Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Dr Yahia Farès de Médéa



Faculté des Lettres et des Langues

Département des langues étrangères

Ecole Doctorale de français

Antenne de Médéa

Thèse de doctorat en Sciences des Textes Littéraires

Thème:

Ecriture et réécriture de l'Histoire dans les récits De vie féminins des années 1990-2000 en Algérie

Sous la direction conjointe de :

Professeure Yamilé Ghébalou, Université d'Alger2

Professeure Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen

Présentée par :

Leila Kerboubi

Jury :

Présidente : Mme. Kacedali Assia, Professeure, Université d'Alger2

Membres : Mme. Boukhelou Malika, M.C.A, Université de Tizi-Ouzou

Mme. Chadli Djaouida, M.C.A, Université de Médéa

M. Besra Chihab, M.C.A, Université de Médéa

2018/2019

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Dr Yahia Farès de Médéa

Faculté des Lettres et des Langues

Département des langues étrangères

Ecole Doctorale de français

Antenne de Médéa

Thèse de doctorat en Sciences des Textes Littéraires

Thème:

Ecriture et réécriture de l'Histoire dans les récits De vie féminins des années 1990-2000 en Algérie

Sous la direction conjointe de :

Professeure Yamilé Ghébalou, Université d'Alger2

Professeure Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen

Présentée par :

Leila Kerboubi

Jury :

Présidente : Mme. Kacedali Assia, Professeure, Université d'Alger2

Membres : Mme. Boukhelou Malika, M.C.A, Université de Tizi-Ouzou

Mme. Chadli Djaouida, M.C.A, Université de Médéa

M. Besra Chiheb, M.C.A, Université de Médéa

2018/2019

Ecriture et réécriture de l'Histoire dans les récits de vie féminins des années 1990-2000 en Algérie

A la mémoire de ma mère.

A la mémoire de Bahia Zouadine, mon amie, l'enseignante de français assassinée par une bombe placée sous l'estrade de sa classe par l'un de ses élèves.

Remerciements

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à tous ceux qui ont contribué à l'élaboration et à l'aboutissement de cette thèse.
Mes remerciements s'adressent particulièrement à mes deux directrices de thèse :

Professeur Yamilé Ghébalou qui m'a apporté un soutien constant. Ses connaissances, ses conseils précieux m'ont guidé tout au long de cette thèse.

Professeur Françoise Simonet-Tenant pour sa disponibilité, sa confiance, son écoute, ses critiques et ses conseils constructifs et avisés. Je lui témoigne toute ma gratitude pour ses qualités humaines.

Avant-propos

J'appartiens à cette génération d'algériens marquée par les affres d'une guerre civile qui a duré plus de sept ans. Beaucoup n'aiment pas que l'on qualifie les évènements des années 1990 comme tels, pourtant des Algériens se sont entre-tués**,** pire encore, des mères, des pères ont été immolés par leurs propres enfants, « ces enfants égarés» que la loi de la concorde civile ou la « grâce amnistiante » instaurée comme l'une des solutions pour rétablir l'ordre et la paix, a cherché à récupérer. Les Algériens assistaient impuissants à l'escalade de la terreur. Dans les esprits, des questions demeuraient sans réponse : POURQUOI ? Pourquoi les Algériens devaient-ils continuer à vivre sous le règne de la barbarie alors qu'ils venaient tout juste de payer un lourd tribut pour s'en affranchir dans leur lutte contre le colonialisme.

Des femmes et des hommes ont transcrit la terreur, les textes de femmes, plus poignants, plus percutants ont transmis ces questionnements que se posaient tous les Algériens. Leurs témoignages dans des textes hybrides et inclassables où se joue la jonction entre fiction, autobiographie et Histoire, relèvent plutôt d'un phénomène de groupe.

Mon intérêt était porté en premier à cet élan de productions littéraires dans ces circonstances où on en voulait à la femme, où on cherchait à la réduire au silence. Sans se donner le mot, des femmes ont multiplié les textes pour chercher à faire barrière à l'obscurantisme. Leurs textes s'inscrivent dans ce besoin de sauver de l'oubli la mémoire d'un peuple : les blancs de l'Histoire de la guerre d'Algérie ont donné naissance, selon ces textes, à une génération d'aliénés ; c'est pourquoi, les générations à venir ont le droit à la vérité. Le retour à l'histoire est « une descente aux enfers », une métaphore qui dit tout le mal qu'éprouvent ces femmes à voir leur passé en face. La recherche identitaire est, dès lors, un enjeu majeur dans cette écriture de l'urgence où le présent et le passé sont les revers d'une même médaille.

Le récit de vie, un genre discrédité dans la société musulmane devient un genre de prédilection pour l'écriture féminine de cette époque. Ce fait, en lui-même, est assez révélateur de la dimension contestataire et transgressive de cette écriture qui met les femmes à l'avant scène de la résistance. Peut-on lire ces textes en faisant fi du caractère féminin de leur écriture ? Il existe bel et bien une littérature féminine au sein de la littérature algérienne d'expression française qui a droit à la reconnaissance et à la lisibilité, ses enjeux, thèmes et procédés d'écriture sont autres, ils le resteront tant que les femmes sentiront la peur, tant qu'elles seront menacées et marginalisées.

Sommaire

Partie I L'écriture au féminin

Chapitre1 L'histoire d'une écriture

1- Voix singulières et solitaires

2- Voies de la libération

3- L'autobiographie, un genre problématique

4- Ecrivaine en Algérie : réception et édition

Chapitre 2 Une pratique autobiographique spécifique

1-L'écriture de la chronique, chronique d'une écriture

2-Le roman journal

3-L'autobiographie impossible, le roman impossible

4-Le récit, une autobiographie par délégation

5-Fragmentation énonciative entre vocalisation et focalisation

Partie II Espace temps de la blessure

Chapitre1 Vivre et écrire le temps des femmes

1- Le temps des femmes

2- La femme, un être de l'intériorité

3- Ecrire le temps

Chapitre2 La figure du père et de la mère entre éthique et esthétique

1- La mère : de l'amour à l'obsession

2- Le père : un médiateur entre le passé et le présent

Partie III Mémoire, Histoire et crise identitaire

Chapitre 1 Chroniqueuses ou témoins ?

1- Le témoignage entre mémoire et Histoire

2- La mémoire de l'oubli : le journal

3- La crise de la mémoire ou la mémoire obligée

4- Construction et conservation de la mémoire collective

5- L'intertexte historique

Chapitre 2 Le moi et l'Histoire

1- Ecriture, des-écriture (s) de l'Histoire

2- (Ré)écriture de soi , (ré)écriture de l'Histoire

3- L'écriture de la chronique : mémoire de la violence

4- De la mémoire à l'Histoire

5- Transmission mémorielle et construction identitaire

Introduction

La femme a toujours été au centre de la création littéraire algérienne d'expression française. Nombreux sont les récits qui ont dénoncé les failles d'une société archaïque et ses traditions ancestrales et dont les femmes ont toujours été la première victime. Décrites, dépeintes et mises en situation, des auteurs, et ce depuis la première génération[1], se sont assignés cette tache de mettre la lumière sur la situation marginale de la femme dans la société algérienne en tant que société arabo-musulmane qui plus est, colonisée. Citons à ce propos Mouloud Feraoun; dans ses textes les plus connus comme *Le Fils du pauvre* ou encore *La Terre et le sang,* loin de se limiter à une célébration de la vie traditionnelle en Kabylie -une des lectures auxquelles peut se prêter certes le texte- l'auteur met à nu tout un système socioculturel rigoriste à domination masculine où la femme se trouve reléguée au déni, à la servitude et au silence[2]. Un regard largement partagé par d'autres écrivains de la même génération comme Mohammed Dib, Mouloud Feraoun, Ali Boumahdi, Kateb Yacine et par les générations postérieures.

La situation n'est pas meilleure après l'indépendance, quand « les lois vont plus loin que les traditions[3] ». C'est ce qui a peut être poussé l'écrivain contestataire Rachid Boudjedra à faire de ses textes un témoignage contre l'injustice et l'arbitraire qui frappe les femmes[4] : mères, épouses, sœurs, elles sont soumises, répudiées, battues, marginalisée dans une société patriarcale et violemment machiste qui tarde à se débarrasser de son archaïsme:

> Dans la ville, les hommes déambulent. Ils crachent dans le vagin des putains, pour les rafraîchir. Chaleur. . . Les hommes ont tous les droits, entre autres celui de répudier leurs femmes. Les mouches continuent d'escalader les verres embués et de s'y noyer. Aucune ivresse ! Ma mère ne sait ni lire ni écrire. Raideur. Sinuosités de la tête. Elle reste seule face à la conspiration du mâle allié aux mouches et à Dieu[5].

[1] Il a fallu attendre la deuxième génération d'écrivains algériens pour atteindre l'affirmation littéraire, les premiers textes apparus entre les deux guerres jugés trop conformes au modèle occidental selon les critiques.
[2] Feraoun présente une description minutieuse des us et des coutumes de la communauté kabyle, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle on lui a reproché à tort « une vision régionaliste ».
[3] Nous faisons allusion ici au code de la famille adopté par l'assemblée du parti unique en 1984 cité et évoqué dans plusieurs textes féminins des années 1990. Voir Malika, Mokaddem, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995, p.6 ; Naïla, Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël : Chronique algérienne*, Casablanca, Editions Le Fennec, 1994, p.195 ; Fériel, Assima, *Une femme à Alger : Chronique du désastre*, Paris, arléas, 1995, p.30.
[4] Nous citons à titre d'exemple son texte *La Répudiation*. Le titre même de *La Répudiation* est déjà un supplice de la mère, supplice dont le premier officiant est certes le père qui vit à la ville, selon Charles Bonn.
[5] Rachid. Boudjedra, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969. p.39.

Les femmes, « doublement fragilisées par leur ancrage culturel minoritaire et leur genre sexuel[6] », demeurent sous tutelle même en littérature. Rares sont les voix féminines qui ont su se faire entendre dans une société faite par et pour les hommes. Quelques noms à citer à ce propos d'auteures qui ont su s'affirmer mais qui restent minoritaires[7]: Assia Djebbar qui continue d'écrire depuis son premier texte paru en 1957 *La Soif*[8], Yamina Méchakra, *La Grotte éclatée*[9], Hawa Djabali, *Agave*[10], Myriam Ben, *Ainsi naquit un homme*[11].

Toutefois et ce qui semble frappant, c'est ce déferlement de productions féminines dans les années quatre-vingt-dix. Faut-il rappeler que les femmes ont été la première cible du fanatisme religieux ? Paradoxalement, on assiste à un foisonnement de textes d'auteures déjà connues sur la scène littéraire mais surtout d'autres qui ont choisi une telle conjoncture pour se faire publier. Charles Bon abonde dans le même sens en avançant que «les témoignages de femmes, dans une littérature où elles étaient longtemps très minoritaires, se sont sou-dain multipliés au contact éditorial de l'horreur algérienne[12]». D'autant plus que les intellectuels, journalistes et écrivains vivaient la menace au quotidien. Tahar Djaout, le poète assassiné déclarait : « Si tu dis tu meurs, si tu ne dis pas tu meurs, alors, dis et meurs ! ». C'est son défi que semble relever les écrivains de l'époque avec une production littéraire féconde; une richesse de textes conjuguée à une variété de genres: roman, nouvelles, récit, autobiographie, autofiction, essai, essai autobiographique, etc.

Les appellations se sont multipliées pour décrire le vécu de l'Algérie des années quatre-vingt-dix : décennie noire, tragédie, état de crise, etc. En littérature, tous les textes écrits sous cette conjoncture se sont inscrits dans « une nécessité d'écriture de l'urgence, lancée par les écrivains algériens eux-mêmes pour mettre l'accent sur la concomitance des faits et

[6] Cécilia Wiktorowicz Francis, «Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle » in Pierre Oullet (dir.), *Le Soi et l'autre, l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les presses de l'université Laval, 2003, p.150.

[7] Ne sont cités ici que quelques noms d'écrivaines algériennes largement médiatisées ainsi que leurs textes les plus connus.

[8] Assia Djebbar, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.

[9] Yamina Méchakra, *La Grotte éclatée*, Alger, SNED, 1979.

[10] Hawa Djabali, *Agave*, Paris, Publisud, 1983.

[11] Myriam Ben, *Ainsi naquit un homme*, Alger, La maison des livres, 1982.

[12] Charles Bonn, « Pour un paysage algérien des années 90 et post-modernisme littéraire magrébin », in Charles Bonn, Boualit Farida (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90***:** *Témoigner d'une tragédie*, éd. l'Harmattan, coll. « Etudes Littéraires Magrébines », n° 14, 2000, p.6.

de leur écriture, autrement dit, l'exigence était de faire coïncider dans le temps le réel et la fiction » selon Boualit Farida[13].

L'écrivain, porte-parole de son peuple durant la guerre de libération retrouve son rôle. Une voix authentique qui doit s'élever pour dire, ne pas arrêter de dire, dire contre la peur, contre la violence, dire l'horreur et l'indicible à l'instar de ce cri lancé par Zineb Labidi en 1996 : « Je suis acculée à l'écriture. Les mots sont silex frappés les uns contre les autres pour habiter les ténèbres. Parce que je me sens sans défense devant l'horreur, parce que j'ai peur, terriblement peur, je n'ai pas d'autres issues que l'Écriture[14] ».

Cette écriture selon les critiques est une écriture du réel loin de toute recherche formelle[15]. Charles Bonn affirme à ce sujet :

> Malgré cet envi-ronnement parfois terrifiant, et peut-être en relation directe avec lui, la production littéraire cependant continue et se renouvelle. Mais elle ne peut ignorer le contexte politique ou tout simplement la quotidienneté de l'horreur en Algérie. Plus encore : cette horreur quotidienne va nécessairement développer une écriture différente.[16]

Une écriture encore plus différente est celle des femmes dont les textes ont « surgi de l'horreur collant davantage à ce référent qu'à une cohérence discursive ou littéraire »[17]. Les spécialistes de la littérature algérienne et maghrébine s'accordent pour reconnaitre la percée étonnante de cette écriture féminine amorcée déjà les années quatre-vingt. Benjamin Stora un spécialiste de l'histoire de l'Algérie signale à juste titre que « De nombreuses femmes algériennes se sont lancées dans l'aventure de l'écriture, à partir du conflit qui déchire leur pays[18]». Il ajoute : « de 1992 à 1999, trente-cinq femmes algériennes ont fait paraître quarante ouvrages, en langue française, à propos des années infernales[19]». Un chiffre relativement élevé selon cet historien qui précise qu' « il existe,

---

13 Farida Boualit, «Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie », in Charles Bonn, Farida Boualit Farida, *Etudes littéraires maghrébines*, n°14, Paris, L'Harmattan, p.35.

14 Zineb Labidi, *Alger, février 1996*, in Christiane Achour, « Ecrivains algériens d'aujourd'hui, Panorama littéraire », *Algérie/ Littérature / Action*, Marsa Editions n° 60-70 Paris, décembre 1996. p.12.

15 Nous faisons allusion ici à l'écriture iconoclaste de la génération des années 1970 en Algérie appelée aussi « la génération des enfants terribles » celle de Boudjedra, Mimouni, Khatibi, etc. caractérisée par ses recherches formelles.

16 Charles, Bon, *op.cit.*, p.8.

17 Charles Bonn, Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt, *Algérie : nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.14.

18 Benjamin Stora, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Editions Chihab, 2001, p. 99.

19 *Ibid.*, p.100.

en tout, prés d'une cinquantaine d'auteurs algériens qui ont publié au moins un ouvrage sur cette séquence[20]». Dans *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Christiane Achour compte quant à elle soixante-dix œuvres de femmes publiées entre 1990 et 1998, alors que ce chiffre atteint « cent vingt œuvres éditées, tous genres confondus de 1947- date de la première œuvre en français- à 1990[21] ». Ce foisonnement des textes de femmes algériennes des années quatre-vingt-dix a suscité l'intérêt de beaucoup de spécialistes qui ont en vu un renouvellement du paysage littéraire algérien fait essentiellement de productions masculines tout en s'interrogeant sur la manière dont le chaos pourrait générer la créativité.

Un autre fait marquant dans cette écriture féminine en plus du fait qu' «elle témoigne d'une tragédie[22] » et qu' « elle place des femmes écrivains sur le devant de la scène[23]» dans un acte de résistance exemplaire, est qu'elle trouve dans l'écriture de l'intime un genre de prédilection, un fait confirmé par F. Boualit :

> Ce contexte, pour des raisons non encore élucidées a favorisé l'écriture autobiographique que ce soit sous forme de pures autobiographies, ou de fictions autobiographiques, ou encore d'essais autobiographiques, avec deux dénominateurs communs : le retour au passé socio-historique et un sentiment d'échec quant à la gestion des évènements de ce passé[24].

Un phénomène qui mérite qu'on s'y attarde pour au moins deux raisons inhérentes à la nature de l'entreprise autobiographique en général et la nature de l'écriture autobiographique féminine dans la culture arabo-musulmane en particulier. D'abord et selon P. Lejeune, l'autobiographie s'inscrit souvent dans la lignée d'une œuvre romanesque déjà bien engagée[25], voire à son terme, mais pour la plupart de ces femmes surtout celles qui ont choisi cette conjoncture pour se lancer dans l'écriture, le récit de vie constitue leur première production. Aussi, l'écriture de l'intime est une pratique peu commune pour les femmes arabo-musulmanes, comme le dénonce le personnage de Latifa Ben Mansour :

[20] *Ibid*., P.95.
[21] Christiane Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Atlantica, Biarritz, 1998, p. 58.
[22] Charles Bonn, Farida Boualit (dir.), *op.cit.* Cette expression renvoie au titre de l'ouvrage.
[23] Christiane Achour, « Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) conformités et innovations »**,** *Palabres*, Vol. III, N°12, avril 2000, Bremen, p. 240.
[24] Farida Boualit, «Le Blanc de l'Algérie ou le miroir brisé de l'autobiographie d'Assia Djebbar », in Afifa Brarhi (dir.), *Autobiographie en situation d'interculturalité*, actes du colloque international des 9-10 décembre 2003, université d'Alger, faculté des Lettres et des Langues, département de français, éd. du Tell. 2004, p. 344.
[25] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p.44.

« Chez nous, c'est honteux et déshonorant pour une femme d'écrire des livres ou des poèmes, de chanter en public»[26].

C'est une entreprise qui peut s'avérer périlleuse si l'on considère le statut minoritaire des femmes dans cette société. Ne dit-on pas que la voix de la femme est une honte[27]. La femme ne peut-être acceptée comme témoin, il en faut deux! Au nom de la h'chouma[28], une femme ne doit pas prendre la parole en public ou en présence d'hommes. La femme voilée ne peut se dévoiler dans l'écriture! Reléguée au second rang, la femme ne peut dire "Je", elle ne peut s'assumer et prendre la responsabilité de son énonciation, elle ne peut aussi se dévoiler ni dévoiler les siens. Comment expliquer sinon, que des écrivaines algériennes et maghrébines aient échoué à mener à terme leur entreprise autobiographique ? Le meilleur exemple à citer ici est Assia Djebbar, sa venue à une écriture autobiographique aura été des plus difficiles. A ce sujet elle s'explique :

> Écrire pour moi se joue dans un rapport obscur entre le « devoir dire » et le « ne jamais pouvoir dire », ou disons, entre garder trace et affronter la loi de l'«impossibilité de dire », le «devoir taire», le « taire absolument[29] ». « J'essaie de comprendre pourquoi je résiste à cette poussée de l'autobiographie. Je résiste peut-être parce que mon éducation de femme arabe est de ne jamais parler de soi […][30].

Nous nous intéressons donc à cette littérature des années quatre -vingt-dix. Notre intérêt se porte spécialement sur les récits de vie féminins produits durant cette période. Nous partons du fait que cette littérature présente une situation particulière dans la mesure où sa création est générée par l'insécurité devant la folie meurtrière de l'intégrisme religieux et de ce fait, son écriture se trouve nourrie de paradoxes. Que des femmes se découvrent une vocation d'écrire et se mettent à produire, ce fait est tout ce qu'il y a de plus normal mais pourquoi avoir choisi la décennie noire ? Pourquoi avoir opté pour un genre particulier : les récits de vie, un genre pourtant auquel elles se refusent? Qu'est ce qui justifie donc un tel

[26] Latifa Ben Mansour, *Le Chant du Lys et du basilic*, Paris Lattès, 1990, p.254.
[27] Une parole attribuée à tort au prophète et qui conçoit la prise de parole publique de la femme en présence des hommes comme un manque d'indécence et de pudeur au même titre que de dévoiler ses partie génitales, le mot utilisé en arabe renvoyant à ces parties.
[28] « H'chouma », un mot arabe qui signifie la honte, l'amertume.
[29] Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent… En marge de ma francophonie*, Paris/ Montréal, Albin Michel/Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 65.
[30] Mildred Mortimer, « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien », *Research,* in *African Literatures*, vol. 19, no° 2, été 1988, p. 203.

choix ? Qu'est ce qui a déclenché cette prise de parole collective? Selon quelles voies, en quelles formes cherchent-elles à se constituer ?

Force nous est de constater que ces textes rapportent des expériences de femmes dans ce qu'elles ont de singulier mais aussi de commun, du fait qu'elles partagent leur féminité dans une existence où leur milieu les renie dans leur nature. L'expérience d'un genre sexuel se trouve ainsi prise en charge par un genre littéraire. Il ne s'agit pas pour autant d'autobiographies en bonne et due forme, un privilège réservé aux grands hommes, ceux qui ont des choses à dire comme le proclame Doubrovsky. Car, même si cette prise de parole au féminin est assumée par un engagement personnel soumis à un double pacte : autobiographique et parfois testimonial, les formes que prennent leurs textes restent assez variées: chronique, récit, roman, essai autobiographique, roman autobiographique etc.

Nous supposons que l'écriture féminine de l'intime s'impose comme une écriture de l'urgence au même titre que d'autres genres développés dans cette période où les écrivains multiplient les textes afin de rendre compte du réel et dénoncer l'abominable, c'est du moins ce qui apparait à travers le pacte de lecture établi par les auteures:

> Ce journal commence de façon abrupte, un mois d'aout 1993 et le terrorisme a déjà entaillé le cœur de l'Algérie […]
>
> Ecris dans l'urgence, ce livre se veut transmission d'un vécu en pays terrorisé où se conjuguent mort et désir fou de vivre, un modeste mémorial en hommage aux disparus. Il s'adresse à ceux qui voudraient bien le lire pour mieux apprécier la vie.[31]
>
> J'ai voulu dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate : la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramaturge) …[32]
>
> …je ne suis pourtant mue que par cette exigence-là, d'une parole devant l'imminence du désastre.
>
> L'écriture et son urgence
>
> L'écriture pour dire l'Algérie qui vacille et pour laquelle d'aucuns préparent déjà le blanc du linceul. [33]

[31] **Naila Imaksen, *op.cit.*, p.7. (Préambule)**
[32] Assia Djebbar, *Le Blanc de l'Algérie*, Editions Albin Michel, 1995, p.11. (Préambule)
[33] *Ibid*., p. 242.

Nous nous appuyons dans notre hypothèse sur une réflexion de Hadj Meliani[34] qui conçoit la production romanesque des dix dernières années et particulièrement «l'écriture de l'urgence» comme le lieu d'un questionnement d'un sujet sur son être qui passe par « l'interrogation de l'histoire, de la mémoire, de l'exil, et de la fermeture au monde, etc.» Ce genre de questionnement qu'on retrouve dans ces textes et qui en constitue la matrice. Dans ce sens, et en l'absence d'intrigue, ces textes nous donnent à voir des protagonistes prises dans leur destin de femmes face à un monde en dégénérescence :

> Comprendre le pourquoi de la faute n'est pas banaliser la faute ; n'est pas amoindrir la responsabilité de celui qui commet l'acte de tuer ; tuer et la manière de tuer. Faire souffrir, profaner. Quelle est cette cause qui s'exprime de cette manière ? [35]

> Le statut d'être humain n'est même pas une dignité en soi. Comment désigner le statut d'humanité comme le statut supérieur par excellence, alors que se développent et se multiplient les génocides ? Etre n'importe quoi, un arbre, une route, une bête plutôt qu'être un homme.[36]

C'est ce qui va opposer la littérature de cette conjoncture comme l'expression d'une individualité à la littérature maghrébine mais surtout algérienne à ses débuts dans ce qui a été convenu d'appeler la littérature ethnographique[37] qui « met en scène fondamentalement des destinés ballottées par les avatars de l'histoire[38] », dans «une quête groupale ou nationale[39]. Une situation paradoxale que Hadj Miliani explicite en ces termes :

> Paradoxalement, autant cette production a été considérée comme l'expression d'une période (décennie noire, celle du terrorisme, ou des années 1990), et d'une catégorie performative (urgence, engagement, expression, etc.), autant les écrivains ont manifesté une certaine propension à l'individualité, à l'exercice assumée de la solitude de l'écriture. Pour reprendre la catégorisation de Nathalie Heinich, on est passé d'une perception du champ littéraire qui mettait l'accent sur le régime vocationnel à une approche qui se préoccupait du régime de singularité.[40]

---

[34] Hadj Milian, « Etat des lieux, tendances de la littérature en Algérie : Emergence de l'individu », in *El Watan*, 29/11/2011.
[35] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.165.
[36] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.84.
[37] Une appellation utilisée par la critique française mais contestée par les universitaires maghrébins qui en voit un dénigrement de cette littérature et ses écrivains, ils proposent de la remplacer par l'appellation «la génération du ressourcement culturel».
[38] Hadj Miliani,*op.cit.*
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*

De fait, nous pensons que le genre autobiographique se conçoit pour ces femmes comme une écriture contre la « différence». Nous suivons ainsi l'anthropologue Françoise Héritier dans sa pensée de la différence, une étude dans laquelle elle a cherché à démontrer que « La différence des sexes structure la pensée humaine puisqu'elle en commande les deux concepts primordiaux : l'identique et le différent. La manière dont chaque culture construit cette différence met en branle toute sa conception du monde, sa sociologie et sa biologie comme sa cosmologie[41]». L'anthropologue cherche à comprendre les raison de cette différence mais surtout « de débusquer, dans les ensembles de représentations propres à chaque société, des éléments invariants dont l'agencement, bien que prenant des formes diverses selon les groupes humains, se traduit toujours par une inégalité considérée comme allant de soi, naturelle[42]».

