du lien social entre les membres de cette même société.

Yves Michaud définit la violence de la façon suivante : «*Il y a violence quand dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leur participation symbolique ou culturelle* »³⁸⁴

Ainsi dans ce sens de définition, Christian Cholet Achour³⁸⁵ devise les types de violence en trois types. D'abord, la violence sociale qui est porteuse d'un changement de normes sociales.

La violence politique, qui est en vue de contrôler le pouvoir des autres États, puis la violence absolue, celle qui est déshumanisante. Dans notre corpus d'études, nous constatons divers paysages de la violence. D'abord le décor de la guerre de libération nationale mais aussi le contexte de la décennie noire.

D'ailleurs à ce sujet, Abla Rouag-Djenidi reprend la définition du terrorisme³⁸⁶ expliquant qu'il peut être l'apanage soit d'un état, soit d'une organisation qui se sert de la violence aveugle et absurde comme moyen pour parvenir à ses fins et qui sont

³⁸³ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, Gallimard, Paris, 1993, p.12

³⁸⁴ Yves Michaud, *Violence et politique*, Gallimard, Paris, 1996, p.8

³⁸⁵ Abla Rouag-Djenidi, *Les effets de la violence : du stress au trauma*, Média-Plus, Constantine, 2011, p.21

³⁸⁶ *Ibid.*, p.39

d'ordre politique³⁸⁷. Selon l'OMS, la violence constitue un problème majeur de la santé publique.

La violence liée au terrorisme est de nature à engendrer ce que le DSM-IV³⁸⁸ appelle le *Post Traumatisme Stress Disorder*. Appelé également le *Traumatisme Psychique*, c'est : « Une affection psychiques se caractérisant essentiellement et pas exclusivement par le syndrome de répétition et d'autres symptômes non spécifiques, des changements profonds de la personnalité »³⁸⁹.

Nous avançons ces détails car les paysages de la violence ainsi que l'aspect traumatique des situations constituent un point commun dans les trois romans qui forment notre corpus. En effet, la violence et le trauma sont présents sous différentes formes, c'est pourquoi nous proposons une lecture séparée des trois textes.

Le roman d'Adlène Meddi *1994* contient de nombreuses scènes de violence, car comme nous l'avons déjà mentionné dans la première partie de notre travail, l'écriture du polar permet une écriture urbaine et de ce fait, il devient accessible à l'auteur d'exploiter le côté urbain et noir du roman. Chose qui rejoint le travail des paysages de la violence

En effet, afin de revenir sur les faits des années 1990, l'auteur a mis en place plusieurs scènes d'accrochage et d'assassinat. Rappelons désormais que les quatre adolescents ont vécu plusieurs faits violents et accrochages en plein jour. Par souci de témoignage, les prochaines citations relevées du texte seront assez conséquentes. Nous retiendrons alors plusieurs parmi elles :

Dès que le véhicule des policiers, vitres baissés et canons de kalachnikov dehors, ralentit à leur niveau pour appréhender le dos d'âne, des tirs nourris éclatèrent des deux côtés de la rue en une longue rafale. Les deux amis se plaquèrent au sol, Sidali se protégeant la tête de son cartable et Amin, de ses mains. D'un coup, un crissement de pneus se fit entendre, puis des râles, des cris. Les deux lycéens levèrent lentement la tête et virent à leur gauche la Peugeot 505 criblée de balles, des bras pendant par les vitres. Ils ne bougèrent pas, ne sachant si la menace avait disparu ou si des balles allaient encore siffler au-dessus de leur tête³⁹⁰.

³⁸⁷ On peut alors déceler les caractéristiques du terrorisme à partir des critères suivants : Une organisation clandestines structurée et idéologisée. La violence obtuse, criminelle, indifférenciée. Des visées et objectifs politiques et enfin, des victimes arbitrairement choisies.

³⁸⁸ Le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux, 4^e édition, est un manuel publié par l'Association américaine de psychiatrie en 1994 et mis à jour en 2000. Il inclut tous les actuels troubles reconnus de la santé mentale.

³⁸⁹ Abla Rouag-Djenedi, *Les effets de la violence : du stress au trauma*, Média-Plus, Constantine, 2011, p.42.

³⁹⁰ Adlène Meddi, *1994*, Op.Cit, p.165

Ou encore le jour où ils ont été témoins de l'exposition d'une bombe

(...) Des bruits de fuite ou des cris quelque part. Par l'expérience acquise ces deux dernières années, Amin était certain qu'il s'agissait d'une explosion. (...) -Boumba, dit Amin calmement et gravement à sa mère encore à table » « A 7h du matin, une voiture garée explosa rue Ahmed-Hamidouche, près du carrefour derrière la daïra, à quelques dizaines de mètres du petit commissariat de quartier, soufflant au passage le carrefour et toute une partie de la vieille bâtisse qui abritait au coin un café, criblant de morceaux de métal brûlant les murs du collège Laverdet en face ³⁹¹

Mais nous remarquons que ce décor n'est tout autre que celui qui est déjà mentionné dans la partie 1962. En effet, lorsque Zoubir et Farès étaient sous la coupe de Hadj Brahim, nous les retrouvons plongés dans le même décor perpétuant ainsi des attentats et accrochages contre les colons français.

Zoubir lança la Citroën Traction à plein gaz escaladant le trottoir pour bloquer l'entrée du café, Hadj Brahim ouvrit la portière arrière où s'engouffrèrent Aliouet et Farès. Les policiers visèrent les portières mais avant leur premier coup de feu, Hadj Brahim lança une rafale de son vieux MAT-49 trente-deux coups balayant l'espace restreint du comptoir, avant de lancer la grenade quand Zoubir démarra en trombe vers le cache, l'ancien abri souterrain de la rue Bugeaud (...) Le MAT-49 et la grenade auront fait six morts, dont le commissaire Clément ³⁹²

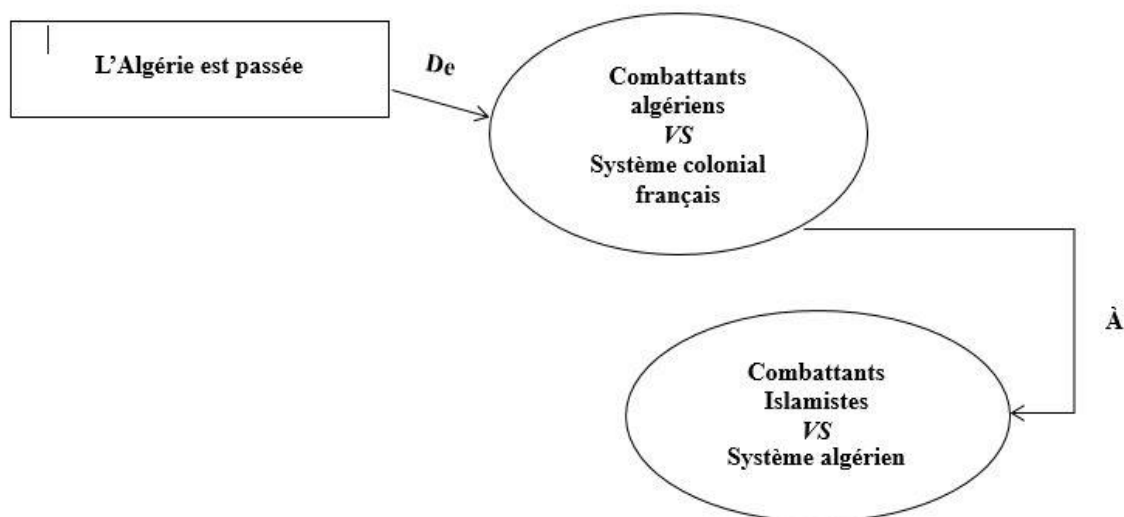
Ainsi, ce double décor nous fait penser aux propos de Christian Cholet Achour expliquant qu'après 1992, le nouveau cycle de violence en Algérie a réveillé la guerre de libération nationale dans un *effet-miroir* dans une actualité prise comme sujet central. Une installation d'une autre guerre différente mais comparée à la première.

Dans son travail de recensement, Christian Cholet Achour, avance qu'il a fallu trente-ans afin que la thématique de la guerre de libération nationale disparaisse. Seulement, avec la recrudescence de la violence dans le pays, la guerre de libération nationale a fait retour comme si la société algérienne, à travers le regard de certains écrivains faisait remonter la mémoire de cette guerre. Et toujours selon Christian Cholet Achour, nous pouvons alors distinguer deux grandes tendances réutilisant les matériaux mémoriels de la guerre 1954-1962. D'abord la première qui est la

³⁹¹ *Ibid.*, p.220

³⁹² *Ibid.*, p.202

répétition, avec des acteurs en conflit, le pouvoir autoritaire actuel prenant place du



-Schéma explicatif de la transformation du système algérien selon Christian Cholet Achour.

La seconde tendance proposée par Christian Cholet Achour, est celle qui travaille beaucoup plus sur les méfaits de l'amnésie non pas pour remettre en cause la lutte anticoloniale, mais pour sonder les effets non-assumés à la libération que toute violence engendre. Pour ces œuvres, il y a retour à la violence³⁹³, chose qui n'a pas permis de regarder les traumatismes du passé engendrant à leur tour des faits et gestes de violence.

Or, nous savons que la littérature s'intéresse avant tout à l'humanité complexe et contradictoire et pas seulement à la justesse d'une lutte³⁹⁴. Ainsi, nous constatons que les propos de Christian Cholet Achour nous permettent d'insérer le roman d'Adlène Meddi dans les deux tendances. Car d'un côté, il a fait un rappel du décor de la guerre à travers la décennie noire, mais également le résultat traumatique est visible dix-ans après avec la situation d'Amin.

³⁹³ Christiane Cholet Achour, *Echos littéraires d'une guerre*, Dar Khettab, Alger, 2018, p.49

³⁹⁴ *Ibid.*, p.50

D'ailleurs, lorsqu'il a commencé ses séances chez la psychiatre, cette dernière a émis la réflexion concernant ces traumatismes en pensant à tous les cas similaires qu'elle a eus à faire durant ces années de cauchemar

(...) Houda se rassit et réfléchit à la séance qui venait de se tenir. Ce cas la préoccupait plus qu'aucun autre, et la replongeait dans cette période cauchemardesque où elle soignait des rescapés des massacres dans les centres de soins psychologiques de Bentalha, de Raïs ou de Relizane. Les cris et la mort. Le sang et la panique. Les proches massacrés devant eux. La fuite dans les bois. Rester une nuit cachée là, entre les arbres, dans le froid et la peur, des cris résonnant au loin ³⁹⁵

Dans le sillon de l'idée qui traite la violence, nous songeons au propos de Boris Cyrulnik parlant de l'apprentissage de celle-ci:

Dans la violence spectaculaire, l'idée qui me vient c'est que c'est une forme d'apprentissage, et qu'un enfant qui se développe dans un contexte violent, que cela soit la violence du réel de sa famille, la violence du réel de sa culture, ou que cela soit la violence du réel des images qu'il voit à la télévision ou dans les livres, cette violence-là s'imprègne dans sa structure cérébrale et crée une sorte d'aptitude à la violence, sans aucune prise de conscience ³⁹⁶

En effet, cet aspect est également visible dans le texte de 1994 lorsque les adolescents ont voulu se révolter, ils ont alors suivi la démarche de leurs pères.

C'est cet apprentissage de la violence qui a poussé Amin et Sidali au crime, assassinant alors Mehdi le frère de Kahina, et comme l'a mentionné Pr. Abla Rouag-Djenedi, les conséquences de la violence sont là, car d'un point de vu individuel, Sidali et Amin ont vu leur vie stagnée. Et même si dix-ans se sont écoulés, leurs traumatismes ne font qu'augmenter en les empêchant de vivre leur présent mais également bloquent leur avenir.

Sur le volet familial, le meurtre qu'ont commis les deux adolescents a poussé Zoubir Sellami à exilé Sidali vers la France et a interné son fils au sein de l'académie

³⁹⁵ Adlène Meddi, 1994, *Op.Cit*, p.81

³⁹⁶ Boris Cyrulnik, « Enfance et psychotraumatismes » in *Pratiques psychologiques : Traumatismes psychiques et pratiques de soins*, 2-3.231-219, 2003, p.214

militaire. Et donc, par conséquence, ceci a pour résultat ; la dislocation des familles. Ainsi, à travers les personnages fictionnels proposés par Adlène Meddi, nous remarquons que l'auteur a eu un pas de recul afin d'exploiter le roman en lui insérant des éléments permettant de rendre compte des paysages de la violence et de son enkystement. Chose qui nous permet de relever au roman une écriture du trauma.

En ce qui concerne le texte de Samir Toumi, nous remarquons que le type de violence diffère de celui de 1994. En effet, le rattachement au père est le point principal dans *L'Effacement*. La violence évoquée dans celui-ci est d'ordre familial, car comme nous le savons déjà, le père représente la chefferie suprême au sein de la famille, c'est donc lui qui décide de tout. Cette façon de faire a conduit le personnage principal à manquer d'individualité.