L'écriture de soi de ces auteures se veut un témoignage sur un vécu leur permettant de se mettre au service de leur peuple en partageant son désarroi, mais en même temps, chacun de ces textes étant l'expression d'une individualité, nous dit ce qu'il y a de singulier dans ces expériences dans une société qui a toujours entretenu la différence des sexes en faveur du sexe le plus fort. Le genre autobiographique qui a annoncé le retour du « sujet » se conçoit ici, moins comme un choix mais, qu'une nécessité qui répond à l'urgence de dire la femme qui est en «soi» dans une tentative de s'affranchir des aléas de la société et de l'Histoire.

Cette étude porte aussi un enjeu historique dans la mesure où le récit de vie est aussi un prétexte à l'écriture de l'Histoire et à la reconstitution d'un passé collectif, il devient par ce fait une mise en récit de la mémoire d'autant plus qu'il s'agit de mémoires spécifiques, celles de femmes minoritaires au statut défavorisé :

> Il faut écrire, filmer, enregistrer, et parler. Parler plus vite que les autres, avant qu'il ne soit trop tard, et que tout, à nouveau, ne soit démenti. Il faut raconter les bus, les maisons, les caves. Tout ça on le voit, on le sait, on l'oublie […]
>
> On prépare le procès de l'avenir, pourtant il n'y aura pas de coupables. Nous sommes tous des criminels, tous complices ![43]
>
> Depuis quelques jours, Sarah n'a pas ouvert ce cahier, au fur et à mesure que ça tête, en captant le nombre des morts, sa main s'alourdit aussi.

[41] Françoise Héritier, *Masculin/Féminin : La pensée de la différence I*, Paris, Odile Jacob, 1996. (Quatrième de couverture).
[42] *Ibid.*
[43] Fériel Assima, *op.cit.*, p.141.

> Fatigue, lassitude, où trouver encore la force pour parler encore et toujours de la mort? Pourtant, il ne faut pas oublier, même s'il faut vivre. Il faut engranger, il faut témoigner. C'est l'un des gestes, parmi les plus modestes, pleins d'humilité, que l'on peut accomplir pour honorer la mémoire des disparus et pour rester arrimé à cette réalité qui est devenue une véritable tragédie.[44]
>
> - J'ai peut-être tort. Mais, voilà, dénoncer les barbares sans détour, sans tourner autour du pot, je le ressens comme un devoir. Ma conscience me commande de m'exprimer sur ce que nous sommes si nombreux à penser tout bas.[45]

Cette prise de position vis-à-vis de l'Histoire d'un peuple est qualifiée à raison par Yamilé Ghebalou-Haraoui comme « une narration littéraire de l'histoire dépossédée[46] », mais la présence obsessionnelle de l'histoire qui dépasse le simple ancrage historique dans quasiment tous les textes, nous amène à supposer que cela dépasse « une simple narration littéraire » pour atteindre une vraie recherche historique dans le but d'une écriture et une réécriture de l'Histoire. L'identité déchirée et tant recherchée par toutes ces femmes se trouve enfuie dans un passé incertain, elle ne peut être reconstituée que par le recouvrement et la réappropriation d'une Histoire où elles ont toujours été les grandes absentes comme il apparait clairement à travers ces passages :

> Depuis… quand ? Depuis toujours, les femmes de cette contrée du Maghreb, traversée, labourée, occupée par les multiples violences n'ont pas fini de payer par l'humiliation, le kidnapping, le viol, l'assassinat, le droit à l'existence, à la dignité.
>
> 1993,1994 : avec quelles autres dates des temps obscurs, parmi les plus maudits, les faire correspondre? [...][47]
>
> Huit mars 1994 et l'histoire des femmes est encore à écrire. Que les écrits témoignent de la férocité de ce pays envers ses femmes, férocité millénaire.
>
> Sarah sait que l'histoire de des femmes de sa famille est à multiplier à l'infini et les murs témoigneraient s'ils pouvaient parler de leur calvaire ininterrompu.[48]
>
> De tous les livres d'histoire décrivant et analysant la guerre de libération nationale, très peu font part de la contribution importante des femmes, à croire qu'elles ne sont jamais intervenues sur la scène de la lutte.[49]

Il s'agirait d'une écriture de l'Histoire dans la mesure où ces femmes sont témoins d'un dérèglement social et d'une descente aux enfers provoquée par un intégrisme religieux aveugle, elles inscrivent leurs textes dans un devoir de mémoire, qui se dresse contre

[44] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.40.
[45] Nina Hayet, *La Nuit tombe sur Alger la blanche : Chronique d'une Algérienne*, Paris, Tirésias, 1995, p.57.
[46] Yamilé Ghebalou-Haraoui, « Narration littéraire de l'Histoire dépossédée », in *L'Horizon*, 21/01/2010.
[47] Naïla Imaksen, *op. cit.*, p.114.
[48] *Ibid.*, p. 112.
[49] *Ibid.*

l'oubli afin de sauver l'avenir des générations à venir. A travers toutes les petites histoires de femmes qui peuplent leurs textes, elles revendiquent le rôle d' « actrices de l'Histoire ».

> Sarah pense à un grand livre où chacun viendrait consigner son histoire, et ce grand livre aurait pour titre : *L'Algérie au temps du terrorisme*.[50]
>
> On prépare le procès de l'avenir, pourtant il n'y aura pas de coupables. Nous sommes tous des criminels, tous complices ![51]

Que cette Histoire ne s'écrive pas sans les femmes comme ce fut le cas pour la génération de la guerre de libération. La mémoire de cette guerre est omniprésente dans les textes féminins des années quatre-vingt-dix mais elle prend rarement le sens d'une glorification ou d'une idéalisation comme dans certains textes antérieurs, elle est qualifiée plutôt d'Histoire mensongère, falsifiée, détournée :

> Putain de race, on nous a toujours bluffés sur l'histoire et aujourd'hui qu'on a tous ces pouilleux dans les rues, pas moyen de prendre une photo![52]
>
> Cette journée où je tente désespérément d'emporter la dernière image d'Alger me ramène à ces années sacrifiées. L'Histoire de ce pays encore interdite, a rendu tout bonheur impossible, s'il ne reste plus rien de cette mémoire (ne reste-t-il donc plus rien ?), c'est pour que nous l'avons comblée de fausses confidences. Que disent les ouvrages ? Ce pays, je l'ai perdu il y a longtemps.je suis d'ailleurs ; étrangère à ce qui ébranle nos villes. Mon histoire a été enfouie : le temps, peu à peu, l'a détruite.[53]

Par ce lien tissé entre les deux moments les plus tumultueux de la grande Histoire de l'Algérie : le colonialisme et le fanatisme religieux, ces textes semblent soutenir la thèse de la causalité de l'Histoire, ils cherchent à trouver des explications au présent dans les erreurs du passé. « Écrire était un acte de survie", confiait Maïssa Bey au Monde des Livres, j'ai ressenti le besoin de comprendre le présent à la lumière du passé, de l'approfondir pour me réapproprier mon histoire et ainsi me situer[54] ». Ainsi ces déclarations des personnages féminins :

> Comment dès lors porter le deuil de nos amis, de nos confères sans auparavant avoir cherché à comprendre le pourquoi des funérailles d'hier, celles de l'utopie algérienne ?

[50] *Ibid*. p. 154.
[51] Fériel Assima, *op.cit*., p.142.
[52] Fériel Assima, *op.cit*, p.31.
[53] *Ibid*., p.35.
[54] Christine Rousseau, «Je suis le produit de cette histoire», *Monde des Livres*, 3 avril, 2008. [En ligne] : http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/03/maissa-bey-je-suis-le-produit-de-cette-histoire_1030437_3260.html. (Consulté le 05/01/2015).

> Blanc d'une aube qui fut souillé.[55]
>
> Sarah sait maintenant que la vieille dame avait perçu que la cruauté n'était pas le seul apanage de l'occupant ennemi. Elle avait pressenti que de lourds fleuves de barbaries allaient se déverser sur les natifs de ce pays du fait d'autres natifs de ce pays.[56]

Il va de soi que cette remise en cause de l'Histoire officielle, déficitaire et lacunaire partagée et commune à tous les récits de vie féminins des années quatre-vingt-dix est à saisir ici comme une contre-histoire qui répond à au moins deux exigences : d'un Coté le besoin de reconnaissance afin de réhabiliter le féminin tant dénié ; de l'autre, pallier les omissions, les contradictions et les non-dit de l'histoire officielle. Ecrire ou réécrire l'Histoire n'est-ce pas là des actes réservés aux seuls historiens?

Nombreuses sont les recherches qui ont eu pour objet d'étude la littérature de la décennie noire en traitant parfois l'écriture autobiographique comme un des espaces de cette littérature, mais rares sont les études qui se sont limitées à l'autobiographie en tant que genre, l'autobiographie féminine encore moins, alors qu'on ne cesse d'en signaler la recrudescence. Le manque de recherche est plus remarquable dans ce domaine.

Par ailleurs, l'autobiographie, un genre dénigré au Maghreb, comme une pratique occidentale, continue à se lire en référence aux canons occidentaux alors qu'il s'agit de deux systèmes culturels très différents[57]. Les concepts et critères établis par les théoriciens du genre tels G. May, Gusdorf**,** P. Lejeune ou d'autres « se révèlent la plupart du temps inopérables quand il s'agit d'autobiographie d'une autre ère culturelle spécialement maghrébines et algérienne[58] » à commencer par la définition de l'autobiographie proposée par P. Lejeune et qui a servi à délimiter en partie les frontières du genre.

Si les différentes conceptions de l'autobiographie occidentale s'accordent toutes pour mettre l'accent sur l'aspect individuel et personnel du genre, il faut savoir qu'en contexte arabo-musulman le « je est banni en faveur d'un nous[59] ». Le groupe l'emporte et le pluriel est de rigueur. « Que dieu nous protège du mot « je »! doit s'exclamer tout individu faisant entorse à cette règle. L'analyse intime du soi y est rare » et l'exposition du soi, de l'homme-sujet,

[55] Assia Djebbar, *op.cit*., p.245.
[56] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.42.
[57] Voir à ce sujet Anne Roche, «Le modèle autobiographique est-il exportable? Exemples du Maghreb » in Françoise.Simonet-Tenant (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi,* Paris, Téraèdre, 2007, pp.156-164.
[58] *Ibid*., p.156.
[59] Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994, P. 61.

jusqu'à des années récentes, n'était guerre prisé[60] ». C'est ce qui a amené Rachid Mimouni à affirmer que: « la modernité, c'est d'abord l'individu et cette notion est totalement étrangère aux sociétés traditionnelles. Dans nos sociétés, l'individu ne se conçoit pas comme libre, parce qu'il se conçoit d'abord comme solidaire[61] ».

De ce fait, le « je » de nombreux écrivains du Maghreb est donc selon Jean Déjeux, un « je-nous ». Si, tel est le cas, qu'est-il advenu du « je » féminin dans tous ces textes autobiographiques de la décennie noire et même après ? S'il y a une constante dans ces textes, c'est bien la thématique récurrente: enfance malheureuse pour des personnages féminins, la guerre, le poids des traditions, une lutte pour la dignité que l'intégrisme religieux a rendu une lutte pour la vie. Les personnages de ces textes sont toujours des femmes ayant subi un traumatisme psychique, femmes objet sexuel, esclaves éternelles soumises à l'époux et au parent. Le « nous » caché dans le « je » est opposé au « nous » de l'occident. Il y a « nous » et les autres[62]. La pluralité de l'écriture autobiographique qui s'oppose à l'individualisme de l'autobiographie traditionnelle occidentale.

De ce qui précède, nous pourrons saisir la nature de la mission dont elles se disent être investies; celle de « donner la parole aux mots »[63] dans des textes « écrits dans l'urgence de dire. »[64] Elles conçoivent l'écriture comme un acte libérateur d'affirmation, une arme contre la peur et le silence. Une prise de parole par les textes dans un système culturel où elles ont toujours été marginalisées, dans une littérature où elles ont toujours été minoritaires. L'écriture de soi procède donc d'un conflit historique dont l'auteure a été l'un des acteurs, victimes ou témoins, ce qui nous amène à supposer que l'autofiction s'est révélée comme un moyen pour ces femmes leur permettant d'exorciser les fantômes du passé. Il s'agit d'un genre métissé, un terrain qui privilégie le tissage entre plusieurs identités, entre fiction et « vérité ».

Un bref aperçu de l'histoire du genre nous amène à penser que l'écriture autofictionnelle est l'écriture de l'inconcevable, l'innommable, une écriture thérapeutique de dénonciation et d'émancipation. Engagée et engageante, elle permet ainsi à son auteur la formation d'une nouvelle identité qui n'arrivait pas à se constituer jusque là. C'est ce qui fait d'ailleurs que

[60] *Ibid*., p. 62.
[61] Rachid Mimouni, «Tradition et modernité» in *Passerelles*, n°1, mai 1990, p.22.
[62] Jean Déjeux, *op.cit*., p. 66.
[63] Maïssa Bey, *Nouvelles d'Algérie*, Paris, Grasset, 1998, P.11.
[64] *Ibid*.

l'écriture autofictionnelle a toujours été fortement liée à l'écriture de la Shoah (S. Doubrovsky, G. Perec J. Semprun,etc[65].), du génocide comme celui du Rwanda[66] (Tierno Monenombo, Boubacar Boris diop, etc.[67]), des minorités écrasées, des femmes (Annie Leclerc, Hélène Cixous, Assia Djebbar, etc[68].). Ecriture propre à notre siècle, elle vient remédier à l'impossible autobiographique comme le disait, en 1995 dans *l'Express*, Jorge Semprun :

> Je crois qu'on ne peut pas transmettre la complexité, la richesse, les nuances de l'expérience vécue. Non pas que cela soit indicible, mais faire imaginer l'inimaginable est impossible. Je ne suis pas en train de dire que les témoignages ne sont pas nécessaires. Je crois qu'il y a deux niveaux de compréhension de cette réalité : la connaissance et le souvenir […] Je pense que l'on ne saura jamais la vérité existentielle de ces expériences, mais on en connaîtra le sens, la signification.

Au bout de cette analyse des écritures de soi de ces femmes algériennes des années quatre -vingt-dix jusqu'au années 2000**,** nous arriverons peut-être à desceller le sens et la signification de ces expériences au féminin et du vécu de toute une génération.

Une telle entreprise qui s'avère d'emblée difficile vu les difficultés auxquelles nous nous sommes trouvée confrontée à commencer par le choix du corpus. Fallait-il se limiter aux romancières dont la venue à l'écriture correspond à la décennie noire (Maïssa bey, Boussouf Malika, Latifa ben Mansour Assima Fériel, etc.) ou fallait-il inclure les auteures confirmées qui ont continué d'écrire durant cette période (Assia Djebbar, Hawa Djabali, etc.)? Fallait-il se limiter aux écrivaines algériennes nées et établies en Algérie? Qu'en est-il alors de ces écrivaines nées en Algérie mais contraintes sous la menace du fanatisme religieux de quitter l'Algérie pour s'établir en France d'où nous parvenaient leurs témoignages percutants (Leila Merouane, Malika Mokaddem, Latifa Ben Mansour…? Ne fallait-il pas aussi élargir le corpus à des écrivaines de la deuxième génération de la littérature beure puisque leurs textes restent fortement ancrés dans la réalité algérienne et puisent dans le quotidien algérien la matière de leur fiction (Leila Sebbar, Nina Bouraoui…? Une autre difficulté est celle du nombre de textes à traiter : Quels sont les textes à retenir? Fallait-il prendre tous les récits de vie féminins de cette période? Est-il

[65] Primo Lévi, Georges Perec, Philip Roth, Jiri Weil, Raymand Federman, Imre Kertész, Boris Pahor.
[66] Calixthe Beyala , Marie Ndiaye, Nina Bouraoui, Maïssa Bey, etc.
[67] Yoland Mukagasana, Révérien Rurangwa, Scholastique Mukasonga, Gilbert Gatore, etc.
[68] Chantal Chawaf, Marie Cardinal, etc.

possible et raisonnable de traiter tous les textes? Sur quels critères se fonder pour faire son choix ?

Comme nous ne pouvions traiter tous les textes de cette période de peur d'être superficielle dans l'analyse et de tomber dans la répétition, nous avons choisi de réduire le corpus à des textes représentatifs des genres dans lesquels s'écrivent ces femmes, ce qui n'empêche pas de citer ou de prendre d'autres textes comme des exemples quand cela s'avère nécessaire. Seront étudiés donc des textes faisant partie des récits de vie de femmes algériennes et ayant pour cadre socio-historique l'Algérie et la décennie noire, le seul critère retenu est d'ordre formel :

Une Femme à Alger. Chronique du désastre de Fériel Assima[69] ; *La Troisième fête d'Ismaël* de Naïla Imaksen[70], *Entendez-vous dans les montagnes…* de Maïssa Bey[71], *La Nuit tombe sur Alger la blanche. Chronique d'une Algérienne* de Nina Hayet[72], *Vivre traqué,* de Malika Boussouf, *Le Chant du lys et du basilic* de Latifa Ben Mansour. Il est difficile de se prononcer dès l'abord sur le genre d'appartenance de ces ouvrages mais nous pouvons de prime abord supposer qu'il s'agit d'autofictions dans la mesure où ils partent d'un pacte autobiographique.

Notre recherche étant consacrée à un champ littéraire spécifique et problématique, celui des écritures autobiographiques féminines en Algérie à un moment précis de l'histoire de ce pays, il sera question dans la première partie de la présente recherche d'écriture féminine**.** Nous avons jugé utile de procéder en premier lieu à une contextualisation de ce champ littéraire, ce qui constituera un arrière fond à notre problématique. Ce chapitre introducteur aura pour objet un historique de l'écriture féminine en Algérie depuis sa naissance. Sans prétendre apporter un bilan historiographique, nous chercherons surtout à élucider la question de la spécificité d'une écriture féminine en donnant toute l'importance au genre qui nous intéresse: l'autobiographie féminine. A travers ce regard rétrospectif porté sur cette littérature, nous chercherons donc à comprendre le lien qui se tisse entre l'écriture féminine et le genre autobiographique, en d'autres termes : comment le genre sexuel peut-il transformer le genre littéraire ? Il s'agira en fin de compte de déceler les

[69] Assima Fériel, *op., cit*.
[70] Naïla Imaksen, *op., cit*.
[71] Maïssa Bey, *op., cit*.
[72] Nina Hayet, *op., cit*.

particularités de l'écriture féminine du moi en cette période de la décennie noire, de chercher à déterminer une quelconque continuité, évolution ou peut-être rupture.

Le deuxième chapitre quant à lui, sera consacré à une analyse générique des textes constituant notre corpus qui seront confrontés selon leur indication générique. Le trait sera surtout mis sur l'inscription de ces textes dans le genre autobiographique, en quoi ils s'en rapprochent et en quoi ils s'en éloignent. Chronique, journal, récit, roman autant d'étiquettes génériques que la présente analyse tentera d'interroger le bien fondé. Notre point de départ sera la théorie de P. Lejeune et sa définition du genre avec les différents critères qu'il propose: formels, thématiques et énonciatifs : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[73] ». Nous essayerons de savoir à quel point ces critères sont applicables aux textes en question. Il s'agira aussi de répondre à la question : qu'est ce qui fait de ces textes des autofictions? Pour cela nous ferons appel aux différentes théories de l'autofiction dont le chef de file reste P. Gasparini.

Nous ne pourrons clore l'analyse générique sans aborder les voies narratives et discursives que ces femmes ont empruntées pour se dire. Nous aurons à montrer que l'esthétique de l'indécidable autofictionnel est repérable dans les stratégies discursives (minant la narration) comme les temps narratifs et la fragmentation énonciative partagée entre voix vocales et voix focale. Le point de vue narratif, le monologue intérieur, le discours rapporté seront abordés comme des postures énonciatives. Ils relèvent de ce qui est appelé par Rabatel le « pôle de la subjectivité intériorisée[74] ». Ces différents concepts sont à l'intersection de plusieurs disciplines comme la narratologie, la linguistique textuelle, l'énonciation, la pragmatique. Nous ferons alors appel à Genette, Mainguenau, mais aussi à Rabatel, Ducrot et à d'autres afin de pouvoir saisir les jeux et enjeux de cette stratégie de l'ambiguïté énonciative dans le projet d'écriture poursuivi par les auteures. Nous arriverons peut-être au terme de cette réflexion à démontrer que l'autofiction, genre textuel, est au service du genre sexuel.

La réflexion sur « l'intériorité subjective » nous amène à postuler que le récit de vie est moins un récit d'évènements qu'un récit de paroles et de pensées, ce qui laisse penser que

[73] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », p.14.
[74] Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure », in *Langue française*, Paris, 2001, volume 132, p 72.

le sujet féminin est un sujet en crise qui ne cesse de s'interroger. Ce fait nous amène à supposer qu'il y aurait une différence dans la manière de vivre et de subir le temps entre les femmes et les hommes. Une telle hypothèse que nous chercherons à vérifier dans la deuxième partie intitulée « L'espace temps de la blessure ». Nous interrogerons les textes de notre corpus pour essayer de déterminer dans quelle mesure les caractéristiques personnelles du sujet féminin conditionnent sa façon de vivre le temps.

Dans le premier chapitre, nous soumettons les récits de vie féminins à une approche temporelle en suivant Bergson dans sa conception intuitive du temps vécu. Bergson est celui qui a rapproché la philosophie et la littérature. Comme Hegel, il a accordé un grand intérêt à l'art[75], c'est là où il a trouvé résolution au problème de la durée tel qu'il se pose dans sa philosophie[76]. Il tend ainsi à montrer toute la place qu'occupe l'art dans le rapport de l'homme à la réalité[77]. Ses questions sur le temps, la mémoire, le moi, la conscience et la liberté et même si elles datent quelque peu, restent incontournables quand il s'agit d'approcher l'art en général et le texte littéraire en particulier**.**

La philosophie de Bergson se démarque du positivisme prégnant de son époque. Sa conception du temps est différente de celle des sciences qui cherchent à le saisir dans « la multiplicité de juxtaposition [78]» dont la mesure est fondée sur des propriétés spatiale, par cette construction mesurable et quantifiable du temps, les sciences éliminent la durée[79]. Sans rejeter le temps des scientifiques, Bergson propose de le compléter par l'intuition afin de saisir l'écoulement du temps dans son essence ou sa complexité qu'il appelle durée[80]. Il conçoit la durée comme un changement continu, tel qu'il est vécu par l'être, un

[75] Hegel soutient l'idée que l'art peut mener à une réalité plus haute et une existence plus vraie : « Mais, justement, tout cet ensemble du monde empirique intérieur et extérieur n'est pas le monde de la réalité véritable, mais on peut dire de lui, bien plus exactement que de l'art, qu'il est une simple apparence et une trompeuse illusion. C'est au-delà de l'impression immédiate et des objets perçus immédiatement qu'il faut chercher la véritable réalité […] » Friedrich Hegel**,** *Leçons sur l'esthétique,* (professées entre 1818 et 1829, publiées en 1835), Bénard (trad.), in *Esthétique, choix de C. Khodoss*, PUF, 1954, p.8-9.

[76] Pour Bergson « La philosophie n'est pas l'art, mais elle a avec l'art de profondes affinités. Qu'est-ce que l'artiste ? C'est un homme qui voit mieux que les autres, car il regarde la réalité nue et sans voiles. Voir avec des yeux de peintre, c'est voir mieux que le commun des mortels […] ». *Cf.* «Conférence de Madrid sur l'âme humaine », 2 mai 1916 in *Mélanges*, P.U.F, p. 1201.

[77] Cette conception de l'art oppose Bergson à ses contemporains comme Sorel, Nietzsche, Proust, Péguy.

[78] Il y a deux types de multiplicités : la multiplicité de juxtaposition, numérique, matérielle et multiplicité de pénétration, qualitative, virtuelle. *Cf. Essai sur les données immédiates de la conscience*, Œuvres, Edition du centenaire, PUF, Paris, 1984, pp.38, 73.

[79]*Cf.* Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Editions PUF Quadrige, Paris, 2008, p.4.

[80] Il se démarque aussi de la pensée d'Aristote qui écrivait dans la *Physique* que le temps était « le nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur ».

passage et non comme une succession d'états différents. La « mémoire pure » par opposition à « la mémoire habitude » est une mémoire interne du temps qui capte l'instantané ; passé présent et même avenir se trouveront alors mêlés et non additionnés[81] . « La durée est le progrès continue du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant » nous dit Bergson[82].

En empruntant sa théorie de la durée et du temps vécu, nous chercherons à établir que les femmes sont des êtres de la durée et de l'intériorité, à travers la mémoire involontaire, cette « mémoire pure » déclenchée par l'écriture autofictionnelle, les femmes arriveront à se libérer du poids d'un passé lourd en oppression et soumission qui a longtemps pesé sur leur inconscient individuel et collectif.