Cependant, ce que nous retenons de la violence, c'est que parmi les traits qui caractérisent son père, c'était la colère, comme pour le jour où le protagoniste de *L'Effacement* est parti voir Malika. Cette dernière lui a révélé « *Sais-tu que je ne vivais que pour ton père ? C'était un homme à la fois exceptionnel et monstrueux* »³⁹⁷ Mais encore, dans le texte, le personnage principal avoue savoir gérer les moments de colère, car il en avait l'habitude avec son père. D'ailleurs, lorsqu'il a décidé de rompre ses fiançailles avec Djaouida, le père de celle-ci a piqué une crise d'hystérie et ne contrôlait plus ses mots « *Il s'est soudain mis à hurler, tantôt le menaçant, tantôt le suppliant* »³⁹⁸ Mais il avoue qu'il n'était ni gêné, ni inquiet, il attendait seulement que cet instant passe:

J'avais l'habitude, avec mon père très colérique, qui, tous les soirs, s'emportait contre ma mère, contre nous, ou contre les domestiques. Le moindre bruit, le moindre mot, le faisait sortir de ses gondes. Il lui arrivait de défoncer les portes à grands coup de pieds, de lancer des bibelots et des assiettes contre les murs et de quitter la maison en faisant violemment démarrer sa voiture de sport, tandis que Messaoud s'empressait de lui ouvrir le portail³⁹⁹

Ainsi le personnage principal était déjà familiarisé avec la violence. Nous pouvons constater que la naissance de cette violence revient à la transmission homérique de la guerre que le père a effectuée. En effet, lors de ses passages chez le psychiatre, le protagoniste revenait souvent à ses souvenirs d'enfance. Une fois, il

³⁹⁷ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit, p.106

³⁹⁸ *Ibid.*,p.81

³⁹⁹ *Ibid.*,p.82

s'est rappelé plus particulièrement d'un jeu auquel il jouait lui et son frère Fayçal. Il s'agissait de s'imaginer dans un champ de bataille où les deux enfants devaient mener une guerre et s'affronter l'un contre l'autre. Ils l'appelaient *Le jeu du maquis* :

Mon frère et moi n'avons jamais été proches (...) Son occupation favorite était de jouer avec moi au jeu du maquis. Nous devions reproduire des scènes de la guerre d'Algérie, nous nous imaginions tendre des embuscades aux soldats français, nous les capturions et les torturions pour les faire parler, avant de les achever »⁴⁰⁰ Ajoutant que « Dans le grand jardin devenu champ de bataille, mon frère était un vaillant moudjahid du FLN-je devais l'appeler Commandant Fayçal-et moi, j'étais le soldat traqué et couard, se cachant dans les buissons pour ne pas se faire prendre⁴⁰¹

Ainsi, vivre dans la perpétuelle idée de violence conduit la personne à devenir violente. En effet, la personnalité du protagoniste va évoluer au fil des péripéties et à son retour d'Oran, il se fait interner en agressant physiquement le Docteur-B. C'est ce qui nous rappelle les propos de Boris Cyrulnik⁴⁰² à propos de l'apprentissage de la violence. De ce fait, l'auteur a mis en place ces paysages de la violence afin de rendre compte de l'impact qu'a eu le fait de vivre sous l'ombre du père constamment glorifié, tout en rappelant sa bravoure face au combat qu'il a mené.

Par rapport au texte de Rachid Boudjedra, les paysages de la violence se présentent différemment. Et comme nous l'avons déjà souligné, ce qui attire notre attention ce sont les fragments de correspondances d'anciens généraux français parlant du peuple algérien introduit au sein du texte littéraire. D'ailleurs au sein de celle-ci, nous y retrouverons l'évocation de la violence. Mais avant d'en parler, nous souhaitons d'abord faire un rappel concernant l'importance qu'a ce retour au passé.

Dans *Les figuiers de barbarie*, Omar et Rachid débriefent la guerre qu'ils ont connue tout en se rappelant leurs souvenirs. Ce rappel est activé par Rachid afin de libérer son cousin Omar de toutes ses frayeurs et traumatismes. Nous avons d'ailleurs développé cette idée de retour vers le passé, qui est une façon de replonger dans les souvenirs et par conséquent de s'en libérer.

Ainsi au fil de son voyage, Rachid va évoquer maints souvenirs qui ont marqué son vécu, d'un point de vue individuel comme d'un point de vue collectif.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pp. 55-56

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.56

⁴⁰² Voir Supra, p.214

L'évocation des correspondances des généraux français est une façon propre à l'auteur d'insérer une atmosphère de violence. En effet, ce rappel permettrait de donner une réponse et une volonté de reconstruire une mémoire réparatrice⁴⁰³. Alors, l'évocation de la guerre est présente tout au long du récit, elle fait référence à une dimension haletante et fragmentée, mais également, elle fait office de chambre noire de la référence à la violence.

Et comme l'a déjà souligné Christian Cholet Achour, les romans de la littérature algérienne dénoncent l'incapacité de transmission de ce que fut la guerre de libération nationale aux jeunes, chose que nous pouvons apercevoir dans le roman. Ces évocations épistolaires permettent un soulignement de traumatisme qui se traduit par des paysages de violence.

L'insertion des correspondances au sein du texte se fait graduellement. Le Général Saint-Arnaud écrit à son frère, concernant la prise de Constantine en 1836: « *Quand les arabes résistaient, nous les enfumions et les emmurions dans leurs grottes comme des renards...* »⁴⁰⁴.

Nous remarquons ainsi que le mot *Enfumade* est utilisé constamment afin d'expliquer que les Algériens se faisaient tuer asphyxiés. L'utilisation du terme n'est pas anodine, car l'étymologie du terme est toujours rattachée à l'Algérie. C'est-à-dire, d'un point de vue lexical, le terme est employé comme suit : *Les enfumades d'Algérie*. Historiquement parlant, *Les enfumades*, représentent une technique utilisée par le corps expéditionnaire français durant la conquête de l'Algérie, en 1844 et 1845. Le terme *d'enfumades* est souvent associé à Bugeaud bien que Cavaignac ait eu antérieurement recours à cette pratique⁴⁰⁵.

La technique consiste à asphyxier des personnes réfugiées ou enfermées dans une grotte, en allumant devant l'entrée des feux qui consomment l'oxygène disponible et remplissent les cavités de fumée annihilée par toute la population, tels que des femmes et des enfants et qui représenteraient *des tribus* entières⁴⁰⁶, soit des

⁴⁰³ Christiane Cholet Achour, *Echos littéraires d'une guerre*, Dar Khettab, Alger, 2018, p.78

⁴⁰⁴ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit p.32

⁴⁰⁵ Benjamin Stora, *Algeria, 1830-2000: a short history*, Université Cornell, 2001, p. 5

⁴⁰⁶ Olivier Le Cour Grandmaison, *Coloniser Exterminer : Sur la guerre et l'État colonial*, Fayard, 2005, pp. 138-145.

milliers de victimes⁴⁰⁷. Nous retrouvons ainsi l'utilisation de ce terme un peu plus loin et toujours dans les correspondances de Bugeaud qui écrivait depuis Orléanville au Général Pélistier:

Le 11/06/1845. Orléanville.
De la part du Général Bugeaud au Général Pélistier.
Si ces gredins d'Arabes se retirent dans leurs cavernes, imitez Cavaignac, mon cher !
Faites comme il a fait avec la tribu de Sbeas : enfumez-les comme des renards !
J'espère que toute votre famille se porte bien.
Mes hommages à votre épouse ⁴⁰⁸

Rachid avoue qu'il connaissait ce genre de correspondances mais ne s'attendait pas à de telles monstruosité. D'ailleurs le Général Pélistier s'est imprégné de ce concept d'*enfumade* afin d'en exercer davantage de son côté. Il est d'ailleurs à noter par la suite que « *Le 18 juin 1845, il [le Général Pélistier] massacrait plus de mille personne de la tribu des Riah, dans la grotte de Ghar El Frechich, située entre Ténès et Cherchell. En août de la même année, il fit un émule en la personne du général Saint-Arnaud, à qui il écrivait : « J'ai fait enfumer 500 brigands dans une grotte située près de Tipaza ! Faites-en de même ! C'est plus rapide... »* Il est dit qu'après des centaines d'*enfumades*, le Général Bugeaud est interpellé par quelques députés en France.

En avril 1846, il s'exprime devant la Chambre de Paris en donnant les explications suivantes : « *J'assume ! Et moi je considère que le respect des règles humanitaires fera que la guerre risque de se prolonger !* »⁴⁰⁹. Quatorze ans plus tard, en 1851, le Général Bugeaud écrit une lettre à son frère pour parler de l'insurrection Kabyle en disant : « *Djijel, le 12 novembre 1851. Cher frère. Je viens de créer la prime à la tête coupée et cela a donné d'excellents résultats pour écraser les kabyles. On ravage, on brûle, on pille, on détruit les maisons et les arbres. Même les figuiers de barbarie n'échappent pas à notre vindicte...Franchement, frère, l'Algérie perd sa poésie sans massacre et sans enfumade* »⁴¹⁰.

Hormis ces passages de correspondances, vers la fin du texte nous retrouvons l'inquiétude des deux cousins lorsque les émeutes d'Octobre 1988 ont éclaté. Ainsi,

⁴⁰⁷ James Henry Chapin, « From Japan to Granada: Sketches of Observation and Inquiry » in a *Tour Round the World*, 1887-8, Bibliolife, 2009 (édition originale 1889), p. 301

⁴⁰⁸ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit, p.80

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.82

⁴¹⁰ *Ibid.*,p.85

l'insertion du nouveau décor de la violence accentue le rappel traumatique. Rachid avoue: « *J'étais ulcéré, atteint par un chagrin et une mélancolie chronique de voir qu'aujourd'hui, ce sont des soldats algériens qui répriment férocelement ces émeutes de la colère, en ce mois d'octobre tiède de l'année 1988* »⁴¹¹. Rachid se sentait désemparé de la situation mais également du rappel que cela pouvait remonter. « *J'en étais frustré parce que les mots n'avaient plus de sens. Nous étions désemparées* »⁴¹²

Ainsi, nous pouvons retenir que ces rappels historiques sur la violence donnent une image de l'enkystement de la violence. En effet, de par la création littéraire, Rachid Boudjedra a inséré deux personnages issus du trauma de la guerre afin de donner un microcosme

à l'Histoire, d'une part et aux faits psychiques qu'a cette dernière sur l'individu, d'autre part.

Nous remarquons que dans les trois textes qui constituent notre corpus d'études est fortement marqué par les paysages de la violence. Même si le degré du rappel de la violence diffère d'un texte à un autre, il nous semblait nécessaire de faire ce rapprochement, car à travers ces paysages de la violence nous avons pu relever des marques de son enkystement provoquant ainsi une dislocation chez l'individu. Cette dernière est représentée par les Troubles du Stress Post-Traumatique, un choc traumatique qui touche chacun des personnages principaux.

Ainsi en donnant la voix à ses personnages, les trois auteurs ont pu mettre en lumière les traumatismes collectifs liés à la violence de la guerre de libération nationale mais également de la décennie noire. Afin de poursuivre dans l'idée de l'écriture du trauma, nous proposons le troisième et dernier sous-chapitre intitulé : *De la violence traumatique à l'effacement de soi : Pour quel résultat ?* Et cela dans le but de voir quels sont les résultats liés à ce syndrome et son rapport à l'écriture du trauma.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.159

⁴¹² *Ibid.*, p.159

2.2.2 De la violence traumatique à l'effacement de soi : Pour quel résultat ?

Dans le précédent point nous avons évoqué les paysages de la violence existants dans les textes de notre corpus. Nous avons pu alors constater que cette violence représente un traumatisme inhérent chez les personnages.

Nous avons également évoqué le PTSD qui est un état de stress post-traumatique, un syndrome que l'on retrouve chez des personnes ayant vécu un quelconque traumatisme. Nous souhaitons ainsi dans la présente section évoquer le résultat causé par la violence et par toute l'Histoire à laquelle elle s'y rattache. Au fil de notre lecture des trois textes, nous avons constaté qu'ils évoluent presque tous dans le même cadre mais un trait commun resurgi suite à nos précédentes analyses.

Le présent trait que nous jugeons apparent chez les trois personnages est le fait que tous, souffrent du même syndrome appelé *L'Autodisparition du moi*, ou bien plus simplement le syndrome de *L'effacement*. En effet, la lecture du texte de Samir Toumi, nous a laissé penser à ce syndrome. De ce fait, afin d'accentuer le travail de l'écriture du trauma et à tout ce qui se rattache au vécu violenté par l'Histoire, nous estimons nécessaire de faire un rappel de la définition de ce syndrome, puis nous verrons comment il apparaît chez les personnages des textes choisis.

May Widmmer-Perrenod⁴¹³ a porté l'intérêt de son travail sur les phénomènes de l'effacement de soi se manifestant par différentes formes d'inhibition, de trouble de l'estime de soi, du sentiment de soi allant jusqu'à éprouver l'autodisparition du moi. Ces phénomènes émergent dans certains propos du patient tel que : « *Je ne me sentais plus à ce moment-là, je ne suis personnes, c'est comme si je ne comptais pas* »⁴¹⁴ Selon l'autrice, le phénomène de l'effacement de soi est considéré comme l'expression d'un trouble narcissique, c'est-à-dire, d'un trouble de l'investissement libidinal du moi, du rapport émotionnel et cognitif à soi-même, à ses représentations, à ses objets internes et idéaux.

⁴¹³ Psychanalyste et formatrice allemande.

⁴¹⁴ May Widmer-Perrenoud, « L'effacement de soi, une forme spécifique du trouble narcissique » In, *Revue française de psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 2012/3 Vol. 76 | pages 847 à 861, <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2012-3-page-847.htm>, consulté le 24/08/2022.

Les troubles narcissiques s'exprimant par l'effacement de soi peuvent être insérés dans la notion de restriction du Moi que S.Freud aborde en rapport à des fonctions pour éviter les conflits avec le *ça*⁴¹⁵ et le *surmoi*⁴¹⁶. Ou alors, dans le cas d'inhibitions plus générales, les restrictions du moi proviennent d'un mécanisme d'appauvrissement énergétique. Le Moi s'appauvrit quand il est absorbé par *un deuil*, par une : « *Enorme répression d'affects, par l'obligation de tenir en sujétion des fantasmes sexuels ...* »⁴¹⁷.

Ainsi, la répression d'affect est un facteur central de l'effacement de soi. S.Freud a mis en évidence son rôle dans la formation du surmoi. Ce dernier est constitué par des identifications précoces de nature narcissique et des identifications œdipiennes et post-œdipiennes, et qui vont de pair avec l'élaboration des conflits, le renoncement aux désirs incestueux et agressifs envers les objets parentaux.

De ce fait, quand la répression provenant des objets est trop forte, l'ombre de l'objet peut tomber sur le moi, l'appauvrir, tendre à l'effacer en le possédant à l'intérieur. Ces incorporas contiennent l'histoire *des objets abandonnés dans le moi*, ils sont des cicatrices et des traumatismes et cette présentation convient parfaitement au caractère des personnages.

En effet, nous pouvons d'abord observer cela chez le personnage de Samir Toumi. D'ailleurs, le titre du texte est explicite à ce syndrome mais pas seulement. Samir Toumi donne une description très minutieuse de l'être effacé. Nous remarquons que tous les éléments sont présents, il y a d'abord le psychiatre qui nous émerge dans une atmosphère clinique, puis, « l'estime de soi », une sorte de monologue du personnage.