Dans le deuxième chapitre et à travers une approche interdisciplinaire anthropologique, psychanalytique, et psychosociale, nous montrerons que le père absent, topos narratif, continue à dominer le temps des femmes. « 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[83]». Avec la mort du père, la mère va veiller au respect de cette fonction symbolique du père, elle continuera à représenter cette loi immuable qui a établi d'ailleurs son statut inférieur dans la famille et la société. Le texte va être le lieu pour rompre la chaine de la transmission infernale et libérer la parole de la femme et son destin.

Les écritures féminines de l'intime des années quatre-vingt-dix et comme nous l'avons précisé plus haut, sont régies dans la plupart, par ce besoin de re-créer le réel, de ré-écrire l'Histoire puisque, comme nous allons le montrer ce sont des écritures du deuil, du traumatisme, de la révolte et de l'aliénation en relation directe avec le contexte sociohistorique qui les a générées. Nous avons toutes les raisons de penser que l'autobiographie[84] n'est pas une fin en soi mais un moyen pour s'inscrire dans l'Histoire; intégrer les oubliées de l'Histoire dans l'Histoire comme disait Dérida, à propos de l'écriture autobiographique de Assia Djebbar, d'où la troisième partie consacrée à

[81] Il illustre cette idée par la métaphore de la boule de neige qui grossit à mesure qu'elle dévale la pente. *Evolution créatrice*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003, p.11.
[82] *Ibid*., p.15.
[83] Jacques Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage ». (Texte prononcé à Rome 1953), in Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien», 1966, p. 278.
[84] Nous prenons le terme « autobiographie» au sens large du terme comprenant les autres variations réunies par le pacte autobiographique : journal, autofiction, essai autobiographique, etc.

l'Histoire et à la mémoire, deux entités pourtant inextricables quand il est question de les approcher dans le texte littéraire et souvent leur rapport complexe donne lieu à une confusion qui a tendance à les prendre l'une pour l'autre alors qu'elles sont loin de recouvrir les mêmes réalités[85].

Nous avons jugé pertinent d'aborder en premier lieu « la mémoire » considérée par Pierre Nora dans sa nature intime, magique, affective et contingente[86], ce en quoi elle se distingue et s'oppose à l'Histoire mais reste cependant sa matière première ; « mentale, orale ou écrite, elle est le vivier où puisent les historiens» selon Le Goff[87]. Nous nous attacherons ainsi à montrer dans le premier chapitre que l'écriture est générée par la violence du quotidien dans lequel s'inscrivent ces textes, elle sera donc régie par un besoin de mémoire. Cette mémoire de la violence qui est aussi violence de la mémoire[88] apparait dans un entrecroisement entre plusieurs mémoires : mémoire de la guerre d'indépendance, mémoire de la deuxième guerre mondiale et d'autres évènements marquant du passé de ces femmes. Doit-on rappeler que la plupart d'entre elles font partie de la génération de l'indépendance **?** Si la guerre de libération de 1954 survient dans leurs textes c'est en tant que « post-mémoire » un terme qui désigne «une mémoire seconde, de générations qui n'ont pas vécu directement un traumatisme historique, ou qui étaient trop jeunes pour en être les acteurs conscients, mais qui en éprouvent néanmoins les douleurs et surtout l'aliénation[89] ». La rencontre de ces mémoires apparait surtout à travers des récits fragmentaires de souvenirs déclenchés par l'événement du temps présent dans une sorte de mise en parallèle : temps présent, temps passé. Ce qui va donner lieu tantôt à une mémoire malheureuse quand il est question d'accomplir son devoir de mémoire, un terme qui

---

[85] Jaques Le Goff, *Histoire et mémoire*, paris, Gallimard, 1988. p. 10. Selon cet historien, Histoire et mémoire sont confondues de nos jours, et parfois une préférence de la mémoire « qui serait, plus authentique, plus « vraie » à l'histoire qui serait artificielle et qui consisterait surtout en une manipulation de la mémoire, l'histoire est soumise à une manipulation consciente de la part de régimes politiques ennemis de la vérité.

[86] Pierre Nora, « Introduction : Entre Mémoire et Histoire », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. Tome 1 : La République*, Paris : Gallimard, 1986, p. XIX.

[87] J. Le Goff., *op.cit*, p.10.

[88] Par besoin de mémoire et violence de la mémoire nous entendons ce désir irrésistible de tout noter, tout enregistrer dans une vraie course contre le temps et contre l'oubli. La violence du réel qui se traduit par des meurtres et des crimes perpétrés sur des innocents au quotidien va susciter ce besoin de tout transcrire. C'est pour cette raison d'ailleurs que certains textes prennent la forme de journal qu'on appelle aussi une autobiographie à chaud.

[89] Voir appel à contribution du colloque « La réécriture de l'Histoire dans le roman de la postmodernité » Université Aix-Marseille, novembre 2013. [En ligne] : http://www.sies-asso.org/appels/appels-a-communications/558-la-reecriture-de-l-histoire-dans-les-romans-de-la-postmodernite. (Consulté le 14/10/2014).

revient souvent dans les textes comme pour mettre en avant leurs fonction testimoniale, mais aussi quand on va chercher dans le passé des explications au chao qui s'empare du présent de ces femmes, ce qui a bien pu susciter un tel effroi. Tantôt la mémoire sera heureuse quand il s'agit d'une célébration de ce temps passé où il faisait bon vivre dans la communauté d'autrefois, un temps perdu et qu'on voudrait retrouver. Ce chapitre aura pour objectif de mettre la lumière sur toutes les formes de mémoire en présence : mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire officielle et la manière dont elles s'imbriquent dans cette écriture du temps présent.

Dans un deuxième temps, nous chercherons à prouver que l'écriture de ces textes est une tentative de redressement de l'Histoire de l'Algérie faite par des hommes et des femmes mais écrite par des hommes en dénigrant le rôle des femmes. « De tous les livres d'histoire décrivant et analysant la guerre de libération nationale, très peu font part de la contribution des femmes, à croire qu'elles ne sont jamais intervenues sur la scène de la lutte[90] »

L'écriture se présenterait ainsi comme un moyen ultime par lequel elles chercheraient à appréhender l'Histoire à travers la mémoire, Ce qui va inscrire cette étude dans ce perpétuel débat sur les rapports difficiles entre d'un côté la mémoire et l'histoire et d'un autre côté la littérature et l'Histoire surtout que les récits de vie des années quatre vingt-dix prennent souvent le caractère d'une écriture testimoniale. Le récit de vie va intégrer un désir de rapporter la chronique, les deux entreprises proches par l'engagement personnel du sujet qui relate une expérience s'éloignent par le fait que dans l'autobiographie, cet engagement prend la dimension d'une autocréation et une reconstitution de l'unité du « moi » alors que dans le témoignage, « la personne de l'auteur, même si elle est présente dans le texte ne joue qu'un rôle secondaire par rapport aux événements et aux faits rapportés[91] ». Nous serons ainsi amenée à aborder la sempiternelle question du témoignage littéraire pris entre sa littérarité et sa fidélité au réel qu'il rapporte.

Tous les questionnements soulevés dans le cadre de cette partie ont donné lieu à des réflexions à la frontière de plusieurs disciplines telles que l'historiographie, la sociologie, et la narratologie, notre approche sera donc nécessairement interdisciplinaire. Nous prendrons appui sur les travaux de Paul Ricœur, Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs et Pierre Nora que nous complèteront en cas de besoins par d'autres études afin de pouvoir

[90] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.112.

[91] Maria Delaprrière, «Le témoignage en tant que problème littéraire», in *Raconter l'histoire,* Alexandre Prstojevic (dir.), Editions L'Improviste, Paris, 2009, p.63-64.

apporter des réponses à nos questions sur l'écriture des ces textes hybrides pris dans cette opposition « entre ce qu'ils ont à transmettre et les moyens à mettre en œuvre pour le transmettre[92]».

Une bibliographie de la production littéraire féminine des années 1990 jusqu' aux années 2000 viendra compléter cette étude. L'ordre chronologique sera retenu dans le classement des textes, l'évolution de la littérature féminine en Algérie depuis la décennie noire sera ainsi facilement repérable[93].

[92] *Ibid*., p.63.

[93] Ce travail est toujours en cours de réalisation. Plusieurs sources ont été retenues dans le recensement des textes. Ainsi la base de données LIMAG et la *Bibliographie de la littérature maghrébine 1980-1990*, coordonné par Charles Bonn et Fériel Kachoukh, EDICEF/AUPELF, 1992. Sont exclus de cette liste les études critiques et les textes des écrivaines françaises du Maghreb puisqu' ils ne sont pas en lien avec la problématique de notre recherche.

Partie I

L'écriture au féminin

Notre recherche consacrée à l'écriture du moi au féminin des années quatre-vingt-dix en Algérie nous place face à une double problématique, d'un coté le problème du genre littéraire : le genre autobiographique étant objet de contestation depuis son émergence; et de l'autre, une catégorie d'écriture, celle des femmes marquée du double sceau du genre sexuel et de l'ancrage culturel minoritaire.

Il s'agit de comprendre le phénomène littéraire que représente cet élan de production littéraire féminine survenu dans la conjoncture houleuse des années quatre-vingt-dix ainsi que cet engouement féminin pour l'écriture de l'intime. Ces textes se constituent en « phénomène de groupe[94]» en présentant un ensemble de caractéristiques que le présent travail cherche à faire ressortir, en les saisissant dans leur spécificité, d'en saisir les enjeux et les effets d'écriture à commencer par leur inscription dans le genre autofictionnel ce qui va constituer l'objet du deuxième chapitre. Mais, pour ce faire, et pour les besoins de l'étude, nous aurons besoin d'abord en un premier chapitre de remonter le fil de la production féminine depuis sa naissance à la recherche des circonstances de son émergence afin de pouvoir ainsi suivre son évolution et saisir ses caractéristiques dans ses rapports avec le genre autobiographique. Ce genre qui serait, selon certains, le propre de l'homme occidental.

L'émergence d'une littérature au féminin a coïncidé avec une consolidation de la critique de la littérature maghrébine francophone qui a suivi de près l'évolution de cette écriture, cette critique qui a contribué pour beaucoup à sauver de la marginalisation et de l'indifférence une littérature minoritaire menacée de se noyer dans une littérature masculine dominante. Mais peut-on parler de théoriciens (nes) du féminin dans le cas de la littérature maghrébine d'expression française ?

Il faut signaler que les premiers critiques ayant montré de l'intérêt pour l'écriture des femmes au Maghreb et qui l'ont abordée en tant qu'écriture spécifique sont des hommes et non des femmes. Un travail d'envergure, et qui mérite d'être signalé, est celui des plus anciens spécialistes de la littérature maghrébine d'expression française et «chez qui tout avait commencé[95]» d'après les propos de Charles Bonn[96]. Il s'agit de l'ouvrage de Jean

[94] Charles Bonn, « Petit historique d'une réception mouvementée : du « postcolonial » au « postmoderne » ? » in Mohamed Daoud (dir.) *Le Roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs,*

[95] Jean Déjeux est le premier critique qui s'est intéressé à la littérature féminine.

[96] Charles Bonn, «Jean Déjeux », notice publiée dans *Hommes et migrations* n° 1171, novembre 1993. [En ligne] : www.limag.refer.org/Pagespersonnes/dejeuxNoticeBioParMoi.PDF. (Consulté le 23/12/2014).

Déjeux[97] consacré entièrement à l'écriture féminine comme l'indique son intitulé *La littérature féminine de langue française du Maghreb*[98] et publié à titre posthume en 1994. Il part du constat que les femmes n'ont jamais été absentes de l'histoire du Maghreb, mais qu'elles n'ont pas toujours été reconnues comme elles auraient dû l'être. Dans cet aperçu historique de la littérature maghrébine, J. Déjeux rappelle les noms des femmes du Maghreb qui ont écrit en langue française en prêtant attention aux différents genres dans lesquels elles ont cherché à s'exprimer. Un intérêt tout particulier est accordé au même titre, en premier lieu, à la langue d'écriture, le français en tant que langue en rupture avec les valeurs arabo-musulmanes qui a permis à ces femmes d'arriver à une affirmation de soi[99] et en second lieu au problème de la réception : à qui sont destinés ces textes? Cet ouvrage n'est pas le premier pour J. Déjeux mais il vient renforcer une réflexion déjà amorcée sur l'écriture de la femme et son rôle en Algérie dans *Femmes d'Algérie. Légendes traditions histoire littérature*[100] paru en 1987.

Un autre nom, non moins connu dans le domaine de la critique littéraire maghrébine et particulièrement algérienne est sans conteste Christiane Achour qui mérite d'être qualifiée de « théoricienne du féminin » d'autant plus qu'elle a toujours milité pour l'écriture et la reconnaissance des écrits de femmes[101], depuis ses premiers travaux de recherche où elle a toujours senti la nécessité de distinguer la littérature des femmes jusqu' à ces dernières parutions consacrées entièrement à cette écriture[102]. D'autres voix sont apparues dans le monde de la critique depuis quelques années mais surtout depuis la fin des années quatre-vingt et ceci est en rapport avec le foisonnement des productions littéraires féminines en Algérie comment nous l'avons déjà signalé. Ces voix s'inscrivent dans le sillage de C. Achour et leurs travaux et essais viennent compléter ou s'appuyer sur ses essais.

[97] Jean Déjeux a débuté sa carrière de critique avec un premier ouvrage paru en 1963 consacré à la poésie algérienne.
[98] Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française du Maghreb,* Paris, La Boite à documents, 1987.
[99] *Ibid*., pp. 61-72.
[100] Jean Déjeux, *Femmes d'Algérie : Légendes traditions histoire littérature*, Paris, La Boite à documents, 1987.
[101] Voir site officiel de C. Achour : http://christianeachour.net/
[102] Christiane Achour, *Ecritures algériennes : La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « créations au féminin», 2012.

Aicha Kassoul, dans un article paru dans la revue *Insaniyat* intitulé «Femmes en texte. Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française 1857-1950[103]», s'interroge sur l'héritage littéraire algérien et la manière de l'investir dans une nouvelle approche. Elle fait de cet héritage un patrimoine qu'il faut s'approprier : « Les études sur la littérature «francophone» étant nombreuses et exogènes pour la plupart d'entre elles et qu'en la matière, des spécialistes étrangers, français surtout, ont fait longtemps autorité[104] ».

L'appropriation du patrimoine littéraire algérien est une entreprise déjà engagée par C. Achour dans *Diwan d'inquiétude et d'espoir*[105]. Cet ouvrage qui est «le fruit d'une recherche universitaire, avait pour ambition de brasser toutes les productions « féminines », tous genres confondus, publiées entre 1947 et 1987 »[106]. Kassoul, dans son article se propose de « repenser le *Diwan*, en termes d'évolution durant une quarantaine d'année [107]», elle dépeint ainsi « une histoire littéraire de la production féminine à travers un demi siècle de production depuis 1887, date de naissance de notre premier auteur dit-elle, jusqu'aux années cinquante pour les plus jeunes[108] » dans un travail qui regroupe tous les textes de toutes les femmes sans spécificité aucune, si ce n'est l'appartenance à «une réalité algérienne et son mode de représentation»[109]. Une histoire faite de générations mais aussi de moments déterminés par les mêmes facteurs socio-historiques.

Dès l'abord, les critiques s'accordent pour dresser un premier constat : « L'écriture féminine au Maghreb est très fréquemment associée à l'expression de l'intime »[110]. Les premiers textes écrits par des Algériennes seraient des récits à vocation autobiographique et testimoniale. Il en va de même pour les textes produits par les hommes[111] mais à cette exception près que la vocation autobiographique ne marquait que les premiers textes

[103] Aicha Kassoul, «Femmes en texte : Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française 1857-1950» in *Insaniyat*, n° 9, septembre-décembre 1999. p.67-72. [En ligne] : http://www.crasc-dz.org/article-848.html. (Consulté le 24/01/2011).
[104] *Ibid.*
[105] C. Achour, *Diwan d'inquiétude et d'espoir, la littérature féminine de langue française*, Alger, ENAG, 1991.
[106] Aicha Kassoul, *op.cit.*
[107] *Ibid*.
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*
[110] *Cf.* C. Achour, *Noûn ou algériennes dans l'écriture*, *op.cit*., p .97.
[111] Nous pouvons citer à titre d'exemples : Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1950. Mouloud Mammeri, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952, Ali Boumahdi, *Le Village des asphodèles*, Paris, Robert Laffont, 1970. Ce dernier ouvrage est paru en 1970 et a pour cadre l'Algérie colonisée.

écrits sous la colonisation et pendant la guerre de libération ce qui est tout a fait compréhensible : ces écrivains précurseurs devaient se préoccuper du devenir de leur peuple et réagir contre la politique d'assimilation et d'acculturation par une écriture de l'enracinement dans les valeurs de la terre ancestrale ; ainsi, ces textes racontent la vie d'un individu au sein de sa communauté ce qui leur a valu d'ailleurs l'appellation controversée d' «écriture ethnographique ». Pour les femmes, il en a sûrement été ainsi mais avec une particularité supplémentaire. Depuis les pionnières et jusqu'aux générations postérieures, il y a une constante qui apparait dans le souci de transmettre des préoccupations typiquement féminines ; les femmes se voulaient les porte-parole d'une classe opprimée et marginalisée, victime de son appartenance sexuelle dans sa propre société.

Chapitre1 L'histoire d'une écriture

1- Voix singulières et solitaires

1-1 Percer le silence

1-2 Assia Djebbar ou la naissance du « JE »

2- Voies de la libération

2-1 La langue d'écriture

2-2 L'Héritage d'une tradition orale

3- L'autobiographie, un genre problématique

3-1 La recherche de soi

3-2 La recherche de l'Histoire

4- Ecrivaines de la décennie noire : réception et édition

4-1 Pour qui écrire ?

4-2 Textes de femmes : réception ambigüe

1-Voix singulières et solitaires

Les textes écrits par les femmes ont eut toujours le souci, depuis les pionnières, de transmettre les préoccupations des femmes et de dénoncer les injustices dont elles étaient victimes. Il n'en pouvait être autrement car cette écriture a pris naissance dans une société patriarcale où la femme a toujours été l'être qu'on voulait garder invisible, qu'on cherchait toujours à cacher aux regards ; qu'on ne pouvait évoquer et qu'on réduisait au silence. Prendre la parole pour une femme est considéré comme un délit très grave et une transgression de la morale de la société. A cette femme on demandait donc « une probité morale exemplaire qu'on n'exigeait pas des hommes ». A ce sujet Monique Gadant déclare : « la femme est celle qui n a pas de parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public, autrement que par l'impersonnel : comment va la maison?[112]

Dans un tel contexte prendre la parole pour écrire et s'écrire est «un dévoilement en public »[113] dans un monde masculin, ce qui représente une aventure périlleuse pour les écrivaines de la première génération. Ces écrivaines ont pris conscience que c'est « le voile de l'écriture » qui se présente comme seule issue pour échapper à « la loi du père », retrouver son indépendance mais surtout construire son identité de femme. Cela nous permet de mieux comprendre leur choix pour l'écriture intimiste à valeur testimoniale. C'est pour cette raison aussi que pour certains critiques, ces textes ne sont pas d'une grande valeur esthétique, il s'agit de partager un vécu, de dénoncer une injustice sociale et d'en faire une mission. Ce fait est confirmé par Assia Djebbar, l'une des premières à avoir porté la plume comme une arme contre l'oppression des femmes en Algérie : « Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles définitivement ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie. [114]

[112] Voir Monique Gadant, « La permission de dire « je », réflexion sur la femme et l'écriture, à propos d'un roman d'Assia Djebbar, *L'amour la fantasia*», in *Peuples méditerranéens*, 48-49, 1989, p.95.
[113] Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, Alger-Paris, ENAL- J.C Lattès, 1985, p.204.
[114] *Ibid.*, p.161.

1-1 Percer le silence

L'année 1947 a marqué la naissance de la littérature féminine au Maghreb. Au Maroc et en Tunisie, les premières parutions féminines étaient en langue arabe, les premiers textes en langue française remontent à l'année1975[115]. La littérature féminine a vu donc naître ces deux premiers romans écrits par des femmes algériennes[116]. Ces deux textes ont le mérite, comme c'est le cas pour d'autres textes produits par des hommes à la même époque, de se libérer de l'idéologie coloniale et de porter un regard du « dedans » sur la réalité algérienne, un regard qui ne peut-être qu'authentique en rupture avec les écrits de la littérature exotique et du roman colonial. Pour les écrivains femmes, la thématique dominante est la condition des femmes présentées comme les éternelles persécutées.

Le premier texte est de Djamila Debèche: *Leila, jeune fille d'Algérie*[117]. Cela n'est pas étonnant quand on sait qu'elle est la fondatrice et la directrice de la revue *Action* : *revue sociale féminine littéraire et artistique* ce qui fait d'elle la pionnière de la littérature[118] et du journalisme féminins en Algérie. Le texte raconte l'histoire d'une jeune fille qui s'élève contre l'ordre établi, elle refuse de se marier selon la tradition à un homme qu'elle ne connait pas. Elle finit par s'établir dans le sud où elle connait enfin l'amour et se donne pour mission de promouvoir le savoir. Elle rejoint ainsi les préoccupations de quelques romanciers qui cherchent à dénoncer le dysfonctionnement d'une société dans laquelle ils évoluent et qui essayent de montrer à partir de l'histoire d'un héros, personnage à l'éducation occidentalisée que l'émancipation de l'individu peut se faire loin du groupe avec de grandes possibilités d'autonomie[119]. Mais quand l'écrivain est une femme qui donne la parole à un personnage féminin, cela constitue une sorte de défi

[115] Jean Déjeux, « La littérature féminine de langue française au Maghreb », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 10, 1° semestre 1990. [En ligne] : http://www.limag.com/Textes/Iti10/Jean%20DEJEUX.htm. (Consulté le 30/02/2010).

[116] Les textes publiés avant cette date revenaient à des auteures étrangères

[117] Djamila Debêche, *Leila, jeune fille d'Algérie*, Alger, Imprimerie Charras, 1947.

[118] Il faut préciser que le roman de Taos, *Jacinthe noire* était prêt dès 1939 et que la guerre en a retardé la publication. Les critiques ont toujours opté pour le texte écrit par Debèche dans leur classement ceci du fait que Taos Amrouche soit peut-être française de parents naturalisés français et ayant toujours vécu ailleurs.

[119] Les années de guerre ont vu la naissance d'un type d'écriture appelé «roman de formation» ou «roman d'apprentissage» qui raconte l'ascension sociale d'un héros issu d'un milieu rural, «un indigène», l'instruction se présente pour lui comme le moyen de changer sa vie loin de sa communauté ce qui lui vaut l'aliénation et le rejet par les siens et l'intégration difficile voire impossible dans la société de l'autre. L'exemple à citer ici est celui de Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre, op.cit et de* Ali Boumahdi, *Le Village des asphodèles, op.cit.*

et une transgression aux règles ancestrales d'une société qui ne reconnait pas à la femme le droit à l'expression libre et à la libération.

Le deuxième texte pionnier et précurseur est *Jacinthe noire*[120] paru aussi en1947 par Marie Louise Taos Amrouche, la fille de Marguerite-Fadhma Aït Mansour Amrouche qui a rédigé *Histoire de ma vie*, témoignage individuel et collectif de grande valeur d'après les critiques[121], une autobiographie publiée à titre posthume en 1969[122]. Des berbères converties au christianisme rejetés et marginalisées par les deux communautés : chrétienne et musulmane et marquées toutes les deux par « les dédoublements et les déchirements »[123] selon Denise Brahimi qui présente l'écriture autobiographique de Taous Amrouche comme la recherche d'un « projet unitaire pathétique et inassouvi » une poursuite de l'impossible[124]. Nous pensons avec Aïssa Khelladi que la diversité des prénoms qui apparaissaient sur ses livres renseigne sur la complexité de sa situation identitaire :

> Pourquoi ne peut-on supposer que pour la question du prénom, il en allait de même que pour son frère, mais à l'inverse, lui, ayant choisi le prénom chrétien? Ou, mieux encore, si pour Jean, le déchirement était entre deux prénoms (deux pays), pour Taos, il s'offrait une complexité plus grande : elle a publié Jacinthe noire sous le seul prénom de Marie-Louise, son second roman, Rue des Tambourins, sous le prénom chrétien de sa mère, Marguerite, son recueil de contes, poèmes et proverbes, Le Grain magique, sous le prénom composé de Marguerite et de Taos et son troisième roman, L'Amant imaginaire, sous le seul prénom de Taos. Quant à son quatrième roman, Solitude ma mère, qui vient de paraitre à titre posthume en 1995, alors qu'il avait été écrit vingt ans

[120] Taos Amrouche, *Jacinthes noire*, Paris, Charlot, 1947.

[121] Kateb Yacine écrit dans l'introduction du livre : « Il s'agit d'un défi aux bouches cousues : c'est la première fois qu'une femme d'Algérie ose écrire ce qu'elle a vécu, sans fausse pudeur, et sans détour. Du plus profond de sa tombe d'exil, en terre bretonne, Fadhma semble nous dire: « Algériennes, Algériens, témoignez pour vous-mêmes! N'acceptez plus d'être des objets, prenez vous mêmes la plume, avant qu'on se saisisse de votre propre drame, pour le tourner contre vous!" », cité par Khelladi Aïssa, « Taos Amrouche : l'impossible jouissance totale », in *Algérie Littérature Action* n° 3. [En ligne] : http://marsa-algerielitterature.com/documents/155-taos-amrouche-limpossible-jouissance-totale.html. (Consulté le 27/12/2017).

[122] Fadhma Amrouche, *Histoire de ma vie*, Paris, Maspero, 1968. Ce texte est écrit en 1945, ce n'est qu'après la mort des membres de sa famille que sa fille Taos Ait Amrouche a pris la décision de publier le livre de sa mère.

[123] *Cf.* Denis Brahimi, *Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris, Deux temps Tierce, 1991, P.21.

[124] *Ibid.*

> plus tôt, il est signé Taos sur la couverture de l'éditeur, mais "Marguerite Taos" sur le manuscrit... « Mais, c'est très important, un prénom... [125]!

Dans *Jacinthe noire,* Taos Amrouche raconte sa propre expérience mais avec un « décentrement » de la narration et un « distancement salutaire » par rapport au drame vécu pour reprendre les termes de Denise Brahimi[126], ce qui donne au texte une valeur esthétique reconnue puisqu' il s'éloigne de l'écriture de témoignage ou thérapeutique[127]. Même si le récit est écrit à la première personne, la narratrice raconte l'histoire de Renne, une jeune fille qui vient du Maghreb pour habiter à Paris. A la lecture du texte, on comprend pourquoi Taos Amrouche se qualifie elle-même comme un hybride de la civilisation. Elle déclare « L'écriture romanesque occidentale est un leurre, on peut certes tout y raconter mais à condition d'en avoir hérité les règles avec la couleur de ses yeux[128]». N'arrivant pas à « une jouissance totale» elle se convertie à la parole orale, le chant kabyle sera désormais le champ de sa quête de soi.

Aména dans *L'Amant imaginaire* nous dit: « Quand elle répond à une nécessité profonde, vitale, on dirait que l'activité artistique est d'ordre véritablement sexuel. Pour moi, chanter signifie m'accoupler avec chacun des grands chants rituels de ma race[129]. » Un accouplement qui pourtant va la laisser où elle était avant, à « la recherche d'une impossible totalité[130] ». Si, le roman genre occidental accentue sa perte et sa solitude, le chant, parole de sa terre et ses ancêtres la réconcilie avec son passé, elle renoue avec la collectivité et le sol natal.

Les romans de cette auteure s'inscrivent dans la même recherche identitaire. En l'absence d'une identité nominale des trois instances narratives, leurs protagonistes partagent beaucoup de traits de personnalité de l'auteure et ses propres expériences d'une « Algérienne aux prises des caprices de l'Histoire[131] ». Ces textes sont qualifiés parfois par la critique de «romans de l'échec» pourtant les protagonistes cherchent l'insertion sociale, l'affirmation identitaire mais toujours en dépassant leur condition de femmes.

---

[125] Aïssa Khelladi, « Taous Amrouche : l'impossible « jouissance totale » in *Algérie Littérature Action*, N° 3, *op.cit.*

[126] Denise Brahimi, *op. cit.*, p.31.

[127] *Ibid.*

[128] Cité par Aïssa Khelladi, *op. cit.*

[129] *Ibid.*

[130] *Ibid.*

[131] Aïssa Khelladi, *op.cit*.

Toujours fidèles à la thématique de leurs premiers textes, Djamila Debèche et Taos Amrouche ont continué leur production et leur combat pour dénoncer la difficulté d'être femmes dans la société de l'époque. Le deuxième roman de Djamila Debèche est *Aziza* paru en 1955. Dans ce roman, elle aborde le mariage dans la famille algérienne, un thème qu'on va retrouver dans toute la littérature féminine postérieure. Un roman à vocation autobiographique car l'héroïne est comme l'auteure journaliste. Elle se bat contre une conception traditionnelle du mariage et se trouve confronté à un mari qui voit dans les valeurs traditionnelles un moyen de combattre l'acculturation culturelle. Le dénouement du récit est très significatif puisque Aziza se résout à rester dans son pays et résiste à la tentation de vivre dans un monde meilleur. Les romans de Debèche qualifiés de « conventionnels » par la critique ont toutefois le mérite d'avoir inauguré le débat sur le rôle de la femme et sa place dans la société.

Ces textes regroupés ainsi que ceux de Myriam Ben[132] et de Leila Aouchel[133] dans la première génération de littérature féminine en Algérie partagent des caractéristiques d'écriture communes qu'on va retrouver dans les générations postérieures avec quelques variations propres à leur contexte socio-historique. L'écriture de ces textes s'apparente au genre autobiographique : une femme se met en scène dans l'histoire d'une vie. Elle cherche l'émancipation en dehors des valeurs culturelles de sa société (arabe ou kabyle), elle sera amenée à lutter contre le rejet et le mépris dont elle se trouve victime pour avoir osé enfreindre la loi de la suprématie du « mâle ». Le récit est raconté dans un contexte de guerre, ce qui va donner lieu à des souvenirs de violence et de douleur. Nous devons signaler que ces romancières n'ont pas eu recours au pseudonyme.

1-2 Assia Djebbar ou la naissance du « JE »

Taos Amrouche, marginalisée et reléguée à l'oubli dans son pays d'origine et méconnue dans son pays d'adoption a inscrit son nom dans l'histoire de la littérature algérienne francophone. Elle est la première femme dans cette littérature à dire « JE » dans son autobiographie *Jacinthe noire*[134] parue en 1945, Dix ans après les publications de Taos

[132] Myriam Ben, *Ainsi naquit un homme,* Alger, La maison des livres, 1982 ; *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, Paris, L'Harmattan, 1986.
[133] Leila Aouchal, *Une autre vie*, SNED, Alger, 1970.
[134] Aicha Kassoul, *op.cit.*

Amrouche et de Debèche[135], Fatima-Zohra Imalayène fit son apparition avec une première publication *La Soif* [136] sous le pseudonyme d' Assia Djebbar. Un an après parait *Les Impatients* [137], un texte dans lequel elle rejoint les préoccupations de ses ainées, elle y aborde le problème de l'amour, de la sexualité, la découverte du corps vécus par de jeunes femmes partagées entre deux cultures. Les sujets tabous qu'elle a osés aborder dans ses textes firent scandale en Algérie comme en France. En Algérie, on reprocha à la romancière son désengagement de la cause nationale puisque les revendications du texte étaient féministes et non politiques ou idéologiques.

Assia Djebbar à ouvert la voie à des femmes de sa génération comme Zoubeïda Bittari Louise Ali-Rachedi, Bedya Bachir Baya el Aouchiche mais aussi à toutes les générations de femmes écrivains qui ont marché sur ses pas[138]. Elle est celle qui a ouvert le *harem*[139] :

> Jamais le harem, c'est-à-dire l'interdit, qu'il soit d'habitation ou de symbole, parce qu'il empêcha le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua mieux son rôle de garde-fou ; comme si les miens décimés, puis déracinés, comme si mes frères et par-là mes geôliers avaient risqué une perte de leur identité : étrange déréliction qui fit dériver jusqu'à leur figure sexuelle[140].

Elle a écrit la condition de la femme mais dans un refus de «l'assimilation et de l'asservissement[141] » par opposition aux textes de Debèche où la référence française en fait un discours qualifié par beaucoup d'«assimilationniste ».

Nous devons signaler qu' Assia Djebbar dans ses premiers textes est allée à l'opposé de la tendance d'écriture autobiographique en vogue chez les écrivains hommes pendant les années de guerre en Algérie. Son cycle autobiographique n'a débuté qu'en 1985 avec *L'Amour, la fantasia*[142], le roman le plus important dans l'œuvre de cette auteure selon les critiques, c'est aussi le roman où elle a le mieux tiré profit de sa formation d'historienne

[135]Les critiques s'accordent (même tardivement) à reconnaitre dans les ouvrages de Taos Amrouche une qualité supérieure à ceux de Debèche, ces textes qui renferment une vision purement individuelle et donc une portée universelle.
[136] Voir Assia Djebbar, *La Soif*, *op.cit*.
[137] Assia Djebbar, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.
[138] Certes c'est Taos Amrouche qui a été la première à utiliser le «Je» mais ses textes ont été très peu diffusés et médiatisés et de ce fait, on ne peut parler de son influence sur les autres auteures.
[139] Christiane Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, *op.cit*., p. 106-107.
[140] Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, *op.cit*., p.145.
[141] Aicha Kassoul, *op.cit*.
[142] A. Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, *op.cit*.

pour reprendre les propos de Beida Chikhi[143]. Suite à la parution d'*Ombre sultane* en 1987, l'auteure déclare que ces deux romans constituent les premiers volets d'un «quatuor romanesque», le troisième sera *Vaste est la prison* paru en 1995, une dernière production en 1996 viendra clore le quatuor : *Le Blanc de l'Algérie*, un essai autobiographique « qui répond autant à une exigence de mémoire immédiate qu'à un désir de lire autrement l'Histoire de l'Algérie[144] ».

La prise de parole se fera désormais en un «JE» qu'on avait omis de voir et de considérer jusque là. Les romancières s'accordent sans se donner le mot pour donner la parole à un « je » féminin, à l'exception du roman de Djebbar *Les Alouettes naïves* [145] et de *Agav*e de Hawa Djabali [146] où il s'agit d'un « je » masculin. Ce « je » est pleinement assumé puisqu' il est autobiographique. Les femmes ont violé un espace de l'expression publique toujours réservé aux hommes ; aux yeux des tenants d'un discours conservateur, ce fait est de l'exhibitionnisme : se dire et dire son corps est une *fitna*[147].

La production féminine se poursuit contre vent et marrée avec des romancières qui ont su donner à la littérature algérienne francophone ses lettres de noblesse. Avec des noms tels que Sebbar, Lemsine, Mechakra, Djabali, Houfani, Berbas, l'écriture s'intensifie et les romancières algériennes deviennent de plus en plus nombreuses à se lancer dans l'aventure scripturale. Ces Algériennes viennent de partout en Algérie : la Kabylie, les Aurès mais aussi la France. Entre 1970 et 1986, en 16 ans, 12 titres sont publiés, ce qui est nettement supérieur à la production de la génération précédente, mais la publication se fait surtout en

[143] Beida Chikhi, *op.cit*., p.9.
[144] Assia Djebbar, *Le Blanc de l'Algérie*, *op.cit*. (Quatrième de couverture).
[145] Assia Djebbar, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967.
[146] Hawa Djabali, *Agave*, Paris, Publisud, 1983.
[147] Il est important de définir ce mot parce que les femmes dans la religion islamique sont considérées comme une source de *fitna d'où le désir de les voiler et de chercher à les maintenir invisibles. Le mot harem est plus que significateur ici.* Il est difficile de définir le mot *fitna* sans le situer dans l'histoire de la langue et de la civilisation arabo-musulmane. Ce mot figure dans le Coran, il est évoqué dans les Hadith du Prophète(SAAS) mais avec plusieurs acceptions. Une première définition le présente comme un désordre, ou un trouble, ou une révolte, ou une sédition. *Les guerres qui ont jalonné l'histoire de la civilisation musulmane étant la plupart du temps attribuées à des fitna, le mot n'est utilisé alors que pour désigner la division et la fragmentation de la communauté musulmane suite à des guerres internes (et non externes) entre musulmans.* Mais pour ce qui est de la *fitna* des femmes, le mot prend le sens de tentation, c'est-à-dire que la femme se doit de ne pas être à l'origine de la tentation des hommes et donc la source du pécher ce qui renvoie à la *fitna ash-Shahawaat* (la *fitna* de la luxure et des désirs malsains). Voir à ce propos Gabriel, Martinez-Gros**,** **«** Introduction à la *fitna* : une approche de la définition d'Ibn Khaldoûn », *Médiévales1 n°60, 2011.p.07-16.* [En ligne] : www.cairn.info/revue-medievales-2011-1-page-7.htm. (Consulté le 04/01/2015).

France avec 9 titres sur 12[148]. De plus en plus d'écrivaines s'interrogent, à travers l'espace de l'écriture, sur la question du métissage et réclament la reconnaissance de leurs origines à l'instar de Leila Sebbar qui se livre à une déconstruction des clichés sur l'Orient dans ses ouvrages : *Le carnet de Schéhérazade*[149], *Le fou de Schéhérazade*[150], *Shahérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*[151], où l'héritage orientaliste est tourné en dérision. Sont abordés aussi les problèmes du couple, de l'amour, de la sexualité des femmes célibataires.

La thématique de la guerre ne sera présente que dans le texte de Méchakra *La Grotte éclatée*[152] : « J'avais compris qu'il était grand temps de vivre, qu'un nom n'avait point d'importance. Des hommes s'étaient mis à effacer de leur sang toute la honte qui pesait sur l'histoire de mon pays pour recommencer une histoire plus juste, plus digne, plus humaine[153] ». Méchakra fait partie de cette génération qui a vécu la désillusion de l'indépendance. A l'instar d'autres écrivains hommes comme Boudjedra[154], Mimouni[155], Djaout[156], elle a cherché dans le renouvellement des formes un moyen de transmettre la révolte de sa génération contre les pouvoirs politiques qui se sont succédés et qui ont détourné la révolution des aspirations de son peuple[157].

Dans un texte inclassable qui se situe à la lisière des genres et avec un regard rétrospectif : « Je ne me souviens de rien…Notre grotte éclata…[158] », Méchakra revendique l'enracinement dans la terre loin de toute idéalisation et glorification de la guerre de libération, remettant ainsi en cause la version officielle de l'histoire de l'Algérie où la femme est quasi-absente. En donnant la parole à une femme, une infirmière qui s'engage au maquis pour accomplir son devoir envers son pays, « Yamina Mechakra a rompu dans

[148] Aicha Kassoul, *op.cit*.
[149] Leila Sebbar, *Les Carnets de Schéhérazade*, Stock, *1985*.
[150] Leila Sebbar, *Le Fou de Shéhérazade*, Stock, *1991*.
[151] Leila Sebbar, *Shéhérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts, Bleu Autour, 2010.*
[152] Yamina Méchakra, *La Grotte éclatée*, Alger, SNED, 1979.
[153] *Ibid*., p.29.
[154] A titre d'exemple, nous citons son texte *L'Escargot entêté*, Denoël, 1977.
[155] Rachid Mimouni, *Le Fleuve détourné*, Stock, *1982.*
[156] Tahar Djaout, *Les Chercheurs d'os*, Paris, Seuil, 1984.
[157] *Cf.* Rachid Mokhtari, *Yamina Mechakra, entretiens et lectures*, Chihab Éditions, Alger, 2015.
[158] *Yamina Mechakra*, *op.cit.*, p.94.

La Grotte éclatée avec le sujet mâle qui, longtemps après son roman, et jusqu'aux plus récents, continue d'être le seul dépositaire de la notion de sacrifice et d'héroïsme[159] ».

2- Voies de la libération

L'une des constantes de l'écriture féminine en Algérie est bien l'écriture comme métaphore de la résistance de la femme, l'acte d'écrire se conçoit comme un acte salutaire pour elle, à travers lequel, elle s'élève contre la soumission, la marginalisation et l'humiliation. Cet acte prend le sens d'un cri qui vient combler le silence dans lequel elle est reléguée depuis toujours. La femme est menacée dans son être, parce qu'elle est menacée dans sa féminité, elle a toujours été considérée comme une créature inferieure, de second rang. Elle vit écrasée sous le poids des lois et des traditions archaïques qui ont toujours maintenu son asservissement. Les personnages féminins sont des personnages révoltés, des « actants de la transgression[160]». Ainsi Khadidja dans *Chrysalides*[161] de Aïcha Lemsine brave les interdits et décide de faire face à la polygamie, une pratique séculaire rétrograde qui dévalorise la femme et la maintient dans la servitude : « La procréation était la plus sacrée dans un mariage… l'homme étant par essence même le mâle tout puissant ayant le droit devant Dieu et les humains de répudier quand il le souhaitait sa femme… [162]»

Le texte littéraire va être cet espace de la contestation et de la révolte contre l'ordre établi, un espace à partir duquel elle peut dire son mal d'être une femme, une éternelle assistée et recouvrir sa liberté d'expression mais aussi de vivre. Dans ce sens, l'acte de l'écriture sera un acte de libération et de rupture : rupture de l'espace carcéral, rupture du silence, rupture des normes factices qu'elles soient sociales, politiques ou religieuses. C'est pour cette raison d'ailleurs que l'écriture féminine dérange et qu'elle est toujours violente et transgressive. Les femmes mènent leur combat en cherchant à déplacer les frontières des genres établies dans le système patriarcal, où les rapports des sexes sont bien définis en faveur du sexe fort. Dans une étude intitulée *Trouble du genre. Pour un féminisme de la subversion*, Judith Butler dénonce les rapports entre hommes et femmes comme des

[159] Rachid Mokhtari, *op.cit.*, p.30.
[160] Fouzia Bendjelid, « Lecture de la condition féminine dans la chrysalide : Chronique algériennes *(1976) de Aicha Lemsine* » in Mohamed Daoud, Fouzia Bendjelid (et al.), *Ecriture féminine : réception, discours et représentations,* CRASC, 2010, p.247.
[161] Aicha Lemsine, *La Chrysalide : Chroniques Algérienne*, Paris, éd. des Femmes, 1976.
[162] *Ibid*., p. 39.

rapports de pouvoir et de domination dans lesquels les normes sociales reproduisent les normes sexuelles[163].

Malgré les coercitions et les obstacles, de génération en génération, les femmes algériennes persistent donc dans l'écriture, chaque texte écrit est un nouveau défi relevé et un acte de résistance qui contribue à conquérir plus d'espace de liberté.

La prise de parole de la femme dans la société traditionnelle n'a été admise que dans le cadre d'une tradition orale et dans le strict respect des lois de cette société, ne dépassant pas la sphère de l'espace domestique. Ecrire permettrait donc d'accéder à l'espace public ce qui est considéré comme une transgression sociale. La femme qui écrit enfreint les interdits religieux et patriarcaux et encoure l'exclusion de la société. Cet acte prend aussi le sens d'une revendication de son individualité et d'une réappropriation de ce qui a été dénié par les traditions ancêstrales. Nous pensons avec Monique Gadant que si la femme «s'empare de l'écrit, elle s'emparera de la parole et menacera la règle de la séparation des sexes, condition d'existence de la société. Elle violera la Loi que les hommes eux-mêmes doivent respecter. Il est donc interdit deux fois à la femme de parler d'elle.[164]»

La lutte des femmes ne peut se réaliser que dans l'écriture qui devient un moyen d'exister puisqu'elle permet à la femme de s'interroger sur elle-même et aussi sur ses rapports avec les autres. C'est à travers ce questionnement qu'elle (re)pense sa nouvelle position dans la société et le nouveau rôle dont elle se trouve assignée en rupture avec la position marginale dans laquelle on a toujours cherché à la maintenir. La nouvelle position qu'elle retrouve dans et par l'écriture porte ainsi un enjeu identitaire.

Cette résistance engagée dans l'écriture ne prend tout son sens que dans son lien avec la langue d'écriture. Si ces femmes écrivent dans une langue autre qui n'est pas la leur nous devons nous demander : Quels rapports tiennent ces écrivaines avec la langue française pour laquelle elles ont opté ? S'agit-il vraiment d'un choix ? La langue française, cette langue qui s'oppose à la langue maternelle pour ces écrivaines permet-elle la libération du langage et par la même de la femme ou écrire en français ne constitue en fin de compte qu'une nouvelle aliénation pour ces femmes ? Un nouveau voile qui couvre leur voix?

[163]Judith Butler, *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005, p. 32.
[164] Monique Gadant, *op.cit*., p. 271.

2-1 La langue d'écriture

Pour les auteurs hommes de la première et la deuxième génération de la littérature maghrébine, écrire en français s'est imposé comme un besoin crucial et non comme un choix délibéré. Dans un contexte de colonisation et de domination, cette littérature s'offrait comme le seul moyen d'expression possible pour défendre une identité et une dignité bafouée. La langue française était en rapport de domination par rapport à l'arabe dialectal et l'arabe classique et littéraire enseigné dans les mosquées et les zaouias[165] par des hommes de religions et interdit dans l'enseignement officiel. Les écrivains algériens de la période de la guerre ont ainsi brisé le silence pour faire parvenir leur voix et témoignages au monde entier en adoptant la langue du colonisateur considérée par Kateb Yacine comme un butin de guerre. Cette utilisation forcée a provoqué chez les écrivains un déchirement intense du fait que cela prenait le signe d'une acculturation et d'une assimilation faisant de ces écrivains des renégats aux yeux de leur peuple et des tenants du discours nationalistes de l'époque.

Le public auquel s'adressaient ces témoignages n'était certainement pas le peuple algérien, celui-ci qui n'avait pas la maitrise de la langue française ; ces textes étaient destinés donc à un lectorat français dans le but de transmettre une image qui s'inscrivait en faux contre une autre, déformée, transmise par les voyageurs et le roman colonial.

Si, pour la littérature masculine, les rapports à la langue française se posaient en termes de violence et de désir, à considérer certains termes utilisés par ces écrivains décrivant leur usage de la langue française, représentée comme femme, épouse ou maitresse et parfois mère ; pour les écrivaines femmes, ces rapports revêtent d'autres nuances.
La prise de parole des premières femmes écrivains se situait dans la même perspective mais l'usage du français pour elles, était plus problématique dans la mesure où il leur permettait avant tout d'échapper à la Loi du père. «L'autre» devient l'homme. Tout en ressentant la nécessité d'une prise de parole pour s'affirmer dans un ordre qui les nie, persiste en elles le sentiment d'une culpabilité face au groupe et à la famille parce que leur prise de parole est considérée comme une trahison et leur émancipation est toujours condamnée et considérée comme un défi dans une société faite par et pour les hommes.

En Algérie, les écrivaines qui sont venues à l'écriture pendant la colonisation ont choisi la langue française comme langue d'écriture. Peu nombreuses sont aussi les écrivaines qui

[165] Terme qui désigne les écoles coraniques en Algérie.

ont opté pour la langue arabe après l'indépendance. Il a fallu attendre les années quatre-vingt pour voir émerger une littérature féminine en langue nationale[166]. Ce choix revient à plusieurs facteurs dont le plus important est le contexte de colonisation qui a interdit l'instruction en langue arabe pour le peuple algérien. Seuls quelques privilégiés pouvaient accéder au système d'instruction français. Bien entendu dans un tel contexte, il était hors de question d'instruire les filles, on n'en voyait même pas l'utilité dans une société patriarcale qui réduit la femme à son rôle reproductif et de servante pour le mâle. Si les écrivains hommes laissent apparaitre dans les textes leur malaise et inconfort à écrire dans la langue française, au point de chercher toujours à la violer et à la violenter, les femmes tentent de se retrouver dans la langue française et retrouver une identité perdue et impossible à (re)constituer dans leur langue maternelle. C'est le cas d'Assia Djebbar qui dit que cette langue lui a permis de quitter définitivement le « harem » parce qu'une fois sortie on ne peu y revenir, on en devient étrangère[167]. Depuis Djebbar, les femmes n'ont pas hésité à choisir de quitter le harem en adoptant le français puisque le « harem » est considéré comme la prison des femmes, cet exil au féminin comme disait Nabil Farés. Le « moi » de l'écriture en français est donc un moi schizophrénique. Assia Djebbar nous apprend qu'écrire dans cette langue autre est une trahison pour « ces sœurs disparues » par ce voile de la langue française qui couvrent leurs voix étranglées[168].

Si la littérature féminine en langue française a été présente depuis les années quarante, l'arabe, en tant que langue maternelle pour les écrivaines algériennes de langue française a toujours été considéré comme la langue sacrée, étant la langue du Coran. Il faut aussi préciser que l'arabe classique était réservé aux hommes, son apprentissage se faisait à la mosquée et donc hors de la portée des femmes. Apprendre cette langue était ainsi un privilège réservé aux hommes, rares sont les petites filles auxquelles on permettait l'initiation à l'arabe classique et donc au coran et au hadith[169]. La « zaouiya » ou la mosquée est un espace réservé aux hommes, un apprentissage de la religion qu'on jugeait pourtant nécessaire pour elles et pour lequel les hommes servaient d'intermédiaires. On peut supposer que ce qui est transmis ce n'est qu'une interprétation particulière de la religion ; n'est transmis que ce qui pouvait maintenir la servitude de la femme et sa soumission.

[166] Les pionnières de la littérature algérienne de langue arabe sont Zhor Lounici et Zoulikha Essaoudi.
[167] Assia Djebbar, *L'Amour, la Fantasia*, J.C. Lattès /ENAL, 1985, p.244.
[168] Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent,* Albin Michel, 1999, p.40.
[169] Les paroles du prophète rapportées par ses compagnons.