Rappelons que la première fois où le personnage a ressenti son effacement, le docteur-B lui a révélé : « *Ce mal, très peu connu, touchait, semblait-il, essentiellement des sujets algériens de sexe masculin, nés après l'Indépendance. Le plus souvent, les personnes atteintes de cette pathologie ne présentaient les premiers symptômes qu'autour de la quarantaine. (...) On soupçonnait ainsi une transmission intergénérationnelle, au sein d'une même famille, de traumatismes dus à la guerre*

⁴¹⁵ Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, XVII, Paris, PUF, 1992 (éd originale 1926)

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Op. cit.*, p.849

de libération nationale (...) »⁴¹⁸ Ainsi, nous pouvons de prime abord, appréhender la cause de cet effacement et au fil de des séances entretenues avec le psychiatre, nous allons confirmer notre hypothèse. Effectivement, nous constatons que l'être effacé vivait sous l'ombre de son père qui décidait tout pour lui.

Le personnage principal réalise qu'à quarante-ans passés, il n'avait jamais réellement pris de sérieuses décisions dans sa vie. Ce n'est qu'après le décès de son père qu'il réalise son individualité et afin d'accentuer le syndrome de l'effacement, Samir Toumi a décidé de ne pas attribuer de prénom à son personnage. Et ce détail, littérairement parlant brouille les lectures car ne pas attribuer de nom/prénom à un personnage est un trait qui souligne un manque d'individualité et c'est un aspect qui déstabilise le texte.

Et donc, ce personnage était surtout affilié à son père, d'ailleurs, lui-même le reconnaît, il a dit qu'il a toujours était désigné par *Le fils de*. Cette oppression et obsession du père n'a pas été une simple désignation mais plutôt un fait, car après la mort de celui-ci, le fils réalise le vide laissé. Mais parallèlement il se voit partager par un double sentiment.

D'une part il ressent un manque, de l'autre, il ne comprend pas réellement ce manque puisqu'au final, il avoue qu'il ne connaissait pas profondément son père en dehors de sa représentation idyllique. Il définit ce sentiment comme un sentiment d'amputation, ajoutant :

Était-ce mon père qui me manquait, ou simplement son envahissante présence au quotidien ? Au fond, je le connaissais peu, car je ne partageais jamais rien avec lui, ni conversations, ni activités. Pourtant, pendant toutes ces années, j'étais plein de lui. Mon père vivait intensément et bruyamment autour de moi, voire en moi. (...) Il est parti, me laissant seul, dans une vie qui ne se déployait qu'en fonction de lui, qu'à partir de lui ⁴¹⁹

Plus loin, lorsque le docteur-B, lui propose de se décrire, il réalise également que plus jeune il n'avait pas de réels amis, à l'inverse de son grand frère Fayçal. Et hormis sa désignation du *Fils de*, il était également désigné comme étant *Le-petit-frère-de-Fayçal*, il avoue alors au psychiatre : « *N'ayant pas d'amis, je n'organisais aucune fête à la maison, mais je participais à celle de Fayçal (...)* On ne me saluait

⁴¹⁸ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit. p.16

⁴¹⁹ *Ibid.*,p.99

*pas obligation (...) Je me tenais à l'écart (...) »*⁴²⁰ Les séances chez le psychiatre l'ont poussé à se poser des questions sur sa personnalité.

C'est pourquoi en rentrant le soir, il a demandé à sa mère à propos du genre d'enfant qu'il était étant petit: « *Tu étais effacé et sans histoire. Un enfant très secret, aussi, n'exprimant jamais ses sentiments. Quand tu étais bébé, j'avais parfois l'impression que tu étais sourd* »⁴²¹ Il réalise alors que le syndrome le poursuivait depuis son jeune âge. En effet, lors des premières lectures nous avons déjà constaté l'existence du trouble narcissique du personnage, nous avons observé ce trait pendant son récit d'enfance au psychiatre.

Ainsi, tous ces troubles de la personnalité vont amener le personnage principal à entrer d'abord dans une violence, mais également, le syndrome de l'effacement va se déployer de personnalité vers la mémoire et les souvenirs.

Le syndrome prend alors de l'ampleur et l'entraîne dans une folie: « *Dieu merci, mon père ne me quitte jamais, il me suit partout et me parle tout le temps* »⁴²²

Vers la fin, nous observons l'appui donné par l'auteur le protagoniste du texte finit par croire qu'il est son père car dans ses songes, ce dernier lui fait savoir que les souvenirs du père lui suffisaient « *Quand j'ai évoqué mes absences et la disparition de tous mes souvenirs, il a haussé les épaules. Tu as les miens, m'a-t-il rétorqué, ils sont bien plus riches et intéressants. J'ai une guerre à t'offrir, une fabuleuse victoire, et la construction d'un immense pays, que demander de plus ? Je te les donne, mes souvenirs, ils sont tiens* »⁴²³

Il sombre dans un tourbillon de folie convaincu d'être: « *le Commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'Armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante* »⁴²⁴ Nous remarquons ainsi que les résultats du pouvoir paternel exercé sur le fils ont des conséquences sur sa personnalité et avec le décès du Commandant Hacène, son fils se retrouve désemparé, essayant d'affronter un monde sans soutien.

⁴²⁰ *Ibid.*,p.57-58

⁴²¹ *Ibid.*,p.50

⁴²² *Ibid.*,p.211

⁴²³ *Ibid.*,p.213.

⁴²⁴ *Ibid.*,p.214

L'aspect de l'autodisparition du Moi est également présent chez Amin dans 1994. Comme dans *L'Effacement*, Amin fait aussi des séances chez le psychiatre et de même, c'est après le décès de son père que le syndrome s'est manifesté. Mais dans 1994, la violence des années 1990 a accentué cet aspect car la violence du terrorisme est de nature à engendrer ce que le DSM-IV⁴²⁵ appelle le PTSD soulignant que le sujet a été exposé directement ou indirectement à des événements durant lesquels « *Des individus ont pu mourir ou être gravement blessés. Ou bien ont été menacés de mort et durant lesquels son intégrité physique ou celle d'autrui a pu être menacée. Et dont la réaction du sujet à l'événement s'est traduite par une peur intense, un sentiment d'impuissance ou d'horreur* »⁴²⁶ Et dans le cas d'Amin, il s'agit d'un sujet qui a été exposé directement et indirectement à la violence, vu qu'en 1990, Amin était encore adolescent et en 1994, il avait vécu plusieurs scènes d'accrochage et de meurtre. Mais pas seulement, rappelons qu'après avoir monté l'organisation clandestine anti-terroriste, Amin a tué Mehdi le frère de Kahina. Et donc, il s'agit d'un sujet qui était plongé en plein cœur de l'action terroriste, il était témoin et aussi acteur. Il racontait son effacement au psychiatre: « *Pourquoi continuer à vivre dans la peau d'un cadavre puant ? Je... Nous ne sommes qu'un tas de cadavres puants. Cadavres puants faisant semblant de vivre* »⁴²⁷ Parce que suite à son internat à l'hôpital psychiatrique, Amin était bourré de médicament qui lui donnaient mal à la tête, il dormait beaucoup et ses rêves se chamboulaient.

Il avait d'ailleurs fait un rêve qu'il racontait partiellement au psychiatre. Il a vu son lycée, la forêt des pères blancs puis Sidali, il a vu son meilleur ami tenir un pistolet en le braquant en face de lui et quand le docteur a demandé si Sidali lui a tiré dessus Amin répondait: « *ça m'a réveillé, docteur. Je crois que moi, Amin, je suis mort depuis que je suis là à te subir et à subir tes cachets qui me détruisent, mais ce rêve-là m'achevé. Sidali, dans le rêve, me tire dessus. Donc je suis achevé, plus que mort en fait* »⁴²⁸ Nous voyons ici qu'il se voyait déjà mort chose que May Widmmer-Perrenod⁴²⁹ a expliqué au sujet de ce phénomène.

⁴²⁵ Le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux, (4e édition)

⁴²⁶ Abba Rouag-Djenedi, *Les effets de la violence : du stress au trauma*, Média-Plus, Constantine, 2011, pp.41-42

⁴²⁷ Adlène Meddi, 1994, *Op.Cit*, p.61

⁴²⁸ *Ibid.*, p.65

⁴²⁹ Voir Supra, lors de l'introduction du phénomène.

Pour lui, il était déjà mort, il ressemblait à un cadavre, il avoue au médecin ne pas avoir de miroir dans sa cellule mais « *Je me regarde ; je me regarde et je me dégoûte* »⁴³⁰ Son esprit était en chaos, en 1994. Toutefois, lorsqu'il a intégré l'Académie Militaire, Amin y trouve une bénédiction. Une fois admis à l'académie, il ne s'appelait plus Amin Sellami, il était juste l'EOA 229, appartenant à la section 119. Il n'était plus *le fils de*, car en réalité, cette réduction aux chiffres et aux initiales lui convenait, parce qu'il voulait oublier s'oublier. Et ceci renvoie également à l'effacement de la personne d'Amin. « *S'oublier et oublier le reste, dans cet univers si secret qui avait été, durant toute sa vie, l'univers de son père qu'il apprenait à connaître, une nouvelle fois, ici à l'académie* »⁴³¹.

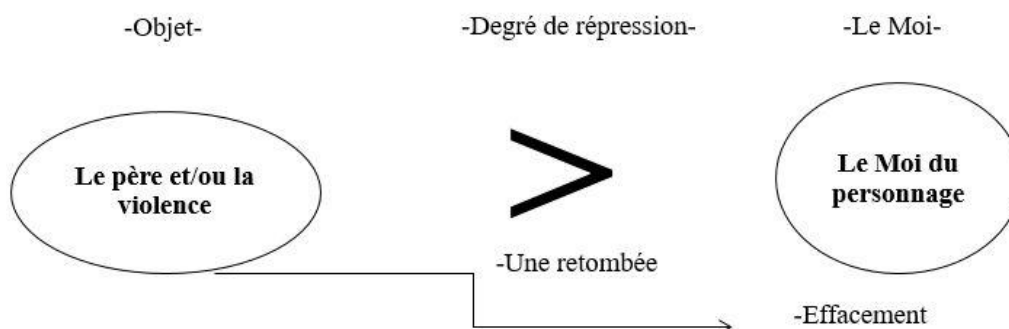
Ainsi toute la violence vécue a refait surface après le décès du père, en vérité, la violence et les traumatismes n'ont jamais quitté Amin, toutefois, avec la mort de son père, il ressentait alors que la boule de cristal dans laquelle il était protégé s'est explosée en projetant tous les souvenirs du passé.

Nous remarquons alors que les deux personnages partagent le même sentiment d'abandon. D'abord, abandon de sécurité puis abandon de soi, puisque l'un va de pair avec l'autre.

Dans la présentation du syndrome, nous avons évoqué l'idée de répression des objets, lorsqu'elle est trop forte, l'ombre de l'objet peut retomber sur le *moi*. Il peut alors l'appauvrir voire même à l'effacer de l'intérieur ; chose que nous observons chez les personnages. D'ailleurs nous proposons le schéma suivant afin d'expliquer cette répression par rapport à *l'effacement du moi* :

⁴³⁰ Adlène Meddi, 1994, *Op.Cit*, p.63

⁴³¹ *Ibid.*,p.75



-Schéma explicatif de l'idée de répression et ses retombées sur le Moi des personnages.

Pour ce qui est des personnages, le père et/ou la violence peuvent prendre la place de l'objet par lequel est exercé une forte répression (>) et qui conduit à une retombée sur le Moi des personnages se traduisant ainsi par l'effacement du moi.

En ce qui concerne le texte de Rachid Boudjedra, le syndrome de l'effacement est rattaché à d'autres raisons, et si dans les deux textes précédents nous avons pu constater la présence d'un psychiatre, dans *Les figuiers de barbarie*, c'est Rachid qui fait office de psychiatre. En effet, lors du vol Alger-Constantine, Rachid avait décidé de sortir Omar de ses démons en lui rappelant ainsi toute l'histoire familiale.

Rappelons désormais qu'Omar ne pouvait comprendre ses sentiments et cela à cause de ses soupçons vis-à-vis de son père. Pourtant, ce dernier occupait pendant la guerre de libération nationale le fort poste du commissaire divisionnaire de la wilaya N°01.

Rachid restait toujours admiratif de la famille d'Omar, notamment de son père Kamel. Pourtant, en faisant le maquis, Omar réalise qu'il jouait le rôle de l'agent double, et ce doute va l'entraîner dans un labyrinthe et une spirale infinie de questions sans réponses. Mais pas seulement, il y a également l'appartenance de son frère Salim à l'OAS et qu'au lendemain de l'indépendance, sa dépouille avait disparu. Donc tous ces éléments de trahison vont amener Omar à douter de sa personne. Mais également, ces doutes ouvrent une fenêtre nouvelle sur le regard

porté à l'Histoire. Ainsi, tout au long du vol, Rachid va essayer de débriefer l'Histoire et l'histoire avec son cousin.

Nous constatons alors qu'Omar représente des traits appartenant au phénomène de l'autodisparition du moi, et cela à travers la description que lui fait Rachid. Celui-ci était fasciné par Omar, il estimait qu'il réside quelque chose de particulier dans son malheur. Car pour lui « *Il émanait d'Omar une sorte de radiographie sur laquelle on pouvait lire, cette histoire collective (...)* »⁴³² Pourtant, Omar ne voulait jamais avouer son obsession envers ses histoires familiales, il restait toujours stoïque essayant de se défendre tant bien que mal. Et c'est un trait particulier qui confirme le phénomène de l'effacement.

En effet, celui-ci est considéré comme une expression du trouble narcissique, il renonce alors à l'exercice du conflit entre le *ça* et le *surmoi*. C'est-à-dire, il n'arrive pas à s'accepter et par conséquent à accepter les événements qui l'entourent. Chose que nous pouvons apercevoir chez Omar, parce que lorsqu'il demandait à Rachid si son père était collabo ou non, il se perdait entre le doute et la non-acceptation de la vérité : « *Mais attention ! Il n'a jamais été collabo ! Tu me crois, toi ! Tu me crois, n'est-ce pas ? Tu l'aimais bien, toi...un chic type...* »⁴³³

Lorsque Rachid abordait le sujet, Omar ne savait plus où il en était, il se perdait dans ses pensées « *Il se perdait souvent dans le labyrinthe des conjectures, du sang et de la trahison, ne sachant plus qui il était et où il en était* »⁴³⁴ Il s'énervait parfois contre son cousin et passait de longues minutes, silencieux.