Pour toutes ces raisons, écrire en français devient le moyen pour contourner la censure et l'autocensure. Pour C. Achour, quand les femmes «écrivent en arabe et qu'elles sortent du licite, le sacrilège est intolérable car l'infraction est double puisque la langue est le lieu du sacré et que ce sacré est « visité » par une femme[170] ». Elle ajoute :

> Ecrire en français permet d'être publiée, d'échapper aux censures, d'écrire dans la transgression. On s'adresse aux siens par le détour d'une langue autre et on échappe ainsi au jugement social trop dogmatique. Dans ce sens, le français donne une liberté que l'arabe aurait pu donner si l'on avait transmis toute la culture qu'il véhicule sans « réduction ». Ce qui apparait comme le plus important c'est que toute écriture soit l'expression du moi entre le paradis perdu et une conquête, un idéal à atteindre. L'écriture est une quête d'unité, un projet, une auto-réalisation. Du même, l'identité se déplace de la langue au sexe. En tant qu'écrivain, la femme dépasserait le strictement sexuel, écrire, c'est peut-être aussi se libérer d'une identité de femme imposée pour s'inventer une identité nouvelle (c'est le sens de nombreux pseudonymes).[171]

Dans les écrits des femmes algériennes écrivains et à partir des années quatre-vingt, s'est engagée une réflexion sur la langue d'écriture à propos de l'opposition entre la langue française et la langue maternelle[172]. C'est Assia Djebbar qui a initié le débat sur cette problématique. Elle considère que la voix de la femme est voilée autant que son corps. Pour elle, les femmes de sa génération possèdent quatre langues pour s'exprimer[173] : Le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour la communication avec dieu, Lybico- berbère pour s'enraciner dans le passé le plus reculé à travers la mère et enfin la «langue du corps que le regard des voisins, des cousins prétend rendre sourd et aveugle puisqu' ils ne peuvent pas tout à fait l'incarcérer». Ces langues cohabitent et s'affrontent dans le texte bien que celui-ci n'utilise qu'une seule langue : la française, elles se matérialisent dans trois vraies langues : L'arabe classique, la langue de la tradition et du pouvoir qu'il soit religieux ou politique, une langue qui contribue à maintenir la femme en position de servitude et d'infériorité. L'arabe dialectal ou le kabyle, la langue de l'expression du corps. Le français se présenterait alors comme une langue de libération, la seule qui permet d'échapper à la soumission et à la négation, une langue qui se place «au delà de l'interdit »[174] et « permet une distance salutaire entre les mots et leur signification» selon

[170] Christiane Achour, *op.cit*., p. 42.
[171] Christiane Achour, *Noûn*, *Algériennes dans l'écriture*, *op.cit*., p.44.
[172] Voir à ce sujet J. Déjeux, *op.cit*., pp.197-102.
[173] Assia Djebbar, *L'Amour, La Fantasia*, *op.cit*., p.203.
[174] A. Djebbar, *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1996, p.187.

Djebbar. Ainsi dans *L'Interdite* de Mokkadem, une enfant Dalila cherche à apprendre le français pour pouvoir écrire à sa sœur enfuie en France[175]. Elle se demande «pourquoi l'arabe c'est la langue de la peur, de la honte et des pêchers surtout quand on est une fille[176] ?».

Dans la littérature féminine maghrébine en général et algérienne en particulier, le français se conçoit comme un instrument de révolte et de transgression. « De plus en plus dans l'expression des femmes notamment, cette langue sert à l'audace, la révolte, la transgression, le « je » est d'avantage affirmé qu'il ne l'est dans la langue des interdits[177] » dans *N'zid*[178] de Malika Mokaddem, Jamil l'amoureux de Nora s'exclame : « Les ailleurs, les langues étrangères me reposent, me redonnent à moi- même par une réelle écoute de ma musique, de mon errance[179]».

Mais dire autrement peut-il permettre vraiment la libération du langage et des femmes, cela ne risque t-il pas de voiler leur paroles comme on a voilé leur corps ? Ces femmes ne vont-elles pas se trouver plus aliénées dans cette nouvelle langue?

L'oral, kabyle ou arabe est la langue de la mère[180], du domaine familial et domestique, c'est la langue de l'enfance, c'est aussi la langue des pulsions et du désir. Ecrire en français ne peut exprimer de telles choses et donc cette langue ne peut être celle de l'affirmation. Comment cette affirmation peut-elle s'accomplir quand on se trouve séparé de la langue de sa mère, la langue du corps et du désir ? L'arabe, la langue initiale entrave la libération des femmes mais ironie du sort elle empêche aussi de bâtir une nouvelle identité.

Le français donc permet une prise de parole en « je » mais sans toutefois dire le moi profond. Il ne s'agit que d'un moi symbolique détaché de son corps «décorporalisé». Le français, la seule langue « scriptible » pour ces femmes, se trouve ainsi en opposition avec la langue orale, l'arabe ou le kabyle oral. Mais quand on sait que l'oralité est le territoire

[175] Malika Mokaddem, *L'Interdite*, *op. cit*., 1993, pp. 50-55.
[176] *Ibid*., p.133.
[177] Entretien avec Assia Djebbar dans *Algérie littérature/ action* n°1, mai 1996, p.187. La révolte et l'audace de dévoiler apparait aussi dans les textes des écrivaines de la deuxième génération de la littérature féminine beur comme Nina Bouraoui dans *La voyeuse interdite* et Farida Bel Ghoul dans *Georgette.*
[178] Malika Mokaddem, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, 216.p.
[179] .*Ibid*., p.194.
[180] Pour Leila Sebbar, la situation s'inverse : de culture double, l'arabe est la langue de son père : « Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère. » *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003.p.120.

des femmes, gardiennes de la mémoire, le paradoxe c'est comment arriver à concilier ces deux contraintes contraires : continuer à jouer ce rôle de gardiennes de la mémoire quand la langue de l'écriture est le français ?

2-2 L'héritage d'une tradition orale

Au Maghreb, la tradition ancestrale véhicule une certaine image de la femme, cela apparait dans le patrimoine des poèmes, contes et légendes transmis aussi par des femmes. Ce n'est que dans ce cadre de la tradition orale que la prise de parole des femmes est tolérée puisqu'elle répond à « une demande sociale »[181]. Cette littérature de la tradition orale transmise par et pour les femmes est au service d'une société et c'est ce qui lui confère d'une certaine manière un statut légitime. En s'inscrivant dans la collectivité, elle se trouve en opposition avec une littérature féminine écrite et donc «individualisée», cette littérature considérée toujours comme transgressive et rebelle. A ce propos déclare Christiane Achour :

> Il y a lieu de souligner que nous parlons ici, non pas de cette littérature de femmes globalement acceptée par le public algérien, cette littérature de la tradition orale légitime, jouant un rôle important dans la conservation du patrimoine traditionnel, cette littérature « *du dedans* », mais de cette littérature de la création , « du dehors », celle d'une écriture individualisée livrant la parole féminine à l'espace public, hors des frontières , de la tribu, comme si elle s'offrait au premier venu[182]

Dans la société maghrébine, il est assigné à la femme le rôle de garante de la tradition orale, c'est à elle que revient la mission de son maintien. A travers sa voix, et dans les textes proférés, seront transmises les normes sociales, celles-là même qui ont toujours fait sa soumission. A propos du conte Hawa Djabali par exemple déclare :

> La parole du conte est insérée pour faire éclater ce que le langage ne peut dire. […] C'est le geste de conter qui est important : c'est cette habitude de raconter qui est sans doute la plus autobiographique dans ma création : reprise d'une habitude car appartenant à un double monde : le monde où on lit, le monde où on dit. Le monde rural où toute une pression s'exerce sur les femmes m'a appris ce recours à cette fuite féminine qu'est le fait de raconter ; on sait que la société n'aime pas la vérité profonde de l'être,

[181] Christiane Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998, p.29.
[182] *Ibid*., p.29.

> que cette vérité est impossible à dire. Si l'on est allusif, c'est parce qu'on nous a défendu de dire[183].

Ce fait ne va pas sans générer des rapports particuliers à l'oralité dans les textes de la littérature écrite toujours selon C. Achour qui explique :

> Cette « demande » sociale influe nécessairement sur les écritures adoptées en exerçant une sorte de censure insidieuse sur la création. Ainsi, dans leur recours aux thèmes, formes et techniques, on constate que les écrivaines ont une relation très ambigüe à la tradition. Il est rare qu'elles la remettent en cause frontalement : elles la donnent à lire sous un éclairage complice et biaisé, valorisant la résistance interne des femmes et leur sororité plutôt que dénonçant l'oppression qui les acule à ces ruses.[184]

On est en droit de se demander si les femmes sont les garantes de la tradition orale ou ses prisonnières. Hafsa Zinai Koudil est l'une des écrivaines qui contestent ce rôle : «Gardienne de la mémoire, oui. Mais je refuse le rôle de gardienne des traditions où l'on a voulu m'enfermer depuis la nuit des temps[185]».

Cette recherche d'intégration du patrimoine orale dans la production féminine a contribué à créer un horizon d'attente[186] de l'écriture féminine avec des écrits qui suscitent une double réaction au-dedans et au dehors toujours selon C. Achour ; au-dedans, des textes mettant en avant une subjectivité féminine sont toujours mal reçus par un public qui s'attend à la reproduction d'un idéal de la littérature orale. « Ce public qui est plus « hostile à la création « du dehors » […] livrant la parole féminine à l'espace public, hors des frontières de la « tribu » comme si elle s'offrait au premier venu[187]». Doit-on rappeler que les écrits de femmes sont souvent de type intimiste, racontant la vie d'une femme, sa souffrance comme un être marginalisé, son désir et son corps.

> L'écriture n'est-elle pas transgressive parce qu'individuelle et s'affirmant hors des chemins du collectifs ?

[183] Cité dans Christiane Achour (dir.) *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG/Éditions, 1991, p. 540.
[184] *Ibid*., p. 30.
[185] Hafsa Zinai-Koudil, *Sans voix*, Paris, Plon, 1997, p. 7.
[186] Christiane Achour (dir.), *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La littérature féminine algérienne de langue française, op.cit.*, p.30.
[187] *Ibid*.

> Déférence, mimétisme ou re-création, les écrivains prennent position, par leur position, par leurs choix et leur travail d'écriture, par rapport à la tradition[188].

Depuis les premiers textes, des auteures ont donné la parole à des femmes afin de récupérer une mémoire féminine[189]. Ce retour au patrimoine oral, s'explique comme une recherche d'une identité féminine enfuie et perdue dans le passé ancestral, qu'on cherche à récupérer à travers une récupération de la mémoire collective. Ainsi dans *Les Hommes qui marchent*, Mokaddem « puisera dans ses racines nomades la force de s'opposer à son destin, au poids des coutumes d'un autre âge[190] »:

> Raconter ? Raconter… Mais par où commencer ? Il y avait tant à dire ! Elle n'eut pas à chercher longtemps. Sa plume se mit à écrire avec fertilité, comme sous la dictée de l'aïeule qui revivait en elle. Un souffle puissant dénoua et libéra ses entrailles et libéra enfin sa mémoire[191].

Assia Djebbar, Latifa Ben Mansour, Malika Mokaddem, sont quelques unes de ces auteures qui ont tenu à ponctuer leurs textes par des contes, des chants et des proverbes et pour Djabali des boukalas[192] en tant que paroles féminines ancestrales. Ces écrivaines cherchent à libérer la voix des prisonnière du silence, de les faire entendre loin de la tradition qui a pour longtemps figé leurs voix ; les textes. A propos des enjeux de la tradition orale insérée dans l'écriture féminine Assia Djebbar nous dit :

> Une histoire dans l'histoire et ainsi de suite […] N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaine, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer puis se dénouer, se tourner et se retourner …n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir …libérées[193] ?

Mais selon Fawsia Zouari, une écrivaine tunisienne dans son essai au titre révélateur : *Pour en finir avec Schéhérazade*[194], la femme dans la tradition orale au Maghreb serait la Shéhérazade des *Mille et une Nuits* qui raconte les autres sans pouvoir se raconter, qui ne

[188] *Ibid.*, p. 47.
[189] C'est ainsi que dans *L'Interdite* Mokaddem retrouve sa mère perdue à travers la parole des femmes du village. *L'Interdite*, *op.cit*., p.257.
[190] Malika Mokaddem, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1990. (Quatrième de couverture).
[191] *Ibid*., p.321.
[192] Une boukala est une sorte de souhait qui ressemblerait a un dicton virant même vers la prière qu'une belle chose nous arrive. La boukala est une parole dont la manipulation et la transmission se limitent aux femmes.
[193] Assia Djebbar, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002,. p.142.
[194] Fawzia Zouari, *Pour en finir avec Shahrazade,* Tunis, Cérès Editions, coll. « enjeux », 1997,137p.

peut faire autrement puisqu' il y va de sa vie[195]. Les romancières chercheraient alors à en finir avec le rôle de la conteuse voilée, elles se veulent créatrices et libres[196]. Et Fawsia Zouari de déclarer : « Chaque fois que je fus tentée de parler, il y eut un nouveau conte de Shahrazade qui m'assigna au silence. Ses contes ne se terminent jamais, là est mon tourment ! C'est lorsque Shahrazade se tait que je commence à dire. Ma prise de parole est au prix de son silence définitif […]»[197]

Dans ce sens, nombreuses sont les auteures algériennes qui ont choisis de revisiter l'oralité, sans choisir le geste de la reproduction, même si dans leurs textes, persiste le désir de réintégrer en langue française d'autres langues non-scriptibles en les enracinant dans la culture ancestrale à l'instar de Hawa Djabali qui souligne que la parole du conte est insérée dans ses textes pour faire éclater ce que le langage ne peut dire. Ces contes, précise-t-elle, « ne sont pas des textes recueillis mais des textes créés. […] On sait que la société n'accepte pas la vérité profonde de l'être, que cette vérité est impossible à dire. […] Aussi le conte représente-t-il un détour d'expression (pour) […] se dire sans se dévoiler, pour dire le concret de tous les jours[198].»

Guébalou Yamilé, dans son article consacré au roman contemporain intitulé : « A la recherche des sens perdus : stratégie énonciative et «oralité » dans le roman algérien contemporain » met, quant à elle, l'accent sur le rôle de la parole orale récupérée dans la réappropriation de l'Histoire :

> En effet, chacune de ses œuvres tentent d'intégrer la parole populaire comme catégories productrices d'Histoire et plus encore comme actrices de l'Histoire. Ces paroles, retravaillées par et dans le cadre de l'oraliture, apparaissent comme un moyen majeur et efficace de détourner la puissance du discours dominant d'abord en le réfractant et en annulant ainsi son effet Schéhérazade : enchâssement d'histoires jusqu' au troisième niveau de polysémie.[199]

[195] Les déclarations de cette universitaire sont excessives et souvent provocatrices comme par exemple ses revendications d'une féminité naturelle et ontologique ou sa déclaration « Je ne crois pas que l'espace de tradition et de religion soit un espace de liberté […] Les dénonciateurs du «féminisme colonisé» ne rêvent-ils pas, somme toute, d'un «féminisme indigène» et ne renouent-ils pas avec l'orientalisme d'antan ?. Propos recueillis dans *Libération*, 21 septembre 2016.

[196] *Ibid*., p.11.

[197] *Ibid*.

[198] Hawa Djabali citée par Christiane Achour in *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La Littérature algérienne de langue française,* Alger, Enag/Éditions, 1991, Littérature, Essais, collectif sous la direction de Christiane Achour, p.54.

[199] Yamilé Ghébalou, « A la recherche des sens perdus : Stratégies énonciatives et « oralités » dans le roman

Les femmes trouvent dans la tradition orale un ressourcement pour leur écriture. Elles invitent à lire leurs textes sous l'éclairage des textes de l'oralité qui donnent à leur parole force et puissance en tant que parole de l'origine et de la collectivité, une parole qu'elles cherchent à perpétrer, tout en veillant à la renouveler dans l'acte scriptural, là ou s'opère son métissage. La chaine de la transmission continue avec les nouvelles conteuses. Révoltée, elles ne cherchent plus comme autrefois, à dire les belles histoires propres à un univers féminin clos. En prêtant leurs voix à leurs aïeules dont la mémoire a toujours été enfuie dans l'histoire, elles s'efforcent de s'inventer une nouvelle identité de femmes libres.

Quelle que soit leur position, les auteures sont conscientes de l'importance de l'écriture comme moyen plus efficace que l'oralité dans la transmission et la transformation de l'héritage du passé[200].

3-L'autobiographie : un genre problématique

L'écriture féminine a de tout temps été du genre intimiste. Les dernières études sur le genre autobiographique s'accordent pour reconnaitre la fonction déstabilisante des autobiographies féminines. C'est comme si la construction identitaire vers laquelle tend l'écriture littéraire pour les femmes en particulier, ne prend tout son sens et ne s'accomplit que par une déconstruction du genre. A ce sujet déclarent Lecarme et Lecarme-Tabone :

> Un genre aussi étroitement lié que l'autobiographie à la construction de l'identité ne peut rester étranger à la question du sexe. Dans la mesure où, nécessairement du moins jusqu'à l'époque où nous écrivons – la genèse d'une personnalité ne saurait éluder l'appartenance au sexe, une autobiographie de femme présentera forcément une spécificité par rapport à une autobiographie masculine[201]

L'Algérie ne fait pas l'exception. Au fil du temps a persisté chez les écrivaines algériennes la difficulté d'assumer l'entreprise autobiographique. Rares sont les textes, exception faite

---

algérien contemporain. Communication au colloque de l'université de Chlef, 2008.
[En ligne] :www.univchlef.dz/uhbc/seminaires_2008/Communications_francais/Ghebalou.pdf. (Consulté le 04/02/2017).

[200] Une conclusion à laquelle aboutit Abdellah Mdahrin à propos de l'écriture féminine au Maghreb. Voir « Le féminin dans les œuvres narratives des écrivaines marocaines »in Christiane Cholet-Achour, Françoise Moulin-Civil (dir.), *Le féminin des écrivains sud et périphéries*, (CRTF, CICC) Encrage, 2010, p.109.

[201] Jaques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Armand Colin, 1997, p. 93.

d'*Histoire de ma vie* de Fathma Aït-Mansour Amrouche[202] qui obéissent aux canons du genre autobiographique**.** Pour les spécialistes, se présentait alors la difficulté de faire coïncider ces textes avec la définition du genre établit par P. Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*[203]. Ces textes qui correspondaient bien aux critères du genre comme l'homonymat de l'auteur, du narrateur et du personnage, le caractère rétrospectif du récit et l'importance accordée à l'enfance présentaient toujours des particularités qui en biaisaient la réception.

Les traits marquants de l'écriture de soi au féminin sur le plan formel se résument dans l'écriture oblique, le recours au pseudonyme[204], (Assia Djebbar, Aïcha Lemsine, Leila Merouane, Maïssa Bey, etc.), la fragmentation du récit autobiographique en plusieurs moments (c'est le cas de Assia Djebbar dans plusieurs textes appelés le quatuor algérien[205] et Malika Mokaddem dans *L'Interdite*[206], *Mes hommes*[207]…) ou sa focalisation sur une séquence précise de l'enfance ou de l'adolescence (Djamila Debèche dans *Leila, jeune fille d'Algérie*[208] ; Hawa Djabali dans *Glaise rouge*[209]...). Sur le plan thématique en plus du pacte de lecture ambigu, les romancières se retrouvent à raconter les autres faute de pouvoir se raconter soi même, l'histoire individuelle est noyée ainsi dans l'histoire collective. Ces procédés, tout en étant étranger à l'ambition unifiante de l'autobiographie, traduisent en même temps l'impossibilité de son aboutissement dans les écritures du moi des femmes auteurs. Ce fait est à associer au statut réservé à la femme dans la société arabo-musulmane et la spécificité de sa condition marquée par l'inégalité.

[202] Fadhma Aï-Mansour Amrouche, *Histoire de ma vie*, *op.cit.*
[203] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit.*
[204] A propos de l'usage du pseudonyme Nassira Belloula nous dit : « La plupart des écrivaines ont eu recours à un pseudonyme, la peur de l'engagement, du nom familial, celui du mari ou du père, la peur d'être reconnue, de ne pouvoir écrire librement, une lutte contre l'autocensure, et un masque qui permet de dire des vérités.». Nassira Belloula. *De la pensée vers le papier : Soixante ans d'écriture féminine algérienne*, ENAG, 2009.
[205] Nous faisons référence ici à *L'Amour, la fantasia, op.cit* ; *Ombre sultane*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987 ; *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, *1995***.** Certains chercheurs pensent que le quatuor reste inachevé avec la mort de l'auteure, d'autres considèrent *Le Blanc de l'Algérie* comme le chapitre final de cette autobiographie.
[206] *Op. cit.*
[207] *Op. cit.*
[208] *Op. cit.*
[209] *Op. cit.*

3-1 La recherche de soi

L'autobiographie féminine en Algérie ne cherche pas à raconter le cours d'une vie dans une perspective rétrospective, surtout pas quand on est une femme, « c'est un privilège réservé aux importants de ce monde » comme disait Doubrovsky[210]. Une idée partagée par Hélène Cixous à propos de l'écriture féminine :

> Je sais pourquoi tu [la femme] n'as pas écrit. (Et pourquoi je n'ai pas écrit avant l'âge de vingt-sept ans). Parce que l'écriture c'est à la fois le trop haut, le trop grand pour toi, c'est réservé aux grands, c'est-à-dire aux "grands hommes" ; c'est de la bêtise. […] Écris, que nul te retienne, que rien ne t'arrête : ni homme, ni imbécile machine capitaliste où les maisons d'éditions sont les rusés et obséquieux relais des impératifs d'une économie qui fonctionne contre nous et sur notre dos[211].

L'écriture autobiographique féminine répond plutôt au besoin de se libérer des contraintes du réel et de faire entendre la voix des femmes loin de l'espace domestique, espace de la négation et de la réclusion. L'écriture narcissique tournée vers le passé dans l'entreprise autobiographique classique devient une écriture tournée vers l'autre et vers l'avenir. Si, toutefois, le récit d'enfance occupe une place prépondérante dans l'écriture de soi c'est souvent pour faire le deuil et exorciser les fantômes d'une enfance malheureuse hantée par le traumatisme de la colonisation et la suprématie masculine. Raconter sa vie sert donc à interpeller les siens pour chercher à dénoncer l'injustice envers les femmes et bouleverser l'ordre établi bâti sur les valeurs désuètes de la société patriarcale. Assia Djebbar nous dit que l'écrit des femmes en littérature maghrébine « est une naissance, une fuite ou une échappée souvent, un défi parfois, une mémoire sauvée qui brule et pousse en avant…L'écrit des femmes qui soudain affleure ? Cris étouffés enfin fixés, parole et silence ensemble fécondés[212] ! ».

L'écriture est donc une deuxième naissance pour ces femmes, le pseudonyme est d'ailleurs pratique courante chez elles. Si le corps de la femme ne peut lui appartenir, il représente l'honneur de sa famille lui dit-on, la femme auteur doit aussi renoncer à son nom au risque

[210] Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallilée [1977], Gallimard, coll. « Folio », 2001. (Quatrième de couverture).
[211] Hélène cixous, « Le rire de la méduse » [1975], in *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (Préface de Frédéric Regard), Paris, Galilée, 2010, pp. 35-68.
[212] Assia Djebbar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, A. Michel, 1999, p.88.

de compromettre les siens d'autant plus que les thèmes développés dans leurs textes relèvent souvent de l'ordre des tabous comme le mariage forcé, la virginité des femmes, le viol, l'avortement forcé, le désir, etc.

Il y a lieu de souligner que, depuis Assia Djebbar, les écrivaines trouvent dans le pseudonyme un moyen de se voiler afin de mieux se dévoiler. Elles, qu'on a cherché à protéger mais aussi à soumettre par le voile en les niant dans leur féminité, une féminité dérangeante, se trouvent contraintes de se protéger ou doit-on dire se défendre, par le voile du pseudonyme, mais toujours dans un «déguisement de leur identité [213]» , ironie du sort, contre ceux qui ont toujours cherché à les protéger. Elles déchirent le voile du corps pour mettre le voile de l'écriture car seul le pseudonyme peut révéler le « je » dans le jeu identitaire de l'autobiographie impossible, Assia Djebbar nous dit encore :

> J'écris parce que je ne peux faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plu en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris parce que, malgré toutes les désespérances, l'espoir (et je crois l'amour) travaillent en moi...[214]

Les femmes-écrivains insistent pour faire reconnaitre leur littérature et la légitimité de leur écriture loin du féminisme[215] en vogue. Nous pensons avec Christiane Achour, qu'Assia Djebbar qui a lancé un appel à la sororité des femmes depuis ses premiers textes et à travers son écriture, « recherche toujours plus une implosion féminine qu'une explosion féministe[216]». Djamila Debèche est l'une des rares intellectuelles de l'époque coloniale à avoir inauguré le débat sur les droits de la femme. Elle a toujours dénoncé la marginalisation dans laquelle on l'a reléguée depuis l'indépendance à cause de son engagement pour l'émancipation de la femme[217]. Elle raconte la discrimination dont elle a

[213] *Ibid*.

[214] Assia Djebbar, «Gestes acquis, gestes conquis », Paris, Novembre 1985. Lettre publiée dans présence de femmes , Ed. Hiwar, Alger, 1986.

[215] Le mot féminisme devrait s'écrire au pluriel pour renvoyer à tous les courants et tendances qui ont traversé ce mouvement.

[216] Christiane Achour, Noun, Algérienne dans l'écriture, *op.cit*. p. 44.

[217] L'écriture de cette auteures continue de susciter la polémique, on lui reproche son désengagement de la cause nationale et la qualité de ses textes. *Cf.* Christiane Achour, Djamila Debèche, « Je suis une oubliée de l'histoire ». [En ligne]: www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_250.pdf: (Consulté le 20/12/2017).

été victime dans son propre pays : « Les Français étaient contre moi et les musulmans l'étaient encore plus[218]».

On ne pardonna pas à Debèche son insoumission à l'ordre culturel séculaire : « J'avais même fait appel aux hommes. Les Scouts musulmans d'Algérie, une des organisations les plus importantes de l'époque, m'avait combattue [219]». Elle poursuit : « On ne m'a jamais considérée comme un écrivain. Vous savez, je considère l'évolution de la femme comme un acte de foi. Je n'ai pas voulu faire une œuvre littéraire[220]».

Faut-il rappeler que toute écriture au féminin risque d'être taxée à tort par les tenants d'un discours conservateur et hégémonique en Algérie par une écriture féministe, avec tout ce que peut renfermer cette désignation de clichés et de préjugés ? Dans la société musulmane, le féminisme est considéré comme une vraie menace dans la mesure où il prône la libération de la femme ce qui laisse supposer le rejet de l'homme. On continue à penser qu'il porte atteinte à l'équilibre social par l'égalité des sexes qu'il revendique. L'homme ou le mâle, ne bénéficiera plus des privilèges auxquels il a droit dans l'ordre actuel, il cessera d'être le sexe fort.