Ainsi, il y a également un trait commun d'Omar vis-à-vis des deux personnages précédents, celui de l'errance intérieure car elle est également une manière de s'effacer et de s'oublier. Ce sentiment d'errance nous le retrouvons chez Omar lorsqu'il voulait en savoir davantage sur le sort de son frère. Son enquête était vaine et afin de se résilier, il finit par faire sa propre déduction.

Pour lui, son frère est tué par jalousie ou par erreur, qu'il n'a jamais été de l'OAS et qu'il était innocent « *Il tissa sa paranoïa autour de lui et s'y enferma* »⁴³⁵ Ainsi, cette non-acceptation du regard de soi et la perte du Moi, entraîne

⁴³² Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit. p.18

⁴³³ *Ibid.*,p.27

⁴³⁴ *Ibid.*,p.21

⁴³⁵ *Ibid.*,p.102

l'individu vers une autodisparition du Moi. Des années après la guerre de libération nationale, Omar n'arrivait toujours pas à se regarder et à accepter la vérité, dans sa tête, il y avait un brouillage d'Histoire et de trahison familiale.

Nous pouvons constater alors que les trois personnages ont des traumatismes liés à l'Histoire, la violence et le père. Ces traumatismes sont considérés comme des PTSD qui ont entraîné une autodisparition de leur individualité. Le phénomène de l'effacement est fortement présent chez les trois personnages. Ce choix littéraire permet aux auteurs de rendre compte d'une écriture du trauma.

Après une analyse du brassage du genre qui fusionne l'Histoire et la fiction, nous avons pu relever un nouveau genre éclaté « l'écriture du trauma ». Ainsi, à partir de l'évocation de l'Histoire et de toute la violence qui s'y rattache, nous avons constatés que les pères étaient au-devant de la scène par rapport aux fils. Ils constituent le socle de leur individualité, mais également, ils sont les transmetteurs intergénérationnels des traumatismes et lorsque ces pères ont disparu, les fils se sont retrouvés confrontés à un présent inexplicable, et souffraient d'une autodisparition du moi.

Il nous a semblé judicieux de continuer sur cette lancée de l'écriture du trauma afin de parler de résilience. C'est pourquoi, le troisième et dernier chapitre qui constitue cette partie sera réservé à l'écriture de la résilience.

CHAPITRE 3

L'écriture de la résilience : Vers une écriture réparatrice

2.3 Chapitre 3 : L'écriture de la résilience : Vers une écriture réparatrice

Selon Boris Cyrulnik, le terme de *résilience* représente : « *Un processus d'un ensemble de phénomènes harmonisés où le sujet se faufile dans un contexte affectif, social et culturel, elle représente ainsi l'art de naviguer dans les torrents* »⁴³⁶. Le sujet résilient « *Doit faire appel à des ressources internes imprégnées dans sa mémoire et se bagarrer pour ne pas se laisser entraîner par la pente naturelle des traumatismes qui le font bourlinguer de coups en coups* »⁴³⁷

Nous avons pu constater dans le chapitre précédent une écriture du trauma au sein de notre corpus et cela dans le but de dire l'indicible. Mais nous réalisons que la résilience est un fait inhérent du trauma puisqu'il est la phase de guérison de celui-ci. Ainsi, nous souhaitons à présent voir comment, cette écriture de la résilience pourrait-elle être visible suite aux traumatismes évoqués.

Pour ce faire, nous avons choisi de répartir notre chapitre en deux sections. La première intitulée : *La résilience à travers les mots : Vers une autofiction du récit*, sera consacré à l'écriture de l'autofiction, pour expliquer comment les auteurs ont-ils pu aboutir à une écriture de la résilience. Puis dans le second sous-chapitre, intitulé *Une écriture post-mémoire : Écrire contre l'oubli* où nous évoquerons l'écriture post-mémoire, qui nous semble une écriture révélatrice puisque nous souhaitons évoquer l'historicité du texte littéraire.

2.3.1 La résilience à travers les mots : Vers une autofiction du récit

Comme son titre l'indique, la présente section aura pour objectif de combiner le concept de la résilience et celui de l'autofiction. En effet, afin de prouver que les auteurs des textes choisis fassent preuve de résilience, nous nous proposons d'abord d'expliquer les concepts de résilience et d'autofiction. Nous combinerons par la suite les deux concepts afin de voir comment l'écriture prend forme dans cette lignée d'idée.

Il est important de rappeler qu'en plus d'une valeur artistique et esthétique, l'écriture romanesque n'est pas simplement une forme artistique, mais également une

⁴³⁶ Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, Odile Jacob, France, p.261

⁴³⁷ Boris Cyrulnik, ouvrage collectif. Chapitre : Humour et résilience : le sourire qui fait vivre. In *La Résilience : le réalisme de l'espérance*, p.261.

thérapie à part entière.

A l'heure actuelle, romanciers et lecteurs partagent les mêmes traumatismes liés au mal-être du réel et ses affres du factuel. A l'instar des théoriciens qui soutiennent cette idée, nous retrouvons le neuropsychiatre Boris Cyrulnik, qui estime que la résilience est une capacité d'adaptation d'une personne suite à un traumatisme.

En réponse à la maxime phare du philosophe Friedrich Wilhelm Nietzsche disant que : « *Ce qui ne nous tue pas, nous rend plus fort* » Boris Cyrulnik, explique qu'en réalité, chaque traumatisme laisse une trace traumatique dans l'organisme qu'il marque à vie. Cela vulnérabilise et diminue le bien-être de l'individu.

Par traumatisme, le neuropsychiatre, veut dire une atteinte profonde comme c'est le cas des personnages évoqués dans notre corpus. Selon lui, environ une personne sur deux subit un traumatisme au cours de son existence, qu'il s'agisse d'un viol, inceste, la perte précoce d'un proche, d'une maladie grave ou d'une guerre. Suite à un traumatisme dont la gravité est ressentie à différent degré selon les individus- deux attitudes s'offrent au sujet.

La première est celle de se retirer, ce qui va accroître l'impact de l'accident en l'empêchant de s'évacuer car le souvenir se cristallise dans le cerveau. La seconde attitude consiste à sublimer le souvenir en le mettant en scène. Cette dernière impacte positivement le reste de la vie de l'individu et lui permet de ne plus se soumettre à l'impact que peut avoir un traumatisme sur son propre fonctionnement et c'est d'ailleurs le principe de *la résilience*.

Elle peut être définie comme étant : « *L'aptitude d'un corps à résister aux pressions et à reprendre sa structure initiale* »⁴³⁸ En psychologie elle est vue comme étant : « *La capacité à vivre, à réussir, à se développer en début de l'adversité* »⁴³⁹

Nous pouvons alors constater que ce concept de la résilience s'applique d'abord à la physique, c'est la résistance d'un matériau aux chocs. Sauf que par extension et au sens figuré, la résilience est vue comme étant une force morale, qualité de quelqu'un qui ne se décourage pas et ne se laisse pas abattre.

Boris Cyrulnik souligne par ailleurs l'exemple du rapport de l'écrivain à la fiction, pour lui, les idées qu'il couche sur le papier, même s'il s'en défend, prennent

⁴³⁸ Cours ESI - La résilience, ou "ce qui ne nous tue pas..." compte rendu de la conférence de Boris Cyrulnik, consulté le : 03/09/2022, <https://www.infirmiers.com/etudiants-en-ifs/cours/cours-esi-resilience-nous-tue-pas.html>

⁴³⁹ Ibid.,

ancrage dans une histoire de vie qu'il aura sublimée. Il imaginera des personnages et des situations qui lui permettent de mettre à distance ses propres émotions et de canaliser l'hyperactivité de son cerveau.

Dans son ouvrage intitulé, *La nuit, j'écirai des soleils*,⁴⁴⁰ Boris Cyrulnik, souligne davantage cette importance. Il estime que le fait d'écrire permet de donner une forme à un monde incertain, de sortir de la brume et cela en éclairant un coin de notre monde mental⁴⁴¹ pour lui, un mot parlé est une interaction réelle, toutefois, un mot écrit modifie l'imaginaire :

Pourquoi écrire quand on agonise à Auschwitz ? a-t-on demandé à Charlotte Delbo. Pourquoi Ana Novac, âgée de 14ans, risquait-elle sa vie en écrivant sur un morceau de sac en papier ? Pourquoi Germaine Tillon à Ravensbrück a-t-elle chanté avec ses codétenues une parodie d'opérette ? Pourquoi Antonin Artaud écrivait-il « Pour sortir de l'enfer » ? Pourquoi Jean Genet se faisait-il emprisonner en commettant quelques larcins stupides afin d'être contraints à « Écrire pour sortir de prison »⁴⁴²

Il nous apprend alors que le langage doit être énigmatique afin de laisser place à l'interprétation. Le langage précis ne serait alors que désignation, un signal de la chose sans vie émotionnelle et sans vibration. L'écriture semble être une arme de défense qui fait peur mais qui libère en même temps. Écrire sera de ce fait semblable à une information pour déclencher une réponse. Alors, afin de laisser place à l'interprétation, l'écrivain doit faire une illusion, un agencement verbal pour donner vie au plaisir de penser. Ainsi, à travers l'écriture, l'écrivain aboutit à une création d'un monde lui permettant d'échapper à l'horreur du réel en éprouvant au fond de soi le plaisir provoqué par une poésie, une fable, une belle idée, qui arrive à métamorphoser la réalité et la rend plus supportable.

Dans cet ordre d'idées, notre réflexion va vers le penchant de ce qui est appelé littérairement *l'autofiction*. Dans un sens plus large, l'autofiction est vue comme étant un genre littéraire où l'écrivain se réfère à son propre réel afin de proposer une fiction. Roland Barthes, estime : « *Qu'écrire une autofiction c'est associer l'imaginaire où la fiction affecte les souvenirs* »⁴⁴³.

Les auteurs d'aujourd'hui préfèrent surtout se retourner vers un monde

⁴⁴⁰ Boris Cyrulnik, *La nuit, j'écirai des soleils*, France, Odile Jacob, 2019- Prix de l'essai psychologie-Fnac 2020

⁴⁴¹ Toujours selon les dires de Boris Cyrulnik.

⁴⁴² *Op. cit.* p.8

⁴⁴³ Mounir Laouyen, « L'autofiction une réception problématique », dans *Frontières de la fiction* sous la direction de René Audé et Gefen Alexandre, Presses universitaires de Bordeaux, <https://books.openedition.org/pub/5765?lang=fr>, consulté le 03/12/2025

extérieur pour le réécrire et cette façon de faire permet aux écrivains de dépasser le seul accessoire, à savoir l'enjolivement du réel, entre autres, ils aboutissent à s'en procurer du réel.

Nous remarquons qu'à travers l'autofiction, l'écrivain tentera de recréer un réel semblable au sien tout en l'insérant dans un monde autre bâti à travers une fiction, cette idée, rejoint les propos évoqués précédemment par Boris Cyrulnik.

C'est pourquoi nous tenterons à travers ces idées, de voir comment les auteurs des textes qui constituent notre corpus ont pu faire preuve d'une écriture de la résilience à travers des autofictions.

Il est à rappeler que les textes de Samir Toumi, Adlène Meddi ou Rachid Boudjedra, se rejoignent tous sur le même point, celui de raconter l'Histoire du pays. Toutefois, chaque auteur procède différemment, et c'est ce que nous avons déjà pu constater lors de nos précédentes analyses.

Pour *L'Effacement* de Samir Toumi, le roman donne une image sur *le phagocytage* d'une génération par les aînés. En effet, nous avons déjà expliqué l'écrasement de l'image du personnage par celle du père. Un écrasement qui a conduit le personnage vers l'effacement. Cette image écrasante du père, nous pouvons la retrouver également dans le texte de 1994 et dans *Les figuiers de barbarie* dans lesquels, les fils de la nouvelle génération se sentent désemparés.

Cette représentation des personnages de la deuxième génération est une façon réaliste des dérapages de la société algérienne et ce, depuis son indépendance en 1962. A travers *L'Effacement*, Samir Toumi a voulu mettre en lumière la génération des oubliés, et dans laquelle il se situe lui-même, il avoue d'ailleurs à El-Watan que :

Je suis allé aussi loin que je pouvais dans ce livre. Je ne me suis pas autocensuré. J'ai dit ce que je voulais. Peut-être qu'il ya eu de la difficulté à « dire ». Mais est-ce que « dire » c'est raconter une histoire ? Je vais même aller au-delà de la peur, c'est une incapacité une, impossibilité. Je suis né dans l'impossibilité du Cri. Ce texte, c'est une forme de travail qui va consister à aller de plus en plus vers moi, vers l'histoire, ce que j'appelle la faille, le cri, la source. La parole. Tout se rejoint. In fine, oui j'ai peur. Mais je ne suis pas seul dans le sens où je serais isolé. C'est un état contemplatif. C'est mon dialogue intérieur.

D'un point de vue sociétal, nous constatons l'existence de trois générations. La première génération, celle *des aînés* illustrée dans le corpus par les pères révolutionnaires, la nouvelle génération, celle qui est face à l'avenir du XXI^e siècle et à la mondialisation et la génération d'au-milieu, celle qui est décrite dans le texte.

Cette génération qui vit sous l'ombre du père, représente une génération affectée et traumatisée et dans laquelle Samir Toumi s'identifie lui-même. Mais aussi, nous constatons que l'écriture dans *L'Effacement*, est une écriture contre l'oubli, drôle de défi puisque le titre est révélateur du contraire.

Mais comme Boris Cyrulnik l'a mentionné, *l'énigme du langage* est fortement présente, en effet, Samir Toumi a mis en scène les maux d'un personnage représentatif et afin d'illustrer toute la douleur d'une génération dite *des oubliés*. Cette écriture donne sens aux fracas et au mal-être existentiel. Nous estimons alors que le texte de Samir Toumi est donc une autofiction car il a pu convertir son ressenti dans un personnage car la limite de la fiction et de l'autobiographie est minime.

Mais également nous remarquons que l'écrivain a raconté les maux à travers une figure emblématique qui est *le père*. Et même si le commandant Hacène n'existe pas dans les annales ou dans les références historiques, sa figure type d'un glorieux moudjahid est partagée par plusieurs autres figures historiques réelles. A travers cette écriture de l'autofiction, l'écrivain mets en avant la question de l'Histoire de l'Algérie, il fait office de métaphore terriblement destructrice de l'Algérie contemporaine. Cette façon de faire, nous laisse penser que l'écriture de ce roman a pour visée de résilience. Selon Boris Cyrulnik, lorsque nous donnons une forme verbale aux événements qui construisent une représentation de soi, nous pouvons sans cesse les remanier en en faisant un récit. Ces propos rejoignent l'idée développée dans *1994*.

En 1994, Adlène Meddi avait dix-neuf ans et vivait à El-Harrach. A plusieurs reprises, l'écrivain avoue qu'il en avait beaucoup mis de soi dans son texte. D'abord le quartier qui est son quartier natal, le choix de la date, puisqu'à cette période-là, il était encore un jeune adulte et que dans *1994*, l'histoire est celle d'un adolescent. Mais aussi, toute son inspiration pour ce roman est parsemée de son vécu.

Nous citons à titre d'exemple la saga familiale évoquée lors de son interview consacrée à la revue *Fassl*, l'écrivain avoue que les grands-parents de son père sont nés à El-Harrach au début du XX^e siècle, « *Je voulais raconter cette saga familiale parce que c'est une partie de moi (...)* »⁴⁴⁴ Il avance que tous ceux qui sont partis de Tablat et de Médéa ont vécu dans la pauvreté et ont rejoint la région entourant le centre. Nous retrouvons alors ces propos au cœur du texte, lorsque le narrateur

⁴⁴⁴ Adlène Meddi dans, « La décennie 90 dans la littérature algérienne », In *Fassl*, N°0, Editions Motifs, Alger, 2018, p. 33.

commence à décrire le retour de Sidali en Algérie : « (...) Ici les descendant des Kouloghli aux yeux clairs et à la gastronomie raffinée (...) »⁴⁴⁵, ainsi, il fait référence aux natifs de Médéa par la désignation de *Kouloghli*⁴⁴⁶.

Adlène Meddi explique également que plus jeune, son cousin gendarme a été tué par les GIA, et ce détail est également présent dans le roman. D'ailleurs, c'est suite au décès du cousin de Sidali, gendarme qui est venu à Alger en permission, que les quatre adolescents ont décidé de se révolter, et même si l'auteur n'est pas totalement projeté dans la personne du personnage principal Amin, nous réalisons néanmoins que la toile du fond est reconstituée à l'identique.

D'ailleurs, Adlène Meddi a pour obsession de reconstituer l'époque voulant ainsi faire lumière sur les jeunes qui se sont retrouvés face à l'horreur les privant de vivre une vie d'adolescents. Dans le roman de *1994*, comme dans le précédent roman, nous retrouvons la figure emblématique du père. Pour celui-ci, il s'agit du colonel Zoubir Sellami, un combattant depuis la guerre de libération nationale, il est surnommé par le *Dieu de la guerre*, et donc il n'est pas étonnant de le retrouver au premier rang pendant la description de la décennie noire.

Zoubir Sellami, était rattaché à toute l'institution militaire, d'ailleurs, l'auteur brosse un tableau bien précis de cette institution avec ce qui l'entoure comme mystère. La posture des services militaires dans *1994* fait office de l'œil observateur et beaucoup plus contrôleur. Chose que nous avons constatée pendant les interventions de Zoubir Sellam, mais aussi, suite à l'internat à l'hôpital psychiatrique, lorsqu'Amin se faisait soigner, Houda, la psychiatre, recevait régulièrement les visites d'Aybek, par ailleurs, toute cette machination du secteur militaire n'est pas anodine.

En effet, Adlène Meddi a connu une courte expérience dans le secteur militaire avant d'entamer une carrière de journaliste, il avoue alors : « *J'ai fait l'armée au début des années 2000, j'ai passé trois mois à l'académie militaire de Cherchell, j'étais jeune, un délire...j'y étais bien, mais ils m'ont foutu dehors. Cela m'a permis de voir la machine de l'intérieur* »⁴⁴⁷.

1994, est une manière de se réapproprier l'histoire, en l'écrivant, l'auteur a

⁴⁴⁵ Adlène Meddi, *1994*, Op.Cit, p.85

⁴⁴⁶ Désignation d'un mixte entre une mère Arabe et un père Turc.

⁴⁴⁷ Alexandra Schwartzbrod, «*«1994», Alger la noire Adlène Meddi ausculte une jeunesse en guerre* », In *Libération* [En Ligne], 19 Octobre 2018, https://www.liberation.fr/livres/2018/10/19/1994-alger-la-noire-adlene-meddi-auscul-te-une-jeunesse-en-guerre_1686529/, consulté le 02/09/2022

permis de libérer ses traumatismes et ceux que sa société partage, il estime que : « *Si on n'écrit pas ces années-là, si on n'écrit pas ces horreurs, on est commandé à les reproduire* »⁴⁴⁸ chose que Boris Cyrulnik met en avant expliquant que ce qui remplit notre monde mental, ce n'est pas le réel, c'est la représentation du réel par la rêverie et le récit. Nous ne prenons pas conscience de la sécrétion de nos hormones par la représentation du monde, c'est grâce à l'outillage des mots parlés et écrits que nous gagnons un degré de liberté.

Et donc cette liberté se met en commun et finit par toucher l'autre, d'ailleurs, Adlène Meddi raconte une anecdote à propos d'une lectrice qui lui a révélé : « *Tu as reconstruit une partie de moi que j'avais perdues, tu m'as rendu une partie de mon histoire* »⁴⁴⁹ ajoutant qu'après la lecture du roman, elle s'est remise à parler des années 1990 avec son père⁴⁵⁰, nous réalisons alors que l'objet écrit procure une liberté à titre individuel mais également collectif.

Un autre trait attire notre attention, dans le roman *1994*, celui du terme *Génération* qui est assez redondant étant donné que le texte s'étale sur différentes dates à savoir : *1994, 1962, 2004*. Le roman se veut ainsi intergénérationnel et à chaque passage d'une génération à une autre, nous constatons que la violence joue un rôle conducteur en étant un fait qui est transmissible. Les époques alors défilent mais la violence reste et cette idée de génération, rejoint la même réflexion dans *L'Effacement* de Samir Toumi. En effet, à travers l'écriture de l'autofiction, Adlène Meddi a pu rendre compte des maux de sa génération. Et de même que le commandant Hacène, le colonel Zoubir Sellami représente une figure historique emblématique.

En ce qui concerne *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra, ce texte comme Afifa Bererhi⁴⁵¹ l'a expliqué, est un roman qui revisite toute l'œuvre antérieure de l'auteur sous différents angles afin de confronter le lecteur à la notion d'ambiguïté. A sa manière, l'auteur énonce en se fondant sur des vérités singulières puisées dans la réalité historique et sociale.

Des réalités mises à revers, en contradiction et en opposition, puis combiner

⁴⁴⁸ *Ibid.*,

⁴⁴⁹ Adlène Meddi dans, « La décennie 90 dans la littérature algérienne », In *Fassl*, N°0, Editions Motifs, Alger, 2018, p.44

⁴⁵⁰ *Ibid.*,

⁴⁵¹ Afifa BRERHI, « Rachid Boudjedra, le contestataire de toujours », Université d'Alger-2, Algérie, dans *L'écriture plurielle dans l'œuvre de Rachid Boudjedra* Thèse de doctorat présentée par : Aissani Radouane, Université de Frères Mentouri Constantine, 2018.

dans un jeu afin de les faire joindre. Le tout en mettant à nu en procédés narratifs qui crée toute la tension dramatique de la narration. D'ailleurs, dans le précédent chapitre, lorsque nous avons évoqué l'écriture du trauma, nous avons pu constater qu'au sein de ce genre réside une narration trouble, chose que nous pouvons remarquer grâce aux événements qui sont racontés dans une totale disparité.

Au fil de notre lecture, nous remarquons que l'auteur pose les balises de pistes interprétatives pour toucher au sujet profond du roman qui est le trauma de l'histoire et du réel.

Cette façon de faire est révélatrice du défaut d'explication rationnelle aux événements et des comportements qui font que l'Histoire est un cumule de dérivés aux retombées imprévisibles. Mais également, le narrateur dans le récit, s'appelle Rachid, et comme nous avons avancé plus haut, dans l'autofiction réside une faible limite entre la fiction et l'autobiographie.

De ce fait, le choix de Rachid comme prénom du narrateur nous laisse comprendre qu'implicitement l'auteur se met dans la peau de ce narrateur afin de raconter ses maux. Mais également, dans la première partie de notre travail, nous avons analysé l'utilisation des pronoms personnels, *les déictiques*. Ainsi, lorsque le narrateur dans *Les figuiers de barbarie*, utilise le Nous, c'est Rachid qui est impliqué, lui et les membres de sa société, et par extension, c'est Rachid l'auteur qui s'implique dans le récit et comme pour les deux autres précédents romans, *Les figuiers de barbarie* glorifie la figure emblématique du père, le commissaire divisionnaire Kamel, responsable de la wilaya numéro 1 et qui est le père d'Omar le cousin de Rachid. Or, malgré cette posture, le fils se voit confronter à un sentiment double. D'abord, il glorifie le père mais il l'accuse de trahison et ce double partage influence négativement Omar car il le conduit à douter de toute l'Histoire et c'est d'ailleurs le but du texte, parce que le doute est traité sous l'angle des retombées imprévisibles et à discourir implicitement en arrière plan, sur une certaine image de la folie confondue à la violence et le rappel sans cesse du trauma. Cette inscription du contexte de folie faite par le narrateur crée une forme de névrose ainsi, tout au long des XV chapitres du roman, nous suivons le narrateur qui dénonce l'Histoire.

Le texte est raconté au passé et à la forme de l'imparfait faisant office d'un perpétuel retour au passé et l'unique indication du présent.

L'universitaire Afifa Bererhi nous fait savoir que *Les figuiers de barbarie* est la boucle du filon de la mémoire. Le roman constitue alors une scène où la parole est

libératrice de la mémoire.

Nous remarquons ainsi qu'il y réside quatre grandes histoires au sein du texte, chaque histoire est reliée à l'autre. D'abord la colonisation où les deux cousins se sont vus grandir, puis la guerre de libération nationale faite d'abord par leurs pères. Et enfin, les événements d'Octobre 88, qui sont pour le romancier non seulement le retour à la violence mais également, l'échec de l'indépendance.

Avec cela, nous constatons la présence des histoires de familles et d'ailleurs, c'est l'Une des bases qui ont déclenché le questionnement sur le doute de l'Histoire. Ainsi, tout au long du texte, Rachid, le narrateur, se remémore des flashes appartenant à l'une ou à l'autre. Le texte nous laisse également penser au travail de la



-Grille représentative de la base sur laquelle le roman repose

mémoire qu'elle soit sélective ou inopinée, dévoilant tantôt un souvenir tantôt un autre.

Afifa Bererhi⁴⁵², explique que cette perturbation dans la narration se veut avant tout une scénographie du *malheur humain* car au milieu de cette disparité, ce sont les propos du narrateur à dire l'horreur et la violence sous ses formes, jusqu'à l'aveuglement qui conduit à la déraison et au mépris de toute l'humanité. Le roman démontre le souci de l'homme victimes des turbulences et des traumatismes de l'Histoire. Ainsi, cette écriture à travers le rappel mémoriel et de l'Histoire comme une façon d'un trauma individuel et collectif semble être une écriture cicatricielle. Cette transformation de l'écriture devient un moyen de résilience.

Pour Boris Cyrulnik, tout récit est une entreprise de libération, une sorte de

⁴⁵² *Ibid.*

réconciliation avec son histoire. Nous constatons ainsi que les trois auteurs ont écrit non pas pour se cacher derrière leur livre, ni pour enseigner à leurs lecteurs comment vivre l'horreur ou de vivre éternellement avec les traumatismes. Ils ont écrit pour sortir d'une sorte de tombeau de silence, d'une zone d'angoisse et d'incertitude.

A travers leurs écrits, ils savent qu'ils ne seront plus des cas isolés. Pour Boris Cyrulnik, le simple fait d'écrire changera le goût du monde. L'écriture de l'autofiction a également été une écriture libératrice pour les auteurs, à partir de la marge de la fiction, les auteurs ont pu coucher le fond de leur pensée. Une pensée plus ou moins partagée par le reste de la société et au lieu d'une autobiographie mal-ajustée, les auteurs ont opté pour l'autofiction afin de sublimer l'Histoire et cicatriser les traumatismes.

Ce travail de résilience nous interpelle dans son impact à questionner la mémoire afin d'écrire contre l'oubli.

2.3.2 Une écriture post-mémoire : Écrire contre l'oubli

En mettant une fine limite entre la fiction et l'autobiographie, les auteurs des romans choisis ont pu raconter le fond de leur pensée tout en ayant une marge d'interprétation. Ils ont alors calqué leurs traumatismes sur des personnages et sur des situations fictionnelles afin d'aboutir à une liberté et à une résilience. Leur écriture a permis alors de libérer des traumatismes partagés par les membres de la société.

Dans ce même contexte de résilience, nous nous proposons d'analyser cette écriture de post-mémoire contre l'oubli, car nous estimons également que c'est une forme de résilience. Dire les choses pour ne pas oublier et peut reconstituer l'histoire.

A ce sujet, Boris Cyrulnik explique que le récit n'est pas un simple retour au passé, « *il est une réconciliation avec son histoire* »⁴⁵³ et comme nous l'avons mentionné précédemment, il se trouve qu'à l'heure actuelle, écrivains et lecteurs partagent le même ressenti quant au réel et à tout ce qu'il implique comme fracas.

L'époque actuelle se caractérise alors par la multiplication des espaces consacrés à la mémoire individuelle et collective. L'exercice de l'écriture est assez

⁴⁵³ Boris Cyrulnik, *Autobiographie d'un épouvantail*, éd Odile Jacob, Paris, 2008, p. 222-223

particulier chez les écrivains car pour eux l'écriture occupe une fonction de résilience. Le travail qu'ils effectuent à partir de pièces d'archives prend toute une autre dimension du simple fait que celles-ci font références à leur propre expérience, à un évènement ou à une période de leur vie marquée par un traumatisme ou par un choc collectif. Ainsi, de par son statut de créateur, le romancier se voit dans une situation où il devient « *un porte-parole* »⁴⁵⁴.