De fait, les femmes qui écrivent font peur, elles sont considérées jusqu'à nos jours comme des femmes qui ont suivi la voie du féminisme, la voie du diable diraient certains ; ce sont des femmes occidentalisées et déracinées, une minorité à combattre et à exterminer pour le danger qu'elles représentent pour la famille, la société et sa culture. Des auteures se justifient, expliquent, rejettent le féminisme, elles refusent que leurs textes soient lus sous la bannière restrictive du féminisme. À une question posée à Aicha Lemsine sur son écriture consacrée « exclusivement » à la femme et sa cause, elle répond :

- Vous voyez ? Et bien faisons tomber encore un « cliché » à mon égard pour préciser que mes livres sont loin d'être une succession de « harem ». Les hommes sont aussi des protagonistes essentiels dans mon écriture. Si

[218] Aouicha Allag , « Maghreb au féminin », in *Cahier d'études maghrébines*, N°2, Université de Cologne en Allemagne, mai 1990, p. 109-118. Longtemps rangée dans la littérature assimilationniste, des voix s'élèvent pour réhabiliter cette auteure et invite à approcher ses textes à la lumières des nouvelles approches : (Cf. Mohamed-Karim Assouane, Djamila Debèche au pays du nom dit ! Le Matin d'Algérie, 21/11/2013.[En ligne] : http://www.lematindalgerie.com/archives-lematindz/www.lematindz.net/news/12932-djamila-debeche-au-pays-du-non-dit.html. (Consulté le 10/11/2017).

[219] *Ibid.*

[220] *Ibid.*

> l'accent est mis sur les femmes, c'est parce que « c'est ce qui a été interdit » parce que culturellement, elles ont été reléguées dans l'espace domestique mais aussi parce qu'aucune révolution n'a été jusqu'au bout en faveur de la condition féminine dans nos pays. Et jusqu'à ce jour « l'ambigüité sur ce sujet demeure en dépit de l'avènement de la démocratie »[221].

Pourtant dans la littérature féminine algérienne, il est moins question de féminisme que de féminité[222]. En dénonçant la domination masculine, les auteures signent-elles leur adhésion au féminisme ?

Des femmes réclament le droit à l'expression libre dans des textes marqués par l'appartenance sexuée. Dans les textes, apparait une vision de la société et des relations des genres qui n'est pas séparatiste et où il n'y apparait pas de « contradiction entre la liberté des femmes et leur «destin biologique»[223]. L'émancipation des femmes est envisagée avec l'homme et non sans lui. De plus en plus d'études dans le cadre d'une critique différentialiste, rejette « l'égalitarisme abstrait » du féminisme qui ne fait en fait, que perpétuer « l'androcentrisme de l'universalisme masculin [224]». Dans son ouvrage *Politique des sexes*, Sylviane Agacinski cherche à fonder une philosophie de la mixité, une idée qui rappelle la position de l'anthropologue Françoise Héritier dans son ouvrage *Masculin/Féminin*[225]. Cette conception de la différence des genres rompt avec le féminisme[226] dogmatique (tel qu'on le trouve chez Simone De Beauvoir[227] par exemple)

[221] K. Sidi-Larbi-Attouche, *Paroles de femmes : 21 clefs pour comprendre l'écriture féminine en Algérie*, éd. ENAG, p.19-20.

[222] A comparer par exemple avec la littérature féminine tunisienne où les revendications sont plus féministes que féminines. Voir à ce sujet Ieme Van Der Poel, « Féminisme et/ ou autobiographie : de Simone de Beauvoir à Fatima Mernissi » in M. Daoud, F. Bendjelid, Ch. Detrez, *Ecriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Crasc, 2010, p.227-237.Voir aussi Nadjiba Regaïeg, « Pour une poétique du féminin au Maghreb », *Ibid.*, p.21-32.

[223] *Cf.* Sylviane Agacinski, *Politique des sexes*, Paris, Seuil, 1998, p.40.

[224] Parmi les tenants de cette critique qui cherche à déjouer l'androcentrisme masculin, on cite : Julia Kristeva, Sylviane Agacinski, Luce Irigaray et Antoinette Fouque. Julia Kristeva par exemple, tend à renouveler la pensée sur la maternité loin de tout essentialisme, elle défend l'idée d'une reliance maternelle qui « amorce la culture, et le temps comme re-commencement, comme perpétuelle créativité tout au long de la vie ». Elle ne voit le féminisme que comme humanisme. ; la notion de la *chôra* comme commencements est développée la première fois dans *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.p.23.

[225] Françoise Héritier, *op.cit*.

[226] Le féminisme dont la figure emblématique est sans conteste Simone de Beauvoir est un mouvement d'idées philosophiques, politiques et sociales apparues à la fin du XIX siècle bien que ses racines remontent au siècle des lumières. Il a pour objectif d'abolir la suprématie masculine tout en proclamant l'égalité des sexes dans les différents domaines. Le MLF (mouvement de libération des femmes) est un mouvement apparu à la fin des années soixante en France, dans le sillage des Womens Lib né en Amérique, Il appelle à la constitution de nouveaux rapports de sexe. Ce mouvement se trouve ainsi partagé entre deux tendances : un « féminisme maternaliste » ou « social » et un « féminisme de l'égalité » universaliste ou « intégral ».

qui finit par dénaturaliser les rapports entre les sexes. Pour Agacinski, le féminisme est « une dénégation de l'identité sexuelle, reléguée dans l'ordre de la contingence, au profit d'un idéal d'identité universelle où la différence s'effacerait[228]». Elle précise que finalement le refus de sexualiser laisse intact la domination masculine[229].

Si en Tunisie, nombreux sont les critiques femmes et hommes qui ont consacré leurs recherches à l'étude de cette question de la spécificité de l'écriture des femmes[230], en Algérie, nous déplorons le manque de références dans ce domaine[231]. Ainsi tout bien considéré, l'«écriture féminine » comme théorie est très peu utilisée comme outil d'approche des textes féminins dans le milieu de la critique littéraire en Algérie, ceci en raison peut-être des difficultés inhérentes à la notion d' « écriture féminine » et surtout une telle procédure qui a pour conséquence d'opposer cette littérature à une littérature masculine, une telle séparation qui pourrait paraître aujourd'hui caduque. Mais comment faire fi du caractère féminin de l'écriture quand les auteures elles-mêmes le mettent en avant même si elles ne le revendiquent pas ?

Pour rappel, la théorie de l'«écriture féminine » est apparue à la fin des années 1970 dans un contexte politique et social dominé par le féminisme, elle réunit auteures et critiques réunis autour de cet impératif de dénoncer l'hégémonie masculine dans le monde des Lettres, elles cherchent aussi à valoriser la différence contre l'égalité tant proclamée dans les milieux du féminisme. Une égalité que des auteures comme Hélène Cixous et Julia Kristeva, etc. jugent comme piégée puisqu'elle risque de consacrer la suprématie masculine[232]. Elles sont plutôt en faveur d'une altérité pour ne pas nier « l'Autre au profit

---

L'une qui cherche à protéger les qualités spécifiques des femmes comme le prestige de la maternité ; l'autre qui au nom de l'universalité des propriétés humaines cherche à bannir ces spécificités.

[227] *Le deuxième sexe I II*, Gallimard, *1949.* (Essai)

[228] Sylviane Agacinski, *op.cit.*, p.59.

[229] *Ibid*., p.40.

[230] Mahmoud Tarchouna, *La Critique du roman féminin en Tunisie,* Abdallah Mohamed El Ghaghami, *La Femme et la langue,* Centre culturel arabe, 1997. Zahra Jlassi, *Le Texte féminin, Siras, 2000.* Mohamed Barada, *Horizons* , N°12, octobre1983. (Titres parus en arabe et cités par Nadjiba Regaïeg, *op.cit*.)

[231] Notons à ce propos les ouvrages collectifs édités par le CRASC (Centre de Recherches en Anthropologie Sociale et Culturelles) sis à Oran dans le cadre de ses cellules de recherche consacrée à la littérature : Mohamed Daoud, Fouzia Bendjelid, Christine Detrez (dir.), *Ecriture féminine : réception, discours et représentation, op.cit ;* Bahia Ouhibi Ghassoul (dir.), *Le Statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française,* Oran, Crasc, 2009.

[232] *Cf.* Catherine Nesci, Christine Planté et Martine Reid, « Genre, *Gender* : conjonctions et disjonctions », table ronde animée par Audrey Lasserre, in Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon, (dir.), *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848),* Paris, Classiques

du triomphe de l'Un »[233]. En effet, Hélène Cixous dans son essai *Le Rire de la Méduse*[234] affirme que « la femme doit écrire elle-même : elle doit écrire à propos des femmes et les conduire à écrire. Elles ont été dépossédées de la littérature aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps[235]».

Pour elle, l'écriture féminine est « une écriture de l'encre blanche » par référence au lait maternel et au corps de la femme, longtemps au service de l'homme et son plaisir. Dans *Summer, Hélène cixous* exhorte les femmes à l'écriture :

> Écris, ne laisse personne te retenir, ne laisse rien t'arrêter : ni l'homme, ni l'imbécile machine capitaliste, dans laquelle les maisons d'édition ne sont que les relais rusés et obséquieux des impératifs imposés par une économie qui travaille contre nous et sur nos dos, ni *toi-même*. Les lecteurs dédaigneux, les éditeurs managers et les grands patrons n'apprécient pas les vrais textes des femmes, les textes de sexe féminin. Cela les effraie[236].

La notion « écriture féminine » comporte trois composantes principales selon Cixous : la première est le privilège qui résulte d'une oralisation de la langue ce qui implique un rapport moins sublimé à la mère[237]. La deuxième caractéristique est son lien au corporel : les femmes s'étant « détournées de [leur] corps, qu'on [leur] a honteusement appris à ignorer, à frapper de la bête pudeur[238]». L'« écriture féminine » doit être par conséquent, une écriture de l'intime, tentant en particulier de faire entendre l'inconscient[239]. Pour Delphine Naudier, le féminin devient une arme[240] pour des auteurs féminins majoritairement universitaires ; elles vont mobiliser un discours dénonciateur qui justifie esthétiquement leur choix du thème de l'identité féminine[241]. Elle explique :

> Cette traduction littéraire des revendications féministes est érigée au rang de thématique esthétique subversive. Cette focalisation sur le corps comme territoire littéraire singulier va être théorisé. La transposition littéraire de cette revendication politique s'effectue en définissant une « écriture du corps »

Garnier, 2010, p. 399-432. [Enligne] : http://www.fabula.org/atelier.php?Genre_-_Gender. (Consulté le 20/03/2016).

233 *Ibid*.

234 Hélène Cixous, « Le Rire de la méduse », [1975] in *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 35-68.

235 Simone de Beauvoir a rejeté la notion de littérature féminine qu'elle prend comme un particularisme excluant de la littérature universelle. *Cf.* Delphine Naudier, « L'écriture femme : une innovation esthétique emblématique», *Sociétés contemporaines*, vol. n° 44, no. 4, 2001, pp. 57-73. [En ligne] : https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm. (Consulté le 23/12/217).

236 Hélène Cixous, « Le rire de la méduse » *op.cit*.

237 *Ibid*., p. 47- 48.

238 *Ibid*., p.55.

239 *Ibid*., pp.45, 61,64.

240 Delphine Nadier, *op.cit*.

241 *Ibid*.

> emblématique d'une spécificité féminine. La théorisation d'une esthétique du corps en écriture tend à affirmer la tentative d'autonomisation des femmes à l'égard des canons définis par les hommes[242].

Dans cette approche par le langage de l'action féministe, l'appartenance sexuelle s'érige en emblème de l'innovation esthétique[243] qui permet d'explorer ainsi des espaces nouveaux et plus autonomes dans le monde des Lettres avec la création des éditions des femmes en 1974 et de collections «Femmes» chez des grands éditeurs. Mais dans la conception de Cixous de la femme et de son écriture, certains on perçu un « différentialisme excessif » avec une vision essentialiste du corps.

Suite à ce rappel qui est loin d'être exhaustif, nous constatons que dans cette diversité des conceptions et des visions, il faut admettre la spécificité de l'écriture au féminin si ce n'est pas au niveau de l'écriture, c'est alors au niveau des thèmes et des questionnements qu'elle soulève. La dimension contestataire et revendicatrice contenue dans les textes de femmes dans la littérature algérienne d'expression française les mets en position de confrontation et d'antagonisme face à la société; on s'obstine à voir dans les textes de femmes et souvent sans les lire, une différence des sexes et non une différence sexuelles[244]. Le récit historique est une spécificité de plus pour ces textes, il est le corolaire du récit de vie.

3-2 La recherche de l'Histoire

L'écriture féminine est associée à l'Histoire de l'Algérie par le lien de la langue française imposée par la colonisation. De fait, et afin d'ouvrir l'espace de l'Histoire aux femmes, les écrivains ont varié et multiplié les stratégies littéraires dans des textes parfois inclassables qui se situent à la lisière des genres, entre le fictionnel et le factuel, l'autobiographie et l'histoire.

L'écriture/réécriture obsessionnelle de l'histoire s'explique par le besoin d'attacher l'histoire des femmes à l'Histoire du pays d'où elles se sentent exclues. Si dans les premiers textes féminins, il était question d'une écriture de la mémoire ce qui est tout à fait compréhensible, ces femmes racontent la blessure d'une enfance colonisée ; dans les

242 *Ibid.*

243 *Ibid.*

[244] Une conception prônée par Luce Irigaray en France qui croit en la rencontre entre les sexes masculin et féminin. Pour elle, le rapport des sexes ne doit plus être fondé sur la différence mais plutôt sur le rapprochement. *Cf. Ethique de la différence sexuelle*, Minuit, 1984,198 p.

textes postérieurs, on parle de poste-mémoire, des écrivains continuent à raconter la guerre de l'Algérie et la colonisation par une mémoire transmise.

Assia Djebbar, cette « sourcière des voix ensevelies », s'engage très tôt dans la (ré)écriture de l'Histoire. Dans son roman *L'Amour la fantasia*, elle se livre à un travail de reconstitution du passé colonial de l'Algérie. Dans ce texte hybride où le récit historique côtoie le récit autobiographique, elle cherche à « exhumer l'Autre dans la langue », c'est-à-dire, d'abord, confronter la langue du colonisateur à l'existence de cet Autre qu'il n'a jamais voulu nommer sinon par les tournures anonymes et privées de vie de chroniques historiques […][245]». Le texte redonne une existence et ressuscite de l'anonymat l'Autre en superposant aux témoignages et à la parole des officiers français, la voix des victimes, « les enfumés du Dahra, de faire entendre les lamentations des femmes, de combler les vides du texte français avec la présence ramenée « au texte, au papier, au manuscrit, à la main, […] à la fois des chants funèbres et des corps enfouis : oui ramener l'Autre (autrefois ennemi et inassimilable) dans la langue . […][246] ». Le cycle historique qui a constitué le projet d'écriture d'Assia Djebbar sera poursuivi dans d'autres textes comme *La Mort sans sépulture*[247] et *Loin de la Médine*[248], *Le Blanc de l'Algérie*[249] et sera malheureusement rompu *avec* sa mort en 2015. Assia Djebbar, historienne de formation, dans cette lecture singulière de l'Histoire propose de la concevoir autrement que par le document historique.

Sur les pas de leur aînée, des auteures ont continué à « déstabiliser l'Histoire[250] » dans des textes pris dans cette mouvance d'attraction, répulsion de cette Histoire. A ce propos, Malika Mokaddem déclare :

> *L'Interdite*, c'est la femme que je suis qui fait interruption, aux prises avec son histoire, - quand je dis son histoire, c'est-à-dire l'histoire de l'Algérie, et puis

[245] Jeanne-Marie Clerc, *Djebbar, Assia, Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, « Classiques pour demain », 1997, p.63.
[246] *Ibid*.
[247] Assia Djebbar, *La Femme sans sépulture*, éditions des femmes, 1980. (Nouvelles)
[248] *Loin de Médine, Paris, Albin Michel,* 1991.313p. On n'a jamais pardonné à Djebbar de narrer l'histoire des femmes dans l'Islam. On n'est pas habitué à ce que les femmes se prononcent sur ce qui a été rapporté ou dit à cette époque.
[249] *Le Blanc de l'Algérie, op.cit.*
[250] Marc Gontard, « Le roman français postmoderne : Une écriture turbulente ». [En ligne] : https://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/.../Le_Roman_postmoderne.pdf. (Consulté le 06/03/2018)

> ma propre histoire que j'essaye de dompter qui écrit et qui dit « je », même si elle la camouffle derrière Sultana, et derrière tous ces personnages[251].

Fatima Bakhaï est une autre figure de la littérature algérienne dont l'écriture est aussi tournée vers le passé. Les paysages convoqués dans son texte *Un Oued pour la mémoire* cachent dans leur ombre les vestiges d'un passé et les résonnances d'un moment de l'histoire de l'Algérie : la colonisation. Débutant en 1908 et s'achevant avec l'indépendance, le périple de la mémoire se concentre sur deux personnages peu communs, un immeuble et un oued enfui sous ce dernier. Par l'entremise de cette allégorie, Bakhaï raconte un siècle de l'Histoire de l'Algérie colonisée :

- Et l'oued ? Demandait-elle ?

- Ah l'oued ! Il a bondi longtemps des sources jusqu'à la mer et pendant des siècles, il a abreuvé champs et jardins et fait tourner les moulins. il était si généreux et son eau était si douce que dédaignant leurs puits, les gens venaient de loin pour y remplir leurs outres […] il n y a pas si longtemps quand les roumis sont arrivés, il était encore là, Mon grand-père s'y baignait encore, moi, je n'en ai connu que les galets humides mais il suffisait de creuser un peu pour le retrouver, tapis sous la roche, et de puits en puits, en se penchant bien, on pouvait l'entendre poursuivre son chemin.il est toujours là, sous nos pieds. Il se cache. C'est peut-être mieux ainsi. Que ferait-il seul, sans les jardins, sans les champs, sans les vergers, sans les moulins ![252]

Tous ces textes ainsi que d'autres que nous n'avons pu citer présentent la particularité de croiser construction littéraire d'une identité féminine et quête nationale d'une identité algérienne historique. L'identité féminine et sa réinvention dans le travail de l'écriture passe par une reconstitution de l'Histoire dans la mesure où cette Histoire est écrite et racontée au masculin, une Histoire que les femmes ont toujours subies et dont elles cherchent à devenir l'actrices.

[251] Propos cités dans *Algérie Littérature/ Action*, N ° 22-23, p.225.
[252] Fatima Bakhaï, *Un Oued pour la mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1995, p.21.

4- Ecrivaine en Algérie : réception et édition

Il est de mise que seule la qualité littéraire de l'œuvre détermine son accès au monde de l'édition, mais en partant du constat de Bourdieu que les effets de champs ont pour beaucoup dans le classement des écrivains et des courants littéraires selon les règles et les valeurs dominantes dans ce champ, Naudier Delphine va jusqu'à affirmer que l'espace littéraire est traversé par les rapports sociaux de sexe, de classe, de race[253], et que les femmes subissent des effets de genre. Le genre en ce qu'il est un « élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes » et en se référant à J. Scott, N. Delphine ajoute que le genre est une « façon première de signifier des rapports de pouvoir[254] »

> En effet, si les effets de champ participent des logiques sociales structurantes qui hiérarchisent les écrivains selon leur proximité au pôle commercial ou esthétique, les effets de genre sont au principe des critères d'appréciation qui subsument les spécificités littéraires des écrivaines à leur appartenance sexuée. De sorte que si l'activité littéraire des unes et des autres est structurellement soumise aux mêmes lois, les rapports de domination symbolique et sociale imposent aux femmes un genre, le genre féminin, car comme l'écrit Monique Wittig *« le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin.* [255]

Partant de ce constat, nous allons nous intéresser dans ce qui suit au paysage éditoriale de la littérature féminine afin de montrer qu'au Maghreb en général et en Algérie en particulier, de par la spécificité de ces sociétés et du statut attribué aux femmes « le genre constitue un critère de différenciation majeur et un opérateur de hiérarchie[256] » dans le champ littéraire à commencer par le domaine de l'édition.

4-1 Pour qui écrire ?

Un demi siècle après l'apparition des premiers textes de la littérature maghrébine en langue française dans un contexte de guerre et de décolonisation, la génération des écrivains des années1990 et toujours dans un souci de dénonciation et de sensibilisation se retrouve à poser l a

[253] *Cf.* Delphine Naudier (dir.), «Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones » *Sociétés contemporaines*, n° 78, 2010, p. 5-13.(Introduction).
[254] J. Scott, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique», *Les cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988. Cité par Delphine Naudier, *op.cit.*
[255] *Ibid.*
[256] *Ibid*.

la même question : pour qui écrire ? Faut-il destiner ses textes à l'autre, le français dont elle partage la langue ? Ou faut-il cibler un lectorat algérien voire maghrébin dont elle partage le vécu et l'histoire ? Mais ces écrivains ont-ils vraiment le choix ?

La majorité des auteurs femmes faisant partie de cette génération ont commencé à écrire pour certaines, dès les années quatre-vingts, pour d'autres, la fin des années quatre vingt-dix[257]. C'est le cas de Maïssa Bey, Nadjia Abber, Nacera Beloula, Assima Fériel Soumia Amar Khoudja, etc. Il est à signaler que ces auteures n'ont pu accéder à la « visibilité littéraire[258]» que tardivement puisque leur tranche d'âge est de 45 à 50 ans pour la plupart d'entre elles, ce qui est à mettre en relation avec le profil de ces auteurs ayant toutes une formation universitaire qui varie entre le journalisme, l'enseignement secondaire et universitaire. A titre d'exemple, nous citons Soumia Amar Khoudja enseignante de littérature française à l'université, Maïssa Bey, enseignante de français au secondaire, Latifa Ben Mansour linguiste, Leila Merouane journaliste, etc. Ce qui n'est pas très différent de la génération de leurs ainées, Assia Djebbar est historienne de formation, Djabali journaliste à la radio, Djamila Debèche journaliste aussi, ce qui n'est pas sans incidence sur leur choix d'adopter le français comme langue d'écriture et aussi leur accès au réseau de la publication à l'étranger et principalement en France.

Il va sans dire que la société algérienne s'était lancée alors dans un long processus de mutation avec le changement du régime politique entrepris en octobre 1988. En littérature, des auteurs échappent au pouvoir du politique avec la fin du monopole de l'état[259], leurs textes ne s'inscrivent plus dans « la littérature du discours social[260] » selon l'expression de C. Bonn. On assiste dès lors à un renouveau dans le paysage littéraire avec une profusion des textes et des genres mais aussi l'émergence de nouvelles plumes et une libération dans le domaine de l'édition. C. Achour établit le constat suivant :

> La percée la plus conséquente est sensible à la fin des années quatre-vingts, avec la remise en cause du monopole d'état et la création de maisons d'édition indépendantes: du même coup se dessine, très vite, un retour pour une édition au pays ; il faut noter aussi l'émergence d'ouvrages de la critique littéraire,

[257] Hadj Miliani, *op.cit.*

[258] Nous reprochons à H. Miliani dans l'article susmentionné le fait de se contenter de citer des auteurs hommes alors que le paysage littéraire des années 90 a vu un foisonnement des productions féminines

[259] Christiane Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture, op.cit*., p.57.

[260] Charles Bonn, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures, Imaginaire et discours d'idées,* Ottawa, éditions Naaman, 1974. Il s'agit du titre de la seconde partie de l'ouvrage.

> jusque là cantonnée dans les travaux universitaires, plus rarement établie à l'étranger[261]

Dans le domaine de l'édition, Il y a lieu de constater une situation le moins que l'on puisse dire paradoxale et préoccupante. Dans un article paru dans le Quotidien d'Oran du 22 Avril 2002, C. Achour s'interroge sur la diffusion et la lecture du roman en Algérie, « Pourquoi y a-t-il tant d'Algériens qui écrivent et très peu qui lisent ?», elle déplore une absence d'un lectorat Algérien. «Il y a une littérature qui nous sollicite, mais elle n'a pas de lectorat en Algérie, et ce, dans les trois langues (arabe, française et amazigh)» dit-elle. Nous devons aussi rappeler que les textes qui ont constitué le paysage de la littérature algérienne d'expression française depuis déjà quelques années sont essentiellement édités et diffusés en France pour la plupart, même si ces textes circulent en Algérie, ceci n'est pas l'œuvre d'un réseau de distribution officiel mais qu'ils ont été introduits en Algérie d'une façon clandestine. Le lectorat de la littérature algérienne d'expression française, il faut le reconnaitre, est actuellement plus important en France qu'en Algérie. Mais est-ce à dire qu'un texte édité en France aura plus de lecteurs en France qu'en Algérie et c'est finalement « l'édition qui conditionne la réception » ?