Le terme post-mémoire a été utilisé pour la première fois par Marianne Hirsch⁴⁵⁵ et cela afin de désigner l'expérience des personnes ayant grandi entourées de récits de survivants de la Seconde Guerre mondiale. Régine Robin, définit le concept comme étant « *La transmission de traumatismes de la guerre ou génocide par ceux qui n'ont pas connu la guerre ou qui étaient trop jeune pour comprendre la gravité des évènements* »⁴⁵⁶ Ce concept évoque plus particulièrement la démarche créatrice des enfants victimes de la *Shoah* qui par l'entremise de l'art ou l'écriture parviennent aujourd'hui à s'exprimer, à leur manière, leurs souvenirs des ancêtres.

Ces écrivains de la deuxième génération nous confrontent à une mémoire que l'on peut définir d'*indirecte*⁴⁵⁷ pour eux, la médiation avec le passé ne s'effectue pas par l'entremise du souvenir mais par l'entremise de l'imaginaire, leur expérience de la guerre s'appuie donc sur des récits et non pas sur une expérience vécue. Les œuvres qu'ils produisent portent les traces de plusieurs niveaux d'interprétation des mêmes évènements et accordent souvent une place importante aux archives et cela peu importe leur forme.

L'intérêt d'analyser leur production, permet de se focaliser sur l'imaginaire qui a permis la construction de la vision du passé d'un point personnel et collectif, leur démarche occupe ainsi une fonction réparatrice. Et même si leur expérience ne peut pas être définie comme traumatisante, elle porte largement le choc vécu par les parents. Le concept post-mémoire, peut être utilisé pour traiter d'autres traumatismes dans différents contextes, Marianne Hirsch en donne une définition générale qui ne se limite pas exclusivement aux enfants de la génération dite *Post-Auschwitz*, vue de

⁴⁵⁴ Christiane Cholet Achour, *Echos littéraires d'une guerre*, Dar Khettab, Alger, 2018, p.83

⁴⁵⁵ enseignante-chercheuse et écrivaine américaine, qui enseigne la littérature américaine et la littérature comparée à l'université Columbia.

⁴⁵⁶ Régine Robin, *La mémoire saturée*, éd Stock, France, 2003, p. 322.

⁴⁵⁷ Bellemare-Page, S, « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine ». *Études littéraires*, Vol 38, N°1, 49-56, 2006, <https://doi.org/10.7202/014821a>, consulté le : 07/09/2022

cette optique, les auteurs des textes choisis de notre corpus constituent un exemple idéal dudit concept.

Nous constatons alors que le terme post-mémoire, désigne la génération d'après-guerre et son rapport avec le trauma culturel, collectif et personnel. Il concerne ainsi des expériences de cette génération qui n'a de souvenir que des histoires, d'images et de comportements de la génération précédente.

En ce qui concerne notre corpus, nous voulons l'inscrire dans cette démarche, car les trois romans choisis décryptent des traumatismes collectifs. Mais aussi, nous avons également pu retrouver les mêmes traces des mêmes événements, les trois romans portent tous les mêmes bases narratives.

D'abord, pour ce qui est des deux auteurs Samir Toumi et Adlène Meddi, de par leur âge, nous constatons qu'ils n'ont évidemment pas assisté à la guerre de libération nationale, cependant, dans leurs romans, tous les deux y font références. A commencer par Samir Toumi et la représentation du glorieux père qui, à lui seul, fait figure de toute l'Histoire de la guerre, de son côté, Adlène Meddi, consacre la partie de son roman intitulée *1962 à la bataille d'Alger*, notamment avec le groupe des poseurs de bombe, mais également, de leur dernière intervention où ils ont piégé un café français afin d'éliminer le commissaire Clément. Nous remarquons ainsi que l'écrivain a puisé dans son imaginaire comme dans une archive historique afin de rappeler le décor de la guerre.

En introduisant le terme de post-mémoire, nous avons parlé de transmission de l'Histoire par les aînés aux jeunes générations. Cet aspect nous le remarquons d'abord chez les écrivains comme nous venons de l'illustrer, mais également dans leur fiction. C'est à croire que les auteurs voudraient faire une sorte de mise en abyme, une histoire dans l'histoire. Nous observons alors que chez Samir Toumi, que le narrateur explique au psychiatre qu'étant plus jeunes, son frère et lui faisaient un jeu qui consistait à transformer le jardin de leur maison en un grand champ de bataille, et où ils devaient mettre des pièges aux colons français afin de les tuer.

Ainsi, à travers les récits du père et de la guerre vécue, les enfants pour se distraire, jouaient à un jeu où spontanément ils copiaient le passé des aînés. « (...) *Son occupation favorite était de jouer avec moi au jeu du maquis. Nous devions reproduire des scènes de la guerre d'Algérie, nous nous imaginions tendre des embuscades aux soldats français, nous les capturions et les torturions pour les faire*

parler, avant de les achever»⁴⁵⁸.

Toutefois, il reste partagé entre deux sentiments qu'il n'arrive pas à définir d'où vient exactement ce manque, car en finalité, il avoue qu'il ne connaissait pas réellement son père, si ce n'est qu'à travers son image du glorieux moudjahid « *Au fond, je ne le connaissais peu, car je ne partageais jamais rien avec lui, ni conversation ni activité* »⁴⁵⁹.

Nous constatons ainsi que l'expression double de la transmission intergénérationnelle du père, montre comment le personnage est affecté par la représentation du père qui résume à elle seule l'histoire du passé. Plus loin encore, nous allons constater que le narrateur va entrer dans une sorte de folie où il imagine son père à côté de lui, avant de sombrer dans le noir absolu : « *Je suis le commandant Hacène, glorieux moudjahid de l'armée de libération nationale, valeureux bâtisseur de l'Algérie indépendante* »⁴⁶⁰.

Là encore, nous retenons une trace qui explique la post-mémoire, car celle-ci, se caractérise par la transmission profonde et affective des événements qui semblent faire partie de « *sa propre mémoire* »⁴⁶¹.

Le rapport de post-mémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas celle des souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginaires. Cette image écrasante du père, fait du narrateur un être qui a grandi avec tout un héritage de souvenirs infiltrant sa propre mémoire. Ainsi, être dominé par des récits qui ont précédés sa propre naissance ou sa propre conscience, accroît le risque que l'histoire de sa propre vie soi elle-même déplacée. Pareil pour Adlène Meddi, les quatre adolescences du roman ressentent le besoin de se révolter contre le régime islamiste parce que leurs aînés se sont révoltés contre l'ennemi.

Cette mutation de l'ennemi nous l'avons expliquée dans le chapitre précédent quand l'ennemi français a muté lors des années 1990 pour devenir l'ennemi algérien appartenant au parti islamiste. De même les adolescents se sont retrouvés face à une situation dans laquelle il fallait intervenir, lorsqu'ils ont pris la décision de se révolter, chacun d'entre eux a commencé à énumérer les révoltes des membres de sa famille : Mère, père, grands-parents, tous ont lutté pour la liberté

⁴⁵⁸ Samir Toumi, *L'Effacement*, Op.Cit, p.56

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.99

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.214

⁴⁶¹ Marianne Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 10/09/2022. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>

Nous parents avaient notre âge, vous savez ? (...) Un jour, face à la merde, ils ont décidé de ne plus rester les bras croisés. Nous avons été élevés dans ça ! On ne peut pas être lâches, nous devons faire quelque chose. (...) Mon père avait dix-sept ans quand il s'est engagé, quand il a égorgé des appelés français. (...) Mon père et ses frères sont rentrés très tôt dans le combat, et c'est juste pour une question de dignité qu'ils ont tout abandonné si jeunes pour combattre⁴⁶².

L'Histoire est alors transmissible mais le reste de ses éléments le sont également. Les récits que les adolescents ont en tête, relèvent de la révolte qui induit en même temps la transmission de la violence car en réalité, la post-mémoire ne relève pas de l'identitaire, mais d'une structure générationnelle de transmission dans de multiples formes de médiation⁴⁶³.

Dans le cas des adolescents, le médiateur qui constitue cette post-mémoire est la famille. Cette dernière représente une composante enracinée dans l'imaginaire des structures intergénérationnelles d'imagination et de projection par un fond d'histoires et d'images partagées qui infléchissent le transfert et la mise à disposition plus vaste de souvenirs individuels et familiaux⁴⁶⁴.

Nous retenons alors que les deux auteurs ont opté pour la fiction afin de retracer la post-mémoire. Et même si, les personnages représentés dans les deux romans ne sont pas identiques aux auteurs, reste le fait qu'il subsiste une part de soi dans chacun des romans. D'ailleurs, Abdelakder Dejmâï, affirme que lorsqu'on écrit, « *On écrit toujours avec une part de soi, infirme ou intime (...) parce que l'écrivain a des souvenirs, des sentiments, des idées, des opinions et des expériences personnelles, qui à un moment, ressurgissent sur le papier comme une petite eau souterraine* »⁴⁶⁵.

En ce qui concerne Rachid Boudjedra, l'idée de post-mémoire peut sembler peu complexe comparativement aux deux précédents auteurs. De par son âge, Rachid Boudjedra a connu l'Algérie d'avant et d'après l'indépendance, mais nous estimons que c'est une manière qui va nous permettre d'exploiter le concept post-mémoire autrement. Si nous reprenons l'idée de l'autofiction, nous dirons qu'en 1954 lorsqu'il y a eu le soulèvement populaire, l'auteur avait treize ans et lorsque la guerre a pris

⁴⁶² Adlène Meddi, 1994, *Op.Cit*, pp.236-237

⁴⁶³ Marianne Hirsch, *Op.Cit*, consulté le 10/09/2022. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>

⁴⁶⁴ *Ibid.*,

⁴⁶⁵ Abdelakder Djemaï pour la revue *Fassl*, entretien réalisé par Sara Kherfi. *Fassl*, N°3, éd Motifs, 2021, p.17

fin, il en avait vingt et un ans.

Ceci nous laisse comparer les deux âges de l'auteur avec ceux des deux personnages du texte, Rachid et Omar. Lors de sa narration, Rachid se souvenait de ses journées à l'école et au lycée, il avait entre quatorze et seize ans, entre autres, l'auteur a mis en scène des personnages qui représentent son âge à cette période-là, mais aussi, de par sa position, l'auteur manifeste du recul quant à l'histoire du pays.

En effet, le fait d'avoir assisté à plusieurs périodes et événements du pays, ceci va lui permettre d'avoir un regard plus pointu parce qu'il aura suivi le cheminement des faits. Chose que nous constatons dans *Les figuiers de barbarie* où l'auteur confronte le lecteur à divers événements appartenant tantôt à l'histoire collective, tantôt à l'histoire familiale. Il accuse parfois la génération des pères « *Nous en voulions aux ancêtres d'avoir été vaincus tant de fois* »⁴⁶⁶ et d'autre fois, il accuse sa propre génération : « *Étions-nous ingrats envers les ancêtres ? Sans doute. Nous étions trop lucides, trop intransigeants vis-à-vis de nous-même. Nous savions les soulèvements, les jacqueries, les révoltes, tous gravés dans nos mémoire (...)* »⁴⁶⁷ Il dénonce alors également les échecs de l'indépendance insistants sur le fait qu'il y a eu beaucoup de blancs et de faits inexplicables dans l'histoire. Il illustre ce fait par la prise au pouvoir du Général Bugeaud qui était affecté à l'Ouest du pays, mais qui a été nommé Gouverneur Général de l'Algérie.

Il propose alors une palette d'hypothèses : « *Tout cela n'a jamais été bien élucidé par l'Histoire* »⁴⁶⁸, il évoque également les trahisons et tromperies faites pour les plus engagés, tels que Maurice Audin, Larbi Ben M'hidi ou encore Abbane Ramdane.

Il accentue les souvenirs d'échecs avec les propos de Monsieur Baudier, son maître de classe. Petit, lorsque Rachid parlait des victoires de Lala N'soumer ou de l'Émir Abdelkader, le maître le reprenait en lui rappelant qu'en réalité « *Une défaite reste une défaite* »⁴⁶⁹ l'auteur évoque par la suite l'échec de l'indépendance en l'illustrant à travers les émeutes d'Octobre 1988, décrivant ainsi leur éclatement comme étant une plaie qui se rouvrait. Mais également le ressenti d'une profonde culpabilité, parce qu'il a eu le sentiment que les années de guerre ont échoué, qu'après l'indépendance la période de la désillusion s'est installée « *Pourquoi après*

⁴⁶⁶ Rachid Boudjedra, *Les figuiers de barbarie*, Op.Cit, p.39

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.39

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.79

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.43

*tant d'années après l'indépendance, nous pataugeons encore dans le ratage et l'échec ? »*⁴⁷⁰

Nous reprenons l'étude d'Afifa Bererhi qui estime que, *Les figuiers de barbarie*, est un texte qui revisite toute l'œuvre antérieure de l'auteur. En effet, dans ce texte nous remarquons l'effort de l'auteur afin d'exploiter au mieux ses traumatismes et ceux de sa société. Son écriture post-mémoire de résilience contre l'oubli, il a replongé dans ses traumatismes afin de pouvoir les canaliser mais également, les interpréter ou les soumettre à une interprétation.

Lorsque nous avons évoqué la notion de post-mémoire, nous avons proposé également l'idée que cette notion reprend les mêmes traces événementielles et narratives et c'est le cas des trois romans choisis.

Cette trace est surtout visible dans le choix du portrait du père que les auteurs ont voulu brosser une image type du glorieux Moudjahid, une image partagée par tout un imaginaire collectif. Ainsi, dans *L'Effacement, 1994* ou bien *Les figuiers de barbarie*, les trois pères jouissent d'une position de force et hormis leur statut, nous constatons que lors de leur présentation, les trois pères ont une sorte de parcours prédestiné à être ce qu'ils sont devenus.

Ainsi, tous les trois ont gravé les échelons petit à petit, ils ont tous les trois été remarqués en faisant leur preuve durant la guerre de libération nationale. Mais aussi, nous constatons que lors de la narration, il y a dans les trois romans, trois niveaux de narrations identiques.

Les auteurs abordent d'abord le personnage, sa famille et les événements de sa famille rattachés à ceux de l'Histoire et de la société, une sorte de cheminement relié dans lequel le lecteur se trouve rattaché. Et c'est pour cette raison que nous avons pu constater que les trois romans, dans leurs différences et similitudes s'adressent à la société et font office d'une narration réparatrice tendant à une résilience. C'est d'ailleurs l'essence même d'un roman, car comme l'a mentionné Christiane Cholet Achour, le roman est un lieu « *Majeur où les mémoires individuelles trouvent refuge et où des faits et leurs représentations engrangent avec, en apparence un souci moins démonstratif qu'esthétique* »⁴⁷¹.

Ainsi, nous estimons que les trois romans choisis font office de post-mémoire

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.176

⁴⁷¹ Christiane Cholet Achour, *Echos littéraires d'une guerre*, Dar Khettab, Alger, 2018, p.83

en ce qu'ils proposent de faits et d'histoire antérieurs, mais aussi, de par leur façon de rappeler des traumatismes liés à l'Histoire et d'en proposer des interprétations à travers la proposition de fiction.

Ceci est également une façon de prendre un pas de recul afin d'exploiter et d'expliquer au mieux la situation de la deuxième génération à travers un travail littéraire. L'objectif n'est guère de faire la promotion de la guerre ou de sa violence, mais plutôt, de réparer les mémoires et d'essayer de peaufiner des blancs mémoriels restés inexpliqués par l'Histoire.

Enfin, le présent chapitre, reprend en partie le travail effectué depuis le début de notre analyse. En effet, l'écriture de la résilience en découle de celle du trauma, à travers l'exercice artistique, le romancier peut aboutir à une action qui peut être réparatrice voire salvatrice. L'écriture permet de canaliser les souvenirs qui se cristallisent dans le cerveau de l'individu mais également de partager des histoires fictionnelles rend également possible une lecture réparatrice. Ainsi, l'écriture de la résilience a une fonction double, elle crée d'abord une œuvre artistique donnant alors la possibilité de communiquer des peurs qui sont également celles des autres puis, finit par tendre vers une forme de liberté.

Conclusion

Dans la présente recherche, nous avons essayé de répondre à la question des écritures du réel par rapport à l'Histoire. Afin de mener à bien cette recherche, nous avons eu comme corpus d'étude un ensemble constitué de trois romans d'auteurs algériens : *L'Effacement* de Samir Toumi, 1994 d'Adlène Meddi et *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra.

A travers une contextualisation postmoderne et engagée des romans, nous avons tenté d'insérer notre corpus dans un contexte contemporain, pour exploiter de nouvelles lectures. Nous nous sommes ensuite intéressés aux personnages principaux dans chaque roman en étudiant leur portrait physique et moral. Nous avons joint cette étude sémiotique à une étude narrative, qui a démontré que les trois personnages, Amin, Omar et le personnage principal chez Samir Toumi, se sentent désemparés vis-à-vis de leur vie actuelle, se présentant ainsi comme étant des êtres fragiles et désorientés qui sont tous les trois en quête de soi.

La deuxième étude a été consacrée à l'étude du temps où nous nous sommes focalisés sur l'étude des analepses et des différents niveaux de narration. De fait, le retour aux souvenirs a permis aux personnages de reconstituer une partie de leur récit. Nous avons par la suite enchaîné avec l'étude de l'espace, dans laquelle nous avons essayé d'élever l'importance de l'espace au même rang qu'à celui du personnage. Ainsi, à travers la géo-critique, nous avons pu définir l'espace comme étant un actant de l'intrigue et qui influence le personnage ; notamment avec 1994 où Sidali, l'exilé, revient en Algérie qui ressent une sorte de réappropriation des lieux. Ou encore, avec le protagoniste de Samir Toumi, dont le voyage à Oran était une guérison. A travers cette première étude narratologique, nous avons défini la littérarité des textes dans le but de voir où se situe l'aspect littéraire vis-à-vis du travail historique.

Mais avant de voir l'aspect historique, nous nous sommes intéressés à la figure du père puisque les trois personnages sont influencés par la perte du père qui bouleversé leur vie. En effet, la mort du père dans les littératures maghrébines est symbolique, car elle représente la fin d'un règne ou le début d'une ère. C'est aussi une symbolique temporelle, celle du passé confronté au présent. Quant au fils, il représente le médiateur avec une appartenance social et identitaire.

Les romans de notre corpus voudraient rendre compte d'une réalité de la deuxième génération qui dépend des glorieux pères ayant combattu pour revendiquer la liberté du pays.

Dans l'étude de la filiation, nous sommes partis de l'individuel vers le collectif, en expliquant que le roman national se traduit par l'existence de plusieurs voix. Le passage du *Je* vers le *Nous* est significatif, et ne tient plus qu'à une seule personne, mais à toute une société et donc, ce *Nous* est la traduction d'un *Je* au pluriel.

Dans la seconde partie de notre thèse, nous avons exploité la part historique qui prend place au milieu d'un corpus littéraire.

Le premier chapitre de cette partie a été consacré au rapport de la fiction à l'Histoire en analysant le travail littéraire qui se veut comme une reconstitution historique au milieu de la fiction. Nous avons alors traité l'HISTOIRE, l'Histoire et l'histoire et nous avons pu constater que les trois romans évoquent la même HISTOIRE, qui a été répartie sur plusieurs Histoires mais la part littéraire revient à l'histoire qui est la fiction sur laquelle le travail historique repose.

Ainsi, les trois romans traitent l'HISTOIRE du pays vu sous différents angles, en évoquant les différentes Histoires telle que la bataille d'Alger ou La bleuite, tout en brossant le portrait idéal du Moudjahid ou encore, l'évocation de la décennie noire. Par la suite, pour la deuxième section nous avons continué sur cette lancée du travail historique en spécifiant plus particulièrement les éléments référentiels.

Par éléments historiques nous voulons dire des dates et des indications qui renvoient au réel, mais aussi, des personnages référentiels ; historiques en l'occurrence. Nous avons alors déduit que les auteurs se servent de ces éléments référentiels dans l'écriture historique. Pour terminer ce premier chapitre, nous nous sommes focalisés sur le travail historique en s'appuyant sur les travaux d'Alfonso de Toro qui a longtemps évoqué les romans-transversaux-historique, en travaillant la métatextualité, l'autoréférentialité et la transtextualité. Nous avons abouti à la conclusion que les trois textes sont des romans transversaux-historiques où les auteurs ont utilisé la fiction pour donner des interprétations autres à l'Histoire. L'écriture de la fiction devient donc un simple alibi pour étayer de nouvelles pistes d'interprétation de l'Histoire.

Le deuxième chapitre, concerne l'écriture du trauma et d'ailleurs nous nous sommes penchés sur cette écriture car nous avons estimé qu'elle constitue une partie inhérente du rappel historique. Afin d'explorer au mieux cette écriture, nous avons analysé l'hybridité du genre romanesque

La narration trouble dans les textes est non linéaire et tend à raconter l'indicible. La section qui a suivi traite les paysages de la violence, parce que dans la mesure où notre corpus évoque la guerre et la décennie noire, il nous a paru important de souligner les paysages de la violence présents dans les textes.

Nous avons tenté de confronter ces paysages au syndrome du PTSD qui apparaît comme étant un résultat du vécu lié à la violence. En effet, les trois personnages des romans sont tous atteints d'un phénomène appelé l'autodisparition du moi c'est pourquoi, pour ce dernier-sous chapitre nous avons essayé de faire le lien entre la violence, le PTSD et ce phénomène afin d'expliquer l'écriture du trauma.

Ainsi, les trois personnages se sentent effacés et écrasés au milieu de leur société. Ils font partie d'une génération qui se sent effacée face à ces aînés. Le troisième et dernier chapitre concerne l'écriture de la résilience à travers l'autofiction qui est une notion permettant au romancier de laisser une fine limite entre la fiction et l'autobiographie, en d'autres termes, il racontera une fiction basée sur un vécu réel. Cette marge octroie à l'auteur la possibilité d'interprétation du vécu réel qui est partagé par les membres de sa société où l'auteur prendra la place d'un *outsider* qui observe sa société en partageant ses maux.

L'écriture devient ainsi une manière de se libérer et de libérer les autres des chaînes de l'Histoire. La seconde section de ce dernier chapitre évoquera le concept de la *post-mémoire* qui concerne alors l'analyse des productions de la deuxième génération, celle qui vient après les aînés. C'est-à-dire, la génération d'après-guerre, car même si les personnes appartenant à cette génération n'ont pas connu la guerre, ils ont néanmoins reçu les récits à travers la transmission intergénérationnelle.

Nous avons alors constaté que cette dernière a façonné le travail de l'imaginaire et les auteurs de notre corpus d'étude n'ont pas connu la guerre, à l'exception de Rachid Boudjedra, mais à travers la transmission des récits, nous remarquons que leurs écrits sont impactés en traumatismes mais pas seulement, ils essaient également de sortir de ce tourbillon de mal-être et que leur écriture n'a pas pour fonction de sublimer un drame collectif, mais plutôt de pouvoir le canaliser.

Le but de notre travail reprend en partie la reconstruction historique à travers le travail mémoriel illustré par le biais de la littérature. Comme nous l'avons vu, en choisissant des personnages fictifs, les auteurs des romans qui constituent notre corpus ont pu aborder avec

finesse la question historique et la transmission intergénérationnelle par le biais de la fiction. Ils ont mis en scène les traumatismes partagés par la société et la confrontation de la génération des pères à celle des fils représente le confortement du passé au présent.

La marge historique permet alors de combler le blanc mémoriel laissé par des fragments de l'Histoire qui sont restés inexpliqués. Ainsi, le travail littéraire ne repose pas seulement sur la création et l'innovation d'un art particulier, mais il vient aussi en parallèle du travail historique qui lui aussi se nourrit du travail fictionnel. De ce fait, les auteurs ont donné voix à des personnages fictifs, mais qui s'inspirent de la réalité.

Le décor planté par le biais de la littérature ouvre une brèche afin d'apporter des réponses, et même si ces dernières ne peuvent pas être confirmées par la science, qui est l'Histoire, elles restent néanmoins partagées et ressenties par une partie de la société.

A travers la présente étude, nous avons souhaité évoquer la question du trauma et de la résilience via la littérature et cela pour dire que l'écriture a un pouvoir qui permet d'aller de l'avant, d'apporter des réponses et de combler un vide inexpliqué. Écrire n'est pas une finalité en soit, mais plutôt une continuité, un travail qui se tisse et qui permet de voir au-delà des blocages.

Nous souhaitons à l'avenir approfondir l'analyse littéraire de l'écriture historique, car elle nous semble un sujet captivant pour les études modernes en littérature. En effet, les écrivains algériens contemporains ont une grande part d'histoire dans leur récit, mais avec un regard de recul qui permet de mieux aborder le sujet.

Bibliographie

4. Bibliographie

I. Corpus

1. Boudjedra, Rachid. *Les figuiers de Barbarie*. Alger: Barzakh, 2010.
2. Meddi, Adlène. 1994. Alger: Barzakh, 2017.
3. Toumi, Samir. *L'effacement*. Alger: Barzakh, 2015.

II. Ouvrages théoriques

1. Achour, Christiane, Simone Rezzoug, *Convergences critiques, introduction à la lecture de la littérature*, Office des publications universitaires, Alger, 2009.
2. Achour, Christian Chautet, *Échos littéraires d'une guerre*. Alger: Dar Khettab, 2019.
3. Amand, Denis, *Le lexique socius*, Université Paris-Sorbonne, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de>, page. consultée le 30 Mai 2022
4. Barbéris, Pierre, *Le prince et le Marchand*. France, Fayard, 1980.
5. Bazin, Germain, *Le Temps des Musées*, Liège, 1967.
6. Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, (1966) 1976.
7. Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
8. Bruneau, Judith Emery, *La Littérature engagée*, Québec français,
9. Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Seuil, France, 1998.
10. Cyrulnik, Boris, *Autobiographie d'un épouvantail*, Paris : éd Odile Jacob, 2008.
11. Cyrulnick, Boris, *La nuit, j'écrirais des soleils*, Odile Jacob, Paris, 2020 .
12. Djuvara, Neagu, M. *Bucarest-Paris-Niamey et retour, ou, Souvenirs de 42 ans d'exil, 1948-1990*, Paris, L'Harmattan, 2004.
13. Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.
14. Fanon, Frantz, *Les Damnés de la terre*, La Découverte/Poche, Paris, 2002.
15. Forêts, Louis-René Des, *Ostinato*, Mercure de France, Paris, 1997.
16. Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972.
17. Foucault, Michel, *Dits et écrits*, (tome 4), Paris, Gallimard, 1994.
18. Freud, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse XVII*, PUF, Paris, 1992 (éd originale 1926).
19. Genette, Gérard, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.

20. Greimas, Algirdas Julien, *Du sens II*, Seuil, Paris, 1983.
21. Hamon, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Seuil, Paris, 1977
22. Humburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1957.
23. Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Cursus, Paris, 2001 .
24. Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Point, France, 1974.
25. Lacan, Jacques, *Écrit II*, Seuil, Paris, 1966.
26. Lazali, Karima, *Le trauma colonial, enquête sur les effets psychiques et politiques de l'offense coloniale en Algérie*, Koukou, Alger, 2018.
27. Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Seuil, Paris, 1980.
28. Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Seuil, Paris, 1958.
29. Marcherey, Pierre, *Pour une théorie littéraire*, Maspéro, 1966.
30. Metz, Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968.
31. Michaud, Yves, *Violence et politique*, Gallimard, Paris, 1996.
32. Mitterand, Henri, *Le Discours du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1980.
33. Rancière, Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992.
34. Ricœur, Paul, *Temps et récit, tome I : L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983.
35. Robin, Régine, *La mémoire saturée*, éd Stock, Paris, 2003.
36. Rouag-Djenedi, Abba, *Les effets de la violence : du stress au trauma*, Constantine, Média-Plus, 2011 .
37. Salmon, Pierre, *Histoire et critique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1987.
38. Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1948.
39. Sofsky, Wolfgang, *Traité de la violence*, Gallimard, Paris, 1993.
40. Stora, Benjamin, *Algeria, 1830-2000: a short history*, Université Cornell, New York, 2001.
41. Vinet, Dominique, *L'ombre du père dans la littérature anglo-saxonne contemporaine*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2002.
42. Weisgerber, Jean, *L'Espace romanesque*, L'âge d'homme, Lausanne, 1978.