4-2 Textes de femmes : réception ambiguë

Nonobstant le changement enregistré dans le domaine de l'édition et dont on a parlé plus haut, la situation de réception des écrivains femmes en Algérie peut-être qualifiée d'ambigüe. La production féminine, pour nous en tenir à notre corpus, continue à subir une certaine aliénation et des difficultés pour accéder à la publication. Cette écriture est prise dans un engrenage fait d'une kyrielle de préjugés et toujours en relation avec le statut minoritaire des femmes de la société algérienne et les circonstances graves que traverse le pays. Les textes publiés en France réduisent les chances de susciter de l'intérêt en Algérie, là où ils auront pourtant d'énormes difficultés à se faire publier pour leur non-conformisme. On ne pardonnera jamais à ces femmes d'avoir « osé » s'affirmer ou se dire à l'ancien ennemi, ce ne sont pas des exemples à suivre surtout que ces textes dévoilent le vécu des femmes, leur persécution dans une société et un système qui les ignore dans une écriture intimiste du corps et du désir, ce qui est considéré comme une violation des lois de la morale. C'est le cas des livres de Leila Merouane publiés en France et traduits dans

[261] Christiane Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture, op.cit*. p.57.

plusieurs langues mais pas en arabe, rappelons que l'écriture violente de cette auteure s'inscrit dans un souci d'émancipation de la femme et de revalorisation de son rôle dans la société. Cette violation des tabous faut-il le dire, n'est pas considérée aussi grave quand il s'agit du texte d'un homme[262] :

> Derrière un talus, plaquée contre le tronc d'un arbre, les seins le ventre les cuisses à l'air, tout contre moi, l'apprenti ébéniste de la menuiserie de notre rue, le pantalon aux chevilles, en pleine besogne.
>
> Mon père, ai-je dit. Mais je crois qu'aucun son n'a traversé ma gorge, car l'apprenti ébéniste continuait de haleter de s'acharner sur ma poitrine sur mon sexe, marmonnant des grossièretés à faire rougir une horde de pervers.
>
> Mais il n'a rien à faire là mon père. Ce n'est ni son chemin habituel ni son lieu de prédilection.etc. [263]

Autant ces textes vont susciter de l'intérêt d'un lectorat français toujours curieux et à la recherche d'un nouvel exotisme, ce qui les soumet à une sorte de «cahier de doléance [264]» (ne sont pas retenus les textes qui ne répondent pas à cette commande), autant en Algérie, on ne leur pardonnera jamais à ces écrivaines ce qui va être considéré comme de l'excès et de la provocation ce qui les exclut d'une littérature dite nationale. La majorité des écrivains femmes d'expression française comme Leila Merouane, Soumia Amar Khoudja, Latifa Ben Mansour, Assima Fériel, Malika Mokaddem, etc. choisiront de s'établir à l'étranger, après une carrière entamée en Algérie dans un refus d'une littérature sous tutelle, la barbarie intégriste aidant, elles auront à affronter en France ou ailleurs d'autres contraintes d'un autre ordre.

En effet, à l'étranger et en France surtout, l'intégrisme religieux avec tous les dérapages qu'il a suscités a induit un regain d'intérêt pour l'actualité algérienne, cela apparait dans le nombre d'articles journalistiques consacrés à l'analyse de ce sujet. Les romancières qui ont tenu à partager leur témoignage sur l'actualité sanguinaire de leur pays et la persécution

[262] Voir Leila Merouane, *La Jeune fille et la mère*, Paris, Seuil, 2005. La sexualité de la femme est un thème principal dans le roman. C'est également l'un des aspects de l'œuvre d'Assia Djebbar dans *Les Nuits de Strasbourg* ou dans *La Disparition de la langue française*, il apparait comme un élément de cette fameuse cinquième langue, celle du corps, revendiquée dans *L'Amour La Fantasia*.

[263] Leila Merouane, *op.cit*., p.25-26.

[264] Certaines maisons d'édition françaises ont cette tendance de privilégier certaines thématiques relatives à la femme et au terrorisme.

dont elles sont victimes ont contribué pour une large part à susciter cet intérêt.[265] Rappelons ici les propos de Kateb Yacine à ce sujet :

> Le jour où il y a eu des morts français en Algérie, où il y a eu le sang, à partir de là le public a commencé à s'intéresser à l'Algérie. Les éditeurs ont commencé à faire automatiquement la chasse aux Algériens. Dib et moi nous avons été publiés grâce à l'actualité, aux embuscades qu'il y a eu dans France-Soir tous les jours[266].

L'attente de lecture est devenue par ce fait plus documentaire que littéraire. Mais « Considérer les textes maghrébins comme des documents sur leurs sociétés n'était-il pas leur dénier l'invention formelle et la maturité littéraire ? » N'est ce pas aussi pour cette raison que certains auteurs sont plus médiatisés que d'autres comme c'est le cas pour Yasmina Khadra, Malika Mokaddem connus par la violence de leur écriture. Cet intérêt qui se traduit par des rééditions de beaucoup de textes par la même maison d'édition ou d'autres et de leur traduction en plusieurs langues comme c'est le cas des textes de Yasmina Khadra classé d'ailleurs au début de sa carrière dans la littérature féminine à cause de son pseudonyme féminin. Charles Bonn et Xavier Garnier dans leur ouvrage collectif consacré à la littérature francophone déclarent sur ce fait:

> Ce « point zéro » de l'émergence de nouvelles littératures auquel semble parfois revenu le roman algérien du fait de sa découverte par certains nouveaux éditeurs à la faveur des événements actuels est certes en grande partie le fait de politiques éditoriales généralement plus contraignantes pour les littératures émergentes que pour des littératures plus consacrées. Il n'en interroge pas moins sur l'évolution générale de la production de la littérature, à une échelle mondiale cette fois : Et si l'attention à la littérarité du texte était en train de devenir, comme l'affirment certains membres de jurys de prix littéraires, une caractéristique des nouveaux espaces de la littérature mondiale, parmi lesquels les textes « francophones », par opposition à la littérature « française », tiennent une place essentielle? »[267]

De l'autre côté de la méditerranée, et pour celles qui ont choisi de demeurer dans le pays malgré la menace, l'accès à l'édition est souvent soumis à la condition de se soumettre à la politique éditoriale; ne sont retenus pour la publication en Algérie que les textes qui font

[265] « Aujourd'hui, on connaît le drame algérien par les indispensables témoignages, de femmes principalement», déclarait le journal *Sud-Ouest Dimanche* le 11 mai 1997.

[266] Olivier Corpet , Albert Dichy , Mireille Djaïdar, *Kateb Yacine, , Eclats de mémoire*, Paris, IMEC, 1994, p.60.

[267] Charles Bonn, Xavier Garnier, *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman*, Paris, Hatier, 1997, p. 185-210.

concession et qui renoncent à la subversion de l'écriture, à la dénonciation et à la remise en cause de l'ordre établi en reproduisant l'idéologie nationaliste, avec une idéalisation de la guerre d'indépendance et la glorification des principes de la culture arabo-musulmane.

Comme pour tous les temps difficiles de la littérature algérienne d'expression française, il a fallu une action courageuse comme celle d'Aïssa Khelladi, écrivain et journaliste installé en France depuis 1994 qui va fonder avec Marie Virolle Marsa Éditions et la revue-collection *Algérie /Littérature /Action*. Cette revue qui rappelle pour beaucoup la revue «*Souffle*[268]» créée les années 1960, a servi de tribune à des auteurs hommes et femmes afin de dire et de dénoncer tous les maux de l'écrivain algérien dans ce temps difficile des années 1990. A ce sujet, Mohammed Dib l'un des fondateurs de la littérature maghrébine francophone souligne:

> Tu dois te rappeler, mon cher, l'époque de la grande vague de manipulation par les médias de Mimouni, Kateb Yacine, Boudjedra, Assia Djebbar, et j'en oublie. Honteux, pour nous. Ce temps ne pouvant plus être reconduit, il faudra fatalement s'attendre à voir commencer une vague de rejet et d'ostracisme. Mais il faut nolens volens que la caravane passe aussi. À Algérie Littérature / Action, vous avez tenu le pari et mieux que nombre de revues, même françaises, qui n'ont de loin pas été aussi loin.[269]

Des écrivaines trouveront ainsi le moyen d'échapper à la stigmatisation et à la discrimination, elles marqueront de leurs noms le paysage littéraire algérien. Maïssa Bey, Hawa Djabali sont passées par là et leurs textes ont fait objet de réédition par la suite dans des maisons d'édition étrangères. On peut citer à titre d'exemple *Au commencement était la mer*[270], premier roman de Maïssa Bey, paru d'abord à Marsa édition puis réédité ensuite par Grasset. Ces textes d'une qualité littéraire confirmée et sans se limiter à un genre en particulier vont s'adresser désormais à un lectorat élargi sur les deux rives de la méditerranée et contribueront à engager une critique jusque là absente sur l'écriture féminine, ils viennent renforcer et s'ajouter à une littérature maghrébine de langue française déjà confirmée.

---

[268] Cette revue a vu le jour en 1966 au Maroc sous la direction de A. Khatibi. Elle vient de la rencontre de quelques poètes et écrivains maghrébins qui sentaient la nécessité d'une tribune et d'un renouveau poétique. Elle a été interdite en 1972, elle est aujourd'hui mise en ligne sur site : http://bnm.bnrm.ma:86/ListeVol.aspx?IDC=3.

[269] Lettre de Mohammed Dib à Aïssa Khelladi dans *Algérie/ Littérature / Action*, n° 26, décembre 1998.

[270] Maïssa Bey, *Au commencement était la mer*, éd. Marsa, 1996.

Marsa édition et la revue «Algérie littérature action » ont le mérite de réconcilier cette littérature avec son public algérien et maghrébin, seule lui, peut faire sa consécration et non l'édition. Ce faisant, et depuis les années 2000, on assiste à un regain d'intérêt pour le livre écrit en français en Algérie. On assiste aussi à une florescence des études universitaires et des essais littéraires sur cette littérature. Hadj Miliani dans un article paru dans le quotidien El Wattan[271] consacré à l'édition romanesque de langue française en Algérie abonde dans ce sens :

> La recherche universitaire algérienne accorde de plus en plus d'attention aux écrivains publiant en Algérie » de plus en plus de travaux de recherche sont consacrés à l'étude des œuvres de : Mustapha Benfodil, Nedjia Abeer, Bouziane Benachour, Chawki Amari, Maïssa Bey, Djamal Mati, Fatima Bekhaï, Sans tenir compte des écrivains dont l'essentiel de la production est éditée en France, comme Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Bachi, Nouredine Saâdi, Malika Mokedem, Hamid Skif, Salah Guemriche, Abdelkader Djemaï, Anouar Benmalek, Sadek Aïssat, Yahia Belaskri.

Les lecteurs de plus en plus nombreux prennent conscience des enjeux de cette littérature pour longtemps marginalisée. Des textes sont désormais publiés en Algérie, parfois en co-édition. Mais pour la littérature féminine et malgré cette évolution remarquable, les Femmes continueront à assumer le regard accusateur et méfiant porté sur leur écriture. La censure et l'autocensure conditionnent leur créativité, ils en ont pour beaucoup dans les choix formels de leurs textes situés dans cette zone floue ou fictionnel et factuel s'imbriquent.

Au terme de ce bref aperçu historique sur la littérature féminine d'expression française en Algérie, dans lequel nous avons mis l'accent sur son contexte d'émergence, ses thèmes fondamentaux et ses formes d'écritures, nous arrivons au constat que dans un contexte marqué par l'appartenance sexuelle, écrire, s'écrire pour les femmes, devient non seulement une manière d'être mais aussi un engagement contre tous les silences[272]. Dans des textes à composition hétéroclite marqués par la mémoire de l'inégalité, des auteurs femmes cherchent à libérer la parole féminine en parlant de soi et des autres pour rendre compte d'un vécu sombre et cruel. Djamila Debèche, Assia Djebbar, les pionnières de l'écriture féminine en Algérie avaient certainement conscience de la grande responsabilité qui pesait sur elles comme quelques unes des rares femmes instruites à l'époque de la

[271] Hadj Meliani, *op.cit.*
[272] Entretien avec Maïssa Bey dans *Liberté*, 20/202004.

colonisation et de l'indépendance. Leur écriture répond au devoir de dénoncer l'injustice contre les femmes, au nom de toutes celles reléguée au silence et à la domination masculine. Leur projet d'écriture comme celui des écrivaines qui ont pris la relève, s'inscrit dans une chaîne de solidarité qui relie des femmes du passé et du présent partageant le même destin.

Il n' y a point de doute que la place accordée aux autres dont la teneur est plus marquante dans les récits de vie féminins que dans les textes masculins[273], a eu pour effet des textes inclassables : faute de pouvoir se dire, les auteures disent les autres ; le passé individuel se greffe sur le passé collectif ; le « je « s'efface souvent au profit d'un « nous » inclusif, celui des autres femmes. Le moi féminin est éclaté, l'impossibilité de sa reconstitution se traduit souvent dans l'autobiographie impossible par une écriture hybride et parfois fragmentée qui répond au besoin d'une reconfiguration de l'identité féminine en la réconciliant avec son histoire et en l'enracinant dans la culture ancestrale[274].

Écriture de soi et romanesque se trouvent ainsi souvent conjugués dans des textes régis par un besoin de vérité, ce qui explique les multiples croisements des genres auxquels ces textes ont donné lieu. Les femmes écrivains, comme le remarque Zineb Labidi sont sommées de dire la vérité, alors qu'elles sont acculées au rôle traditionnel de conteuses

[273] Exception faite des romans de ressourcement culturels de la deuxième génération de la littérature algérienne comme *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun aucun texte, à notre connaissance, des écrivains algériens depuis l'indépendance, n'a été désigné de « autobiographie collective » ou autobiographie plurielle comme c'est le cas de l'autobiographie de Assia Djebbar.

[274] Les résultats des études critiques des écrivaines comme Assia Djebbar, Hawa Djabali, Malika Mokaddem aboutissent presque aux mêmes résultats avec quelques variations relatives aux spécificités de l'écriture de chaque auteure. Voir Regaïeg Nadjiba, De l'autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture : Etude de *L'Amour, la fantasia* et d'*Ombre sultane* d'Assia Djebar, Thèse de doctorat de littérature française Rédigée sous la direction de Charles Bonn, Université Paris Nord, U.F.R. Lettres, 1995 ; Afifa Brarhi (dir.), *Autobiographie en situation d'interculturalité*, actes du colloque international des 9-10 décembre 2003, université d'Alger, faculté des Lettres et des Langues, département de français, éd. du Tell. 2004, p. 344. Voir aussi Sagara Marta, *Leur pesant en poudre : Romancière francophone au Maghreb*, *Paris, l'Harmattan,* coll. » critique littéraire, 1997, 239p.

d'histoire où la fiction est de mise, leurs textes se liront alors dans l'entre deux[275]. Nous trouvons dans les propos de l'écrivaine tunisienne Fouzia Zouari une récapitulation de l'essence de l'écriture féminine :

> J'ai voulu voir les femmes au plus près d'elles-mêmes et en dehors des bruits du monde : proches de la vérité et de son contraire, penchées sur le miroir de leur subjectivité et soumises à l'impératif de l'Autre, aspirées par une étrange liberté et pourtant retenues par le fil de la tradition. J'ai voulu voir les femmes en ce qu'elles ont de commun et de différent entre elles, entre elles et les hommes. Et j'ai mis sur mon compte leurs rêves et leurs contradictions, leur humilité et leurs ambitions, leur silence énigmatique et leur parole d'éclat, leur présence discrète et leur capacité à changer le monde.

Après tout ce qui vient d'être dit comment ne pas voir dans l'écriture féminine en Algérie depuis l'indépendance et jusqu'au années 1980, une écriture spécifique qui porte des caractéristiques qui la distinguent de la littérature masculine ? Cette spécificité est-elle relative à un contexte d'émergence difficile, de guerre et de décolonisation ? Et donc la littérature féminine qui aspirait à accorder à la femme une place dans la société au lendemain de l'indépendance comme elle avait sa place sur le front arme à la main, a fini par s'affirmer et se confirmer, on s'attend alors à ce qu'elle renonce à sa dimension contestataire et transgressive au profit d'une recherche formelle et esthétique surtout que les femmes désormais ont leur place dans la société, on les voit partout et dans tous les domaines.

[275] Zineb Labidi, « Les héroïnes oubliées : Kahina la Berbère et les autres qui attendent toujours », in G. Dermenjian, J. Guilhaumou, M. Lapied. (dir.) *Le Panthéon des femmes. Figures et représentations des héroïnes*, Paris, Publisud, 2004, p. 175-18.

Chapitre 2 Une pratique autobiographique spécifique

1-L'écriture de la chronique,

1-1 L'écriture de la chronique : une écriture du fragment

1-2 Journal du dedans ou journal du dehors ?

1-3 Journal de réflexion

1-4 Ecriture de soi, écriture de l'autre

1-5 Journal ou autobiographie?

2-Le roman journal

2-1 Le roman vrai

2-2 Le journal entre l'autobiographie et le roman

2-3 Du journal au roman

3-L'autobiographie impossible, le roman impossible

3-1 L'écriture du deuil

3-2 L'écriture de la violence

4-Le récit, une autobiographie par délégation

4-1 L'histoire du père

4-2 *Entendez-vous dans les montagnes…* : une autobiographie plurielle ?

5- Fragmentation énonciative entre vocalisation et focalisation

5-1 Est-elle je ?

5-2 La subjectivité intériorisée

5-3 Jeu et enjeux de la polyphonie

5-3 Stratification temporelle

L'écriture féminine de la génération des années 1990-2000 prend cet aspect de « l'écriture de soi » ou de « l'écriture du moi »[276]. Des auteures ayant récusé l'autobiographie comme genre spécifiquement référentiel, refusent d'avoir des comptes à rendre au réel[277]. Elles ont choisi pour leurs textes différentes formes : des textes brefs sous titrés « récit », des textes plus consistants sous titrés « roman » et d'autres avec une désignation générique secondaire : « chronique ». Des textes hybrides dans des zones d'indétermination à la lisière entre l'autobiographie, le journal, le conte, le roman, la nouvelle, situés dans l'entre deux, à mi-chemin entre le fictif et le factuel à la limites des frontières des genres.

Malgré cette diversité, un fait commun les unit : le réel. Une réalité abrupte, qui submerge le lecteur, l'emporte dans un torrent de faits factuels, personnels et historiques au point de s'interroger sur la fiabilité de la désignation générique. Ce lecteur qui, les premières pages parcourues, partira dans sa quête d'un quelconque indice déterminant du pacte de lecture pour confirmer ses doutes : romanesque ? Autobiographique ? Autofictionnel ?

Ces textes, que nous préférerons désigner par l'expression « écriture de l'intime » ou encore « récits de vie » pour ne pas user du terme « autobiographie » qualifié par Marie Darrieussecq de « pratique naïve[278] », objet de vives polémiques surtout avec les variations et l'évolution qu'à connues ce genre depuis son texte fondateur *Les confessions* de Jean Jacques Rousseau et les dernières remises en question du genre autobiographique avec l'apparition du terme «autofiction». L'autobiographie, se trouve discréditée au profit de la fiction. « Elle serait un leurre sur le plan de la connaissance, et une erreur sur le plan de l'art.[279] »

Quel est l'effet recherché pour ces auteures ayant opté pour l'une ou l'autre de ces variations ? S'agit-il d'un effet de mode? S'agit-il d'un gage de littérarité ? Où les raisons sont-elles plus significatives ?

[276] L'écriture intime où l'auteur assume son « je », peut prendre d'autres formes comme le journal ou les correspondances ; « le « je » de la confidence journalière ou épistolaire ne présente pas les mêmes inconvénients que celui du récit autobiographique ». *Cf.* Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit*., p. p.170-171.

[277] Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Seuil, 2008, p.96.

[278] Marie Darrieussecq, « L'Autofiction un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, septembre1996, p. 379.

[279] Philippe Lejeune reprend les arguments de ses adversaires dans *Signes de vie*, *Le Pacte autobiographique2*, Seuil, 2005. p.37.

Tout est donc question de pacte de lecture. Un critère incontournable introduit par P. Lejeune pour différencier l'autobiographie des autres genres. Le pacte autobiographique sera donc notre point de départ. Que le hors-texte présente un texte comme récit autobiographique ne suffit pas pour conférer à ce texte le statut d'un texte autobiographique. Nous apprenons avec P. Lejeune que le hors-texte ne constitue pas un critère valable ni d'ailleurs le texte lui-même[280], mais pour certifier de cette identité, nous devons nous référer en premier lieu, au contrat de lecture instauré par l'auteur lui-même[281]. Rappelons d'abord quelques définitions de l'autobiographie:

« La biographie d'une personne faite par elle-même[282]», « Une biographie écrite par celui qui en est le sujet. »,[283] « Récit que quelqu'un fait de sa propre existence. »[284]

C'est P. Lejeune avec sa définition de l'autobiographie et du pacte autobiographique qui a le mérite d'attirer l'attention sur le fait que la personne qui raconte sa vie est l'auteur, une personne réelle, cette dimension importante de l'acte autobiographique :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[285].»

Le critère pragmatique[286] est considéré par P. Lejeune comme condition nécessaire à l'autobiographie: identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. Cette identité se marque par l'emploi de la première personne « je » ou ce que G. Genette appelle la narration « autodiégétique »[287]. L'identité du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé est une condition non remplie par le roman autobiographique puisque le « je » n'établit l'identité, qu'entre le narrateur et le personnage principal mais pas avec l'auteur comme le confirme Lejeune : Aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l'histoire est exactement la même, il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie; celle-ci suppose d'abord une identité assumée au niveau de l'énonciation,

[280] Même si nous avons des raisons de penser qu'il existe une ressemblance entre les faits racontés et la vie de l'auteur, cela ne suffit pas pour conférer au texte le statut d'une autobiographie.
[281] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 36. Termes soulignés par l'auteur.
[282] Jean Starobinski, « Le Style de l'autobiographie », in *L'Œil vivant, II: La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
[283] Georges May, *L'Autobiographie*, Paris, P.U.F, 1979.
[284] Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, 1971, p. 14.
[285] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit*., p.14.
[286] Philippe Gasparini, *Est-il je* ? *Roman autobiographique et autofiction*, *op.cit*., p.141.
[287] *Cf.* Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « poétique », p. 253.

et tout à fait secondairement, une ressemblance produite au niveau de l'énoncé[288].

C'est donc sur le nom propre que doit se fondre l'identité du « je », ce qui engage la responsabilité de l'auteur dans le cadre d'une convention sociale, un engagement**.**[289] Nous reprenons ici le questionnement de Gasparini à propos de l'énonciation des genres narratifs :

> Le roman se raconte-t-il de la même manière que l'histoire ou l'autobiographie ? Et si chaque genre narratif se caractérise par un certain usage de la personne et du temps, le roman dont on connait le mimétisme ne peut-il pas imiter les formes verbales de l'autobiographie et d'autres genres référentiels [290]?

Le mot autofiction apparait pour la première fois et sans trait d'union sur la quatrième de couverture de *Fils*[291], un roman de Serge Doubrovsky[292] publié en 1977. Philippe Gasparini après des recherches sur l'origine du terme, a confirmé que c'est bien Doubrovsky l'inventeur du mot[293] :

> Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse du roman traditionnel ou nouveau. Rencontres, *Fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après la littérature, concrète comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère maintenant faire partager son plaisir[294].

Ce nouveau genre est donc « un lieu d'incertitude esthétique[295] », « fondé sur le doute, le fragment et l'altérité [296]», « c'est moi et ce n'est pas moi »[297]. Ce n'est pas seulement un mot, c'est un concept confiait Doubrovsky à Philippe Villain : « je ne me rendais pas compte que le mot avait été crée par le mouvement même de mon texte [298]». Par ce

[288] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op.cit*., p. 25.
[289] *Ibid*., p. 23.
[290] Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction, op.cit,* p.141.
[291] Il faut signaler que le « prière d'insérer» de Doubrovsky établissant le contrat de lecture a changé d'une édition à l'autre : avant le texte, après le texte et sur la première de couverture dans l'édition de 1997. *Cf.* Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage, op.cit* p.16.
[292] Serge Doubrovsky, *Fils, op.cit.*
[293] *Ibid*., p.8.
[294] *Ibid*. (Quatrième de couverture)
[295] Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage, op.cit*., p.9.
[296] *Ibid*., p.12.
[297] Genette Gérard., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 87.
[298] Serge Doubrovsky cité par Philippe Villain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p.204.

néologisme, Doubrovsky a voulu remplir la case aveugle des combinaisons possibles de Philippe Lejeune :

> Le héros d'un roman déclaré comme tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche[299].

Ce concept qui désigne « un hyper-genre[300]» va finir par engloutir des genres anciens et d'autres nouveaux comme roman autobiographique, roman personnel, nouvelle autobiographie, roman du Je, etc. Et Doubrovsky de déclarer : « mon autobiographie sera mon AUTO-FICTION[301] ».

Comme le roman autobiographique, l'écriture autofictionnelle est donc une écriture de l'ambigüité et de l'ambivalence générique, elle multiplie et varie les indices factuels et fictionnels au profit d'une scénarisation des rétrospections[302] , « ce n'est plus l'histoire, les péripéties qui peuvent sembler romanesques mais c'est la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction »[303]. Le pacte autobiographique s'applique aux souvenirs et non au cadre narratif justifiant la remémoration qui reste fictif[304]. Nous sommes en droit de poser la question si cette fictionnalisation de « faits strictement réels » n'est finalement qu'un gage de la littérarité du texte. Gasparini à propos de *Fils* postule que le style de Doubrovsky « résulte plutôt d'une certaine conception de l'écriture du moi […], l'autobiographie qu'il nomme autofiction ne préexiste pas au texte, elle ne puise pas dans un stock de souvenirs qu'il suffirait de recopier, ou même de transcrire, elle s'élabore par le travail d'écriture[305]. »

Une autre conception de l'autofiction est celle de Vincent Colonna[306] dans son étude sur le genre sous la direction de Gérard Genette et publiée en 1989. Il établit que la fictionnalisation correspond à des « affabulations de soi», le moi se trouve fantasmé dans la fiction, pour qu'elle soit totale, le texte ne doit pas « encourager à une lecture référentielle »:

---

[299] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit*., p. 31.
[300] Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, *op.cit*., p.10.
[301] Cité par I. Grell, « Pourquoi serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? », in J-L Jannelle et C. Violet (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Académia Bruylant, 2007, p.46.
[302] Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, *op.cit*., p. 25.
[303] *Ibid*., p.24.
[304] *Ibid*., p.25.
[305] *Ibid*., p. 28.
[306] Vincent colonna, *L'Autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, *op.cit.*

> La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes[307]

Si Jacques Lecarme[308] oppose l'autofiction de Doubrovsky à celle de Colonna selon deux usages de la notion : l'autofiction au sens strict du terme là ou la fictionnalisation porte seulement sur la situation d'énonciation et non sur les souvenirs qui restent réels; et l'autofiction au sens plus large, là où l'auteur s'invente une vie et le processus d'anamnèse cesse donc d'être vraisemblablement autobiographique[309], pour Genette, il est plutôt question de fausse et de vraie autofiction et c'est l'autofiction restreinte portant sur des faits certifiés qui serait une fausse autofiction[310]et qu'il qualifie d' « autobiographie honteuse[311], « des autofictions qui ne le seraient que pour la douane[312] ». Pour Philippe Gasparini c'est l'autofiction de Colonna qui serait restreinte et non celle de Doubrovsky « en exigeant l'absence de toute référence autobiographique, Colonna restreint considérablement le champ générique de l'autofiction[313].»