III. Articles

1. Aghdashi, Mohammedi, «De Bakhtine à Ducrot : pour une approche polyphonique du discours littéraire», *Revue des Etudes de Langue Française*, 2018.
2. AMBROSINO, Florence, Cours ESI - *La résilience, ou "ce qui ne nous tue pas..."* compte rendu de la conférence de Boris Cyrulnik, 2017, <https://www.infirmiers.com/etudiants-en-ifs/cours/cours-esi-resilience-nous-tue-pas.html>. consulté le : 03/09/2022
3. Antje, Zienthen, « Littérature et espace », *Arborescences*, N°3, 2015, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2893>, consulté le : 10/07/2021
4. Arzoumanov, Anna, « Réel (référence au, effet de) », In Glinoe Anthony et Saint-Armand, *Le lexique socius* Université Paris-Sorbonne.
5. Banfield, Ann, «Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontre la théorie littéraire.», *Langue Française*, N°44, 1979.
6. Bellemare-Page, Stéphanie, « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine », *Études littéraires*, Vol 38, N°1, 49–56, 2006, <https://doi.org/10.7202/014821a>. consulté le : 07/09/2022
7. Bonn, Charles, « Le tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial», *Nouvelles Études Francophones* N°22, Vol 1, 2007.
8. Bonn, Charles, «Le roman algérien au tournant du siècle : d'une dynamique de groupe émergent à une dissémination ' postmoderne.» *Revue Études littéraires Maghrébines, Subversion du réel : Stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, N°16, 2001.
9. Bonn, Charles , Farida BOUALIT, «Etudes littéraires maghrébine.», *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie* , N14, 1999
10. Bouamama, Saïd, «Figures de la révolution africaine» , *Afrique contemporaine*, N°252, 2014.
11. Cannone, Belinda, «Monologue intérieur et soliloque.» *Solitudes, écritures et représentations* sous la direction d'Adré Siganos, 1995.
12. Chapin, James Henry, «From Japan to Granada: Sketches of Observation and Inquiry.», *Tour Round the World* , 1889.
13. Castellani, Jean-Pierre, «Cherche à saisir l'Algérie : Samir Toumi, L'effacement », 2017, URL : <https://diacritik.com/2017/07/11/chercher-a-saisir-lalgerie-par-jean-pierre-castellani/>. Consulté le : 23/02/2022

14. De Toro, Alfonso, « Epistémologie 'le Maghreb'. » *La relation entre la nouvelle historiographique et le roman-transversal-historique*, 2009.
15. Drira, Chayma, Samir Toumi, « Comment exister face à nos glorieux aînés qui ont libéré l'Algérie? », *Jeune Afrique*; 2017, <https://www.jeuneafrique.com/mag/400433/culture/samir-toumi-comment-exister-face-a-nos-glorieux-aines-qui-ont-libere-lalgerie/> . Consulté le 03/01/2021
16. Fléchet, Anaïs et Haddad, Elie, « Introduction. Ecriture de l'histoire et récit littéraire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol 2, N°65, 2018. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2018-2-page-7.htm>. Consulté le : 10 Avril 2022. p.4
17. Fotsing Mangoua, Robert, « Devoir de mémoire et (re)construction narrative du tirailleur sénégalais dans *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo ». *Études littéraires africaines*, N°40, 33–44, 2015. <https://doi.org/10.7202/1035979ar> . Consulté le 23/04/2021
18. Genette, Gérard, « Discours du récit », *Discours du récit et Nouveau discours du récit*, 2007.
19. Goldenstein, J.-P, Compte rendu de [Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, 365 p.] *Études littéraires*, 6(1), 1973. <https://doi.org/10.7202/500274ar>. Consulté le 07/09/2022
20. Hirsch, Marianne, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 2015. <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274> . Consulté le : 07/09/2022
21. Inserm, Communiqué (Salle de presse) Neurosciences, Sciences cognitives, Neurologie, Psychiatrie, 2019. <https://presse.inserm.fr/la-memoire-collective-faconne-la-construction-des-souvenirs-personnels/37623/> . Consulté le 01/05/2021
22. Kain, Arsène BLÉ, « Le fleuve détourné de Rachid Mimouni : un paysage textualisé à modélisation identitaire », *Didactiques* Numéro spécial ; 2015.
23. Kaplan, Alice, « Performing Traumatic Dialogue: On the Border of Fiction and Autobiography . » , *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* , 1999.
24. Lalaoui, Adel, « Samir Toumi et Kaouther Adimi : Explorer la mémoire et le trauma individuels pour mieux comprendre l'identité et la réalité collectives. », *Revue des sciences humaines* de l'université Oum El Bouaghi, N°8, Vol 1, 2021.
25. Lanfranchi, Thibaud, « L'historien face à la littérature », *Faire & refaire l'histoire*, N° 6, Vol. 12, 2011. <http://www.fabula.org/acta/document6403.php> . Consulté le 15/05/2022

26. Lebdaï, Benaouda, « L'engagement littéraire et politique de Rachid Mimouni », *Le Point* (en ligne), 2020. https://www.lepoint.fr/afrique/benaouda-lebdai-l-engagement-litteraire-et-politique-de-rachid-mimouni-17-07-2020-2384626_3826.php . Consulté le : 18/01/2021
27. Laouyen, Mounir, « L'autofiction une réception problématique », *Frontières de la fiction* sous la direction de René Audé et Gefen Alexandre, Presses universitaires de Bordeaux, 2002. <https://books.openedition.org/pub/5765?lang=fr>. Consulté le 03/12/2025
28. MELESS, Eugue Sédrac et Paul, « L'Écriture du Trauma et l'Entre-Genre dans Notre Vie dans les Forêts de Marie Darrieussecq. », *Recherches en Langue et Littérature Française* N°13, Vol 24, 2019.
29. Parent, Anne Martine, «Trauma, Témoignage et récit : la déroute du sens» *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, 2006.
30. Pawliez, Myrielle, « Narratologie et étude du personnage : un cas de figure Caractérisation dans Dis-moi que je vis de Michèle Mailhot », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, N°43, 2012. <https://doi.org/10.7202/1009460ar>. Consulté le : 10/03/2021
31. Rachid, Amina, « Autobiographie et quête (s) d'identité narrative.» *Identité et altérité : Jeux d'échos et de Miroir* N°10, numéro spécial, 2005.
32. Ricœur, Paul, «Cinquième étude. L'identité personnelle et identité narrative et Sixième étude et Le soi et l'identité narrative», *Soi-même comme un autre* ,1990.
33. Saint-Martin, Lori, «Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle.», *Nouvelles Etudes québécoises*, 2010.
34. Sartre, Jean-Paul, «Sartre, auto-portrait à 70 ans», 1976, Vidéo YouTube mise en ligne en 2016. Consulté le 27/07/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Q6-RWlmtqkY>
35. Schwartzbrod, Alexandra, «1994, Alger la noire Adlène Meddi ausculte une jeunesse en guerre », *Libération*, 2018. https://www.liberation.fr/livres/2018/10/19/1994-alger-la-noire-adlene-meddi-ausculte-une-jeunesse-en-guerre_1686529/ . Consulté le 02/09/2022
36. Tebbani, Lynda-Nawel , « La décennie 90 dans la littérature algérienne. », *Images de la folie et incarnations des maux*, N°0, 2018.

37. Temlali, Yassin, « Algérie, chroniques ciné-littéraires de deux guerres. » *Discussion avec Rachid Mokhtari sur la violence dans la littérature algérienne*, 2010.
38. Turmel, André, « Mémoire de l'enfance et construction de soi », *Sociologie et sociétés*, Vol 29, N°2, Les presses de l'université de Montréal, 2012.
<https://doi.org/10.7202/001809ar>. Consulté le : 13/06/2021
39. Widmer-Perrenoud, May, « L'effacement de soi, une forme spécifique du trouble narcissique » *Revue française de psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Vol. 76, 2012, <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2012-3-page-847.htm>. Consulté le 24/08/2022

IV. Œuvres littéraires

1. Balzac, Honoré de, *Le père Goriot Chapitre I*, Paris, 1835.
2. Boujedra, Rachid, *Timimoun*, Denoël, France, 1994.
3. Boujedra, Rachid, *Lettres algériennes*, Livre de poche, France, 1995.
4. Hadi, Amine Ait, *L'Aube au-delà*, Ed Aden, Londres, 2018.
5. Jalloun, Tahar Ben, *Jour de silence à Tanger*, Seuil coll Points, Paris, 1990.
6. Khelladi, Aïssa, *Rose d'abîme*, Seuil, Paris, 1998.
7. Meddi, Adlène, *La prière du maure*, Barzakh, Alger, 2008.
8. Toumi, Samir, *Alger, le cri*, Barzakh, Alger, 2013.
9. Sartre, Jean Paul, *Huis Clos*, Gallimard, France, 1947.

V. Thèses de doctorat

1. Aissani Radouane, *L'écriture plurielle dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Thèse de doctorat sous la direction de Pr. BRERHI Afifa à Université de Frères Mentouri Constantine, 2018.
2. Aouda, Mazot, *Etude linguistique des marqueurs polyphoniques dans le discours de presse : Cas du Quotidien d'Oran*, Thèse de doctorat, sous la direction de Pr. Merine Kheira, Université d'Oran, 2019.
3. Carmen, Mari. Martin, Rejas, *Témoigner du trauma par l'écriture. Le texte témoin comme moyen de se réapproprier son histoire ?* Thèse de Doctorat sous la direction

de René Daval et de Claude Lorin, Université de Reims Champagne-Ardenne,
2011.

Table des matières

5. Table des matières

Introduction.....	6
1. PARTIE 1 : Personnages, dates et lieux.....	13
1.1 Chapitre 1 : Littérature algérienne entre colonisation et décennie noire.....	16
1.1.1 Textes et contextes : Une littérature séculaire.....	16
1.1.2 Engagement littéraire : De la fiction au réel.....	24
1.2 Chapitre 2 : Éléments du réel dans les écritures algériennes	25
1.2.1 Le personnage : Du fictionnel au factuel.....	30
1.2.2 De la rétrospection temporelle à la reconstitution mémorielle.....	45
1.2.3 De l'espace narratif à une géo-littérature du texte.....	57
1.3 Chapitre 3 : Du roman familial au roman national.....	72
1.3.1 Fils VS père : Pour une poétique de la filiation.....	72
1.3.2 Du roman familial au roman national.....	82
2. PARTIE 2 : Écriture du trauma, écriture de la résilience : Éléments de la littérature algérienne au service de l'écriture historique.....	94
2.1 Chapitre 1 : L'Histoire dans la fiction ou la fiction dans l'Histoire?	97
2.1.1 Travail littéraire et reconstitution historique	98
2.1.2 Personnages et éléments de référence : pourquoi ?.....	109
2.1.3 La Trans-littérature : Vers une littérature documentarisée.....	120
2.2 Chapitre 2 : L'écriture du trauma pour raconter l'indicible.....	131
2.2.1 Brassage historico-fictionnel afin de raconter le trauma	131
2.2.2 Les paysages de la violence et son enkystement face aux Troubles du Stress Post-Traumatique.....	144
2.2.3 De la violence traumatique à l'effacement de soi : Pour quel résultat ?.....	155
2.3 Chapitre 3 : L'écriture de la résilience : Vers une écriture réparatrice.....	165
2.3.1 La résilience à travers les mots : Vers une autofiction du récit	165
2.3.2 Une écriture post-mémoire : Écrire contre l'oubli.....	174
3. Conclusion	183

4. Bibliographie	188
5. Tables des matières	196

الملخص

يهدف هذا البحث الموسوم بـ "كتابات الواقع في الجزائر بين الاستعمار والعشرية السوداء"، إلى تسليط الضوء على كتابات الواقع من خلال دراسة تطبيقية على ثلاثة مؤلفات أدبية لكتاب جزائريين، وهي *L'Effacement* لسمير تومي، و1994 لعدلان مدي، و *Les figuiers de barbarie* لرشيد بوجدر. ويتعلق البحث واستكشاف تجليات الكتابة التاريخية الخيالية في الرواية بدراسة تقنيات الكتابة لدى هؤلاء الأدباء. وتسمح المقاربة التي اعتمدها بالتساؤل حول التأثير التاريخي لهذه الكتابات لا سيما فيما يخص موضوعي الصدمة والصمود.

الكلمات المفتاحية: كتابات الواقع في الجزائر، الكتابة التاريخية، العشرية السوداء، سمير تومي، عدلان مدي، رشيد بوجدر.

Abstract

Our present study entitled : *The writting of reality in Algeria : between colonization and the black decade*, aims to shed lighth of writings of reality and this from a corpus of study made up of three writtings by Algerians authors which are : *L'effacement* de Samir Toumi, 1994, d'Adlène Meddi and, *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra. Using writing processus, we will attempt to see the manifestation of historical writing and this from literary fiction. This approch will allow us in particular question of the historical impact and this on the aspect of writing about trauma and writing about resilience.

Key words

The writting of reality in Algeria, black decade, historical writing, Samir Toumi, Adlène Meddi, Rachid Boudjedra

Résumé

Notre présente recherche intitulée : *Les écritures du réel en Algérie : entre colonisation et décennie noire*, vise à mettre la lumière sur les écritures du réel et cela à partir d'un corpus d'étude constitué de trois textes d'auteurs algériens qui sont : *L'effacement* de Samir Toumi, 1994 d'Adlène Meddi et *Les figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra. En effet, à partir de procédés d'écriture, nous tenterons de voir la manifestation des écrits historiques et cela à partir de la fiction littéraire. Cette approche nous permettra notamment de nous questionner sur l'impact historique et cela sur le volet de l'écriture du trauma et de l'écriture de la résilience.

Mots clé

L'écriture du réel en Algérie, l'écriture historique, décennie noire, Samir Toumi,
Adlène Meddi, Rachid Boudjedra. Colonisation, Guerre d'Algérie