Suite aux débats et à la polémique suscités par l'autofiction et ses diverses définitions, Vincent Colonna dans son livre publié en 2004 intitulé *Autofiction et autres mythomanies littéraires*[314] (version remaniée de sa thèse), introduit le concept d' « autofiction biographique » comme catégorie ou sous-genre de « l'archi-genre » autofiction[315] pour désigner ces textes où, vérité et fiction s'imbriquent sans chercher à distinguer autofiction et roman autobiographique. Doubrovsky l'écrivain et le critique considère quant à lui, l'autofiction comme un genre à part entière, il s'agit d'« autobiographie postmoderne ». Il a d'ailleurs longtemps contesté l'autofiction dans son sens élargi telle que perçue par Colonna :

---

[307] *Ibid*.

[308] Jacques Lecarme, « L'Autofiction : un mauvais genre ? », in *Autofictions & Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), Colloque de Nanterre, RITM, n° 6, 1992.

[309] Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, *op.cit*., p.25

[310] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

[311] *Ibid*., p.86- 87.

[312] *Ibid*.

[313] Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, *op.cit*., p.114.

[314] Vincent Colonna, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

[315] Ainsi, il serait question d'autofictions dont les catégories sont : l'autofiction fantastique, l'autofiction spectaculaire, l'autofiction intrusive, auctoriale et l'autofiction biographique. *Ibid*.

> C'est un abus inadmissible que de l'assimiler, comme Vincent Colonna, à l'autofabulation, par laquelle, un sujet, doté du nom de l'auteur, s'inventerait une existence imaginaire, tel Dante, racontant sa descente en enfer ou Cyrano son envol vers la Lune. La « fabulation de soi » se rencontre aussi chez les pensionnaires de Saint-Anne.[316].

Pour le père de l'autofiction, l'écriture autofictionnelle doit être gouvernée uniquement par la recherche de vérité, c'est ce qui la distingue d'ailleurs du roman autobiographique et « l'autofiction fantastique » de Colonna. La finalité autobiographique doit être évidente :

> Il s'agit d'une fiction non dans le sens où seraient relatés des événements faux, car je considère que dans mes livres j'ai vraiment raconté ma vie de façon aussi véridique que si j'avais écrit mon autobiographie – et aussi fausse également… Mais cela devient une fiction à partir du moment où cela se lit comme une fiction. Pour moi, c'est une fiction par la mise en mots[317].

Position également adoptée par Marie Darrieussecq dans « L'Autofiction un genre pas sérieux[318]» quand elle annonce : « puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition[319], et puisque l'autofiction est littéraire, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction : coup de force « ontologique » qui assure *par essence* une place à mon livre dans la littérature. *Aristoteles dixit*[320] ».

Il a fallu attendre la deuxième publication de Philippe Gasparini parue en 2008, *Autofiction, une aventure du langage* pour voir s'établir une tentative de distinction entre roman autobiographique et autofiction. Gasparini considère l'autofiction comme « un roman autobiographique contemporain », les deux catégories sont qualifiées « d'autonarrations[321]». Il explique :

---

[316] Serge Doubrovsky, « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », Débat : l'autofiction en procès ?, in *Magazine littéraire*, n°440, mars 2005, p.26-28.

[317] « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », Entretien entre Serge Doubrovsky et Michel Contat, in *Autobiographies*, éd. Genesis, coll. « Jean-Michel Place », 2001, p. 120.

[318] Marie Darrieussecq, « L'Autofiction un genre pas sérieux », *Poétique*, n°107, septembre1996, p. 369-380.

[319] Nous faisons référence ici à la poétique de Gérard Genette qui partage la prose en deux catégories : la fiction et la diction. La littérarité de la fiction est établie par essence et celle de la diction par exception et sous condition.

[320] Marie Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *op.cit*.

[321] Concept qu'il emprunte à Arnaud Schmitt, « La perspective de l'Autonarration », Poétique, n°149, Février 2007, p.15-29.

> Le concept d*'autonarration* ne désigne pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique. Il recouvre des textes strictement autobiographiques régis par le pacte du même nom, et des romans autobiographiques, obéissant à une stratégie d'ambigüité générique plus au moins retorse [322].

L'autofiction, pratiquée par Doubrovsky semblait donc pour Gasparini, un avatar sophistiqué du roman autobiographique ou de l'autobiographie[323]», il rejoint ainsi la position de Philippe Lejeune sur cette question. Quelques années après *Le Pacte autobiographique*[324] et son fameux tableau des combinaisons possibles, dans *Je est un autre*[325] Lejeune utilise le terme « témoignages romancés » pour désigner ces textes indécidables écris dans un registre (auto)fictionnel où on reconnait des techniques narratives propres au roman contemporain. Réexaminant sa position sur l'autofiction, Lejeune déclare en 1982 lors d'un colloque tenu en Espagne : « Dans ces dix dernières années du « mentir vrai » à l'« autofiction », le roman autobiographique s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise que jamais la frontière entre les deux domaines[326]».

Lecarme par contre a toujours considéré l'autofiction comme un genre nouveau, il n'a jamais fait usage de la notion de « roman autobiographique », cette notion qu'il considère comme « un fléau du discours critique dont on peut espérer aujourd'hui l'extinction prochaine[327]». Le débat houleux sur l'autofiction qui a commencé il y a quelques année se prolonge ce qui a amené quelques uns à l'instar de Mounir Laouyen à qualifier ce genre de « monstre hybride » :

> […] l'autofiction – monstre hybride qui échappe à l'éprouvette du poéticien – comme rencontre paradoxale entre un « protocole nominal » identitaire et un « protocole modal fictionnel ». Le dispositif autofictionnel, nous l'aurons compris, s'origine dans un « pacte oxymoronique ». Ce qui permet de définir l'autofiction, c'est l'allégation romanesque du péritexte (roman ou fiction)

[322] Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, *op.cit.*, p.312.
[323] Philippe Gasparini, *Est-il je ?, Roman autobiographique et autofiction*, *op.cit.*, p.24. La citation telle qu'elle figure dans sa thèse publiée en 2004, ne faisait pas mention du terme autobiographie. Le roman de Doubrovsky ne pouvait être pour lui qu'un roman autobiographique à l'époque.
[324] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op.cit.*
[325] Philippe Lejeune, *Je est un autre, op.cit.* p.217.
[326] Philippe Lejeune, « Le Pacte autobiographique (bis) », in *L'Autobiographie en Espagne*, 2° colloque international de La Baume-lès-Aix, mai 1981, Aix-en Provence, Publications de L'université de Provence, 1982, puis dans *Poétique, n° 56, 1983*, puis dans *Moi aussi, op.cit.*, p.13-35.
[327] Lecarme et E, Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie* [1997], Paris, Armand Colin, 2004, p.24.

> faisant contrepoids au critère onomastique de la triple identité (auteur = narrateur = personnage principal)[328].

Käte Hamburger Dans *Logique des genres*[329], ne reconnait pas pourtant le caractère fictif du roman à la première personne rejetant aussi l'hybridité générique de l'autofiction[330]. Faut-il rappeler que Hamburger défend l'idée selon laquelle le statut autobiographique d'un texte est toujours vérifiable[331] rétablissant ainsi des frontières entre les genres qui n'avaient pas résisté à l'ère de la postmodernité. Selon Hamburger nous pouvons être confrontés à des textes plus ou moins réels mais non pas à des textes plus ou moins fictifs rendant la notion de « quasi fictif » caduque.

Arnaud Schmitt, dans une étude publiée en 2010 intitulé *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion Postmoderne*[332], propose une résolution de la problématique générique de l'autofiction dans et par la narratologie. Serait-il le dompteur du monstre hybride ? Arnaud Schmitt, dans une approche pragmatique, exploite la distinction opérée par Hamburger entre le « Je-Origine réel » et les « Je-Origines fictifs »[333] en commençant là où elle s'est arrêtée. De fait, Il interroge le statut du « je » (son introduction est intitulée « Question posée au je ») dans la littérature et propose d'approcher l'écriture autobiographique selon trois formes d'écart : l'erroné, le fabulé et le mensonger[334].C'est dans la double affiliation à l'autobiographie et au roman que se trouve selon Schmitt « la question déterminante posée par l'autofiction […] : puis-je entretenir deux idées génériques simultanément ? [335]» trois positions se présentent :

La première est la « position rationnelle du refus [336]» celle adoptée par Hamberger qui avance l'argument selon lequel « la coprésence de deux genres n'engendre pas un troisième, l'alternance n'implique pas la fusion [337]».

[328] Mounir Laouyen, « L'Autofiction : une réception problématique », *Frontières de la fiction*, Fabula. [En ligne] : http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php. (Consulté le 11/10/2012).
[329] Käte Hamburger, *Logique des genres*, Paris, Seuil, 1986.
[330] *Ibid*., p.9.
[331] *Ibid*.22.
[332] Arnaud Schmit, *Je Réel / Je Fictif : Au-delà d'une Confusion Postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, coll. «Cribles» , 2010. 200 p.
[333] *Ibid*., p.16.
[334] *Ibid*.
[335] *Ibid*., p.39.
[336] *Ibid*., p.41.
[337] *Ibid*.

La deuxième position est celle qui fait de l'autofiction un genre hybride et dont les tenants sont Colonna Darrieussecq, Genette, Gasparini. Contre cette position, Arnaud Schmitt avance que « la possibilité que deux genres soient difficiles à différencier dans le même espace textuel n'enlève rien au fait que nous avons toujours affaire à deux genres bien distincts[338] ». Il rappelle que les travaux de Gasparini n'ont pas pu distinguer justement autofiction et roman autobiographique[339]. Tout cela, explique Schmitt, est affaire de contexte, dans la mesure où « ma conception du discours fictionnel et référentiel n'est pas forcément identique à celle d'un autre lecteur [340]», déterminer le genre relèvera de la responsabilité du lecteur, ce qu'il qualifie de position intenable[341]. Il précise que si, autofiction il y a, elle serait un sous-genre d'une catégorie bien établie et non un genre.

La troisième et dernière position est celle de l'« autonarration » terme dont lui-même, partisan de la mixité et non de l'hybridité a fait usage, un terme qui peut être un équivalent au néologisme « autofiction » pour quatre raisons :

D'abord, deux genres ne peuvent se superposer, un texte ne peut être et de l'un et de l'autre en même temps. Ensuite la mixité de l'autonarration « offre un leurre de proximité[342]» tout en laissant distinctes les zones énonciatives que cherche à fondre l'hybridité autofictionnelle. Cette posture permet alors d'évacuer « la sempiternelle question de la véracité [343]».

Ensuite, l'autofiction pose un problème éthique, en engageant autrui dans le discours de soi, elle trouve dans la fiction le moyen de contourner les contraintes du réel. Selon Schmitt, l'autonarration permet « de prendre en charge cette responsabilité[344] » avec un « contrat de lecture clair qui force l'auteur à assumer pleinement sa narration du réel [345]»

Enfin, l'autonarration permet à l'autobiographie « de se présenter sous une forme littéraire[346]» elle sera ainsi le moyen de stimuler les recherches formelles sur l'écriture de soi, peu importe la manière dont se présente le pacte autobiographique. L'autonarration

[338] *Ibid.*, p.53.
[339] *Ibid*., p.65.
[340] *Ibid*., p.69.
[341] *Ibid*.
[342] *Ibid*., p.76.
[343] *Ibid*.
[344] *Ibid*., p.77.
[345] *Ibid*., p.78.
[346] *Ibid*.

comme sous genre peut englober selon Schmitt les textes à « dominante référentielle[347] » comme les autobiographiques qui répondent à une « exigence esthétique[348] » ainsi que la « fiction du réel », de ces textes « dont l'identité oscille entre roman et autobiographie[349] ». « Intuition générique [350]» c'est sous cette appellation que Schmitt propose de regrouper ces textes qualifié d'autofiction[351]. Et Gasparini d'annoncer : « qu'on les nomme autobiographie, autofiction, autonarration ou auto-essai, qu'on le sous-titre roman ou récit, le discours du moi sera toujours lu en fonction de l'engagement de l'auteur dans son énoncé, et le critique ne saurait faire abstraction de cette dimension éthique. C'est ainsi qu'elle pourra appréhender l'inventivité de l'autonarration contemporaine sous ses deux faces : esthétique et testimoniale[352] » L'aventure de l'autofiction ne s'arrêtera certainement pas là.

Ce chapitre aura donc pour objectif l'analyse générique de ces textes. Il s'agira en somme de mettre la lumière sur la pratique autobiographique féminine à une époque précise en Algérie dans ses deux dimensions : éthique et esthétique. Nous aurons à faire ressortir les spécificités de cette écriture afin de pouvoir déterminer si le genre sexuel pourrait avoir de l'influence sur le genre littéraire, confronter aussi et par le même biais ces textes aux canons autobiographiques occidentaux afin de juger de l'efficacité de ces canons sur cette pratique spécifique. Seront rapprochés et confrontés les textes présentant des similitudes quant à leur désignation générique : roman, récit ou chronique, en quoi ces textes serait-ils des autofictions ?

Quatre ensembles constitueront l'ensemble du chapitre, chacun sera consacré à une catégorie de texte, d'abord les chroniques ensuite les romans et enfin les récits. Le dernier axe de ce chapitre sera consacré aux procédés romanesques mis en œuvre dans l'écriture autofictionnelle au féminin. Le problème de l'inscription générique des récits de vie féminins nous conduira à aborder l'esthétique de l'indécidable cultivée dans ces textes, ses jeux et ses enjeux sur le projet autobiographique poursuivi par les auteures. Les différents sous-chapitres porteront essentiellement sur l'énonciation fragmentée entre voix vocales, voix focale et stratification temporelle. Les concepts abordés participent tout à la fois de la

[347] *Ibid*., p.90.
[348] *Ibid*., p.93.
[349] *Ibid.*, p.90.
[350] *Ibid*., p.98.
[351] *Ibid.*, p.98.
[352] Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage, op.cit.,* p.318.

narratologie, de l'énonciation pour ne citer que ces deux domaines. La perspective de Benveniste, de Genette, seront complétées par les travaux de Rabatel, de Ducrot ainsi que d'autres.

1-L'écriture de la chronique, chronique d'une écriture

Trois des textes composant notre corpus d'étude portent cette mention générique de « chronique», Nina Hayet, *La nuit tombe sur Alger la blanche : Chronique d'une Algérienne* ; Naïla Imaksen, *La troisième fête d'Ismaël : Chronique algérienne ;* Fériel Assima, *Une femme à Alger : Chronique du désastre.* (Cela sans compter d'autres textes dont nous n'avons pas pu tenir compte dans notre analyse pour les raisons citées précédemment). Nous ne pouvons ignorer un tel fait d'où notre choix d'entamer notre recherche sur les récits de vie féminins des années 1990-2000 par cette catégorie de textes.

Les chroniques des années quatre-vingt-dix sont des carnets[353] tenus la plupart du temps par des intellectuels surtout femmes pour témoigner de la « férocité de ce pays envers ses femmes, férocité millénaire[354]. », violence de l'Histoire partagée par tous mais dont elles sont les éternelles victimes. Femmes répudiées, battues, esclaves depuis la nuit des temps, les voilà désormais voilées, violées, assassinées « à tour de bras[355] » pour délit de vie par un fanatisme religieux moyenâgeux. Des textes qui se répondent et se répètent puisqu'ils traduisent tous un mal de vivre général, « un calvaire ininterrompu [356]» et dont les auteures se font l'écho intime et singulier.

Qu'est ce qui a suscité une telle désignation ? Quel est son sens ? Quel est son lien avec le genre autobiographique ? Si les chroniques sont considérées comme genres référentiels, ces textes sont-ils dénués vraiment de toute fictionnalisation ?

Le dictionnaire présente le mot «chronique» comme « un recueil de faits historiques regroupés par époques et présentés selon leur déroulement chronologique[357] ». Ce mot désigne un récit qui met « en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques authentiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement[358] ». Il n'est pas fait mention de l'écriture autobiographique. Les chroniqueurs, témoins de leur époque, s'accordent pour la plupart, à garder une certaine distance vis-à-vis des faits rapportés. Aristote, distingue « poésie » et « chronique » comme récit référentiel. Si la poésie est artistique par nature, c'est parce qu'elle représente allégoriquement ce qui

[353] Cela nous rappelle les carnets de guerre tenus par des soldats durant la Deuxième Guerre Mondiale.
[354] Naïla Imaksen, *La troisième fête d'Ismaël, op.cit.,* p.112.
[355] *Ibid*.
[356] *Ibid.*
[357] Dictionnaire TLFi. [En ligne] : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3977408400. (Consulté le 14 04 1018).
[358] *Ibid*.

pourrait avoir lieu en tout temps. Au contraire, la chronique de ce qui a eu lieu ne saurait relever d'une appréciation esthétique. Car les faits particuliers qu'elle relate ne sont aucunement généralisables[359] :

> Il ressort clairement de tout ça que le poète doit être poète d'histoires [*tôn muthôn poiètèn*] plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation [*kata tèn mimèsin*] qu'il est poète, et que ce qu'il représente [*mimeitai*], ce sont des actions; à supposer même qu'il compose un poème sur des évènements réellement arrivés, il n'en est pas moins poète, car rien n'empêche que certains événements réels ne soient de ceux qui pourraient arriver dans l'ordre du vraisemblable et du possible, moyennant quoi il en est le poète[360].

La majorité des critiques emploient régulièrement le mot *fiction* pour désigner un récit littéraire non référentiel, les chroniques, de par leur ancrage dans la réalité sont sujettes à des jugements de vérité et de fausseté. A la lumière de cette distinction, il apparait contradictoire que ces auteures ayant récusé l'autobiographie entant que genre référentiel, optent pour un autre genre tout aussi référentiel surtout quand leurs écrits s'apparentent parfois à la fiction.

Dans les textes en question, le mot vient compléter et préciser un titre (voir plus haut), il est aussi suivi d'un adjectif ou d'un complément de nom qui installe un horizon d'attente (*Chronique d'une Algérienne, Chronique algérienne, Chronique du désastre*). Et même s' il n'est pas fait mention du mot chronique, le récit de vie, *Vivre traquée* de Malika Boussouf se lit comme un journal et une chronique de par les faits qu'il relate, relatifs aux meurtres et à la terreur des années noires rapportés par une journaliste condamnée à mort. Avec de tels titres, les textes s'annoncent comme révélateurs de la réalité algérienne, vérité dévoilée par des femmes, c'est justement ce qui fait toute leur particularité. S'y prennent-elles de la même manière ? Ces auteures en publiant des journaux personnels et intimes, s'offrent-elles vraiment au regard extérieur ?

[359] Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1980, chapitre IX, p.65.
[360] *Ibid*.

1-1 L'écriture de la chronique, une écriture du fragment

Naïla Imaksen de son vrai nom Soumya Ammar Khoudja, enseignante universitaire à Alger jusqu'en 1994, présente son livre dans le préambule. Dans cette entrée initiale, elle explique son projet d'écriture et le situe dans le temps. Il durera d'août 1993 jusqu'en août 1994 :

> *Ce journal* commence de façon abrupte, un mois d'aout 1993. Et le terrorisme a déjà entaillé le cœur de l'Algérie.
>
> La narratrice, citoyenne de son pays, n'en peut plus de vivre la violence, le malheur. Alors, elle se met à écrire. A écrire […]
>
> Au commencement, la mort, la destruction sont encore inouïes et Sarah les transcrit croyant fixer un événement indicible, unique. Puis la mort et la violence vont se mêler à la trame même de la vie… [361]

La narration prend la forme d'un journal, un texte fragmenté et à plusieurs entrées[362]. Seront précisés le jour, le mois et l'année. Chaque jour son lot de morts : des noms de morts, des lieux de meurtres sont cités. Il faut préciser que contrairement à ce que nous attendons de ce genre de texte où le « je» se veut plein et légitime, un narrateur extradiégétique se charge de rapporter le quotidien d'une femme Sarah, à la différence des autres textes désignés « chronique » où le « je » assume l'énonciation de son texte. Pourtant à bien lire cette section initiale, on peut facilement y déceler un pacte de véracité[363] bien établi puisque l'auteure assume l'énonciation de son récit en signant le préambule où elle dévoile son projet d'écriture au lecteur :

> […]Ecrit dans l'urgence, ce livre se veut transmission d'un vécu en pays terrorisé où se conjuguent mort et désir fou de vivre, un modeste mémoriel en hommage aux disparus….
>
> Naïla Imaksen
>
> Alger, Août 1994[364]

Un livre qui rapporte le journal de Sarah. Comment ne pas assimiler Sarah à l'auteure ? Qu'est ce qui justifie cette mise à distance par l'écriture impersonnelle? Pourquoi avoir donné à son personnage un nom différent alors que l'auteure est déjà sous couvert d'un pseudonyme ?

---

[361] Naïla Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël*, *op.cit*., p. 07.

[362] Françoise S-Tenant, *Le Journal intime*, Nathan, 2001, p.11.

[363] Nous employons ici volontairement l'appellation « pacte de vérité » et non « pacte autobiographique » puisqu'il s'agit de journal. *Cf*. P. Lejeune, *Signes de vie*, Seuil, 2005, p. 27.

[364] Naïla Imaksen, *op.cit*., p.07. Nous soulignons.

1-2 Journal du dedans ou journal du dehors ?

Du terme « chronique », nous devons donc passer au terme journal puisque les deux termes sont associés dans cette écriture du deuil et du traumatisme. Qu'est ce qui fait la spécificité de ce journal ? N'est-il qu'un journal ? Où est-il une autobiographie déguisée d'un journal ? Peut-il être désigné de « journal intime » ? Mais qu'est ce qu'un journal intime ? Est-il un genre littéraire?[365] Surtout à considérer l'affirmation de J. Rousset, qui voit dans le journal « un nouveau venu dans la gamme littéraire […] en marge de l'autobiographie[366].» Lejeune avançait déjà dans *Cher cahier…* qu'« il n'existait pas un Journal sur lequel on pourrait dire des choses simples, mais des journaux, qui suggèrent des éléments de réponse complexes et parfois contradictoires[367].» Pour lui, « le journal n'est pas d'abord un genre littéraire mais une pratique. Son apparition comme genre littéraire est un épiphénomène[368] ».

Pour la pratique de Naïla Imaksen, nous nous interrogeons : s'agit-il vraiment d'un journal intime ? Puisque la notion de l'intime peut recouvrir à la fois l'insignifiant et l'anecdotique des petits riens quotidiens[369]. Si l'on considère *La troisième fête d'Ismaël*, et comme son titre l'indique : *Chronique du désastre*, ce texte n'est pas fait d'anecdotes, non plus de banalités du quotidien, mais d'horreurs, de faits ayant marqué l'existence de son auteure et modifié le visage de son pays. Une écriture journalière qui dresse la liste des noms des victimes de l'intégrisme religieux en Algérie et les circonstances des meurtres et fait de ce journal, «un journal du dehors».

L'appellation « journal intime » nous semble dès lors peu pertinente surtout que ce journal est destiné et depuis ses premières lignes à être publié.[370] L'écriture du journal intime, à la différence de l'autobiographie, n'est pas destinée à autrui, elle n'est pas, par nature, conçue « dans une perspective de publication.[371]» Avant d'aller plus loin voyons d'abord l'une des définitions du journal intime »

> Le journal intime avant toute caractéristique de forme (fragment daté, par exemple), de contenu «événement » extérieurs ou intimes, introspection, etc.),

[365] Nous reprenons l'interrogation de F. S-Tenant dans son étude sur le journal intime. *Ibid.*, p.5.
[366] Jean Rousset, *Le lecteur intime* : *De Balzac au journal*, Corti, 1986, p.13-14.
[367] Philippe Lejeune, *Cher cahier…*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins » 1989, p.27.
[368] Philippe Lejeune, *Signes de vie*, Seuil, 2005, p.28.
[369] Françoise S-Tenant, *Le Journal intime*, *op.cit*., p.6.
[370] *Ibid*.
[371] *Ibid*., 12-13.

> de fonction (retenir par le langage ou plus justement je crois, oublier par lui certains moments de la vie », *par l'unicité de son existence physique: même dactylographié, il n'existe qu'en un exemplaire unique, dont toute reproduction trahit le statut original*[372].

Si le journal intime est un écrit tourné vers soi, pour y découvrir « les profondeurs secrètes de son être », une introspection, «un indicible inaccessible», le journal de Naïla Imaksen correspond bien être à cette présentation, puisqu' il nous dévoile les sentiments d'un être touché au plus profond de lui-même, le traumatisme d'une guerre entre frères et l'effroi d'être une éventuelle cible pour un fanatisme religieux aveugle :

> Le terrorisme la ramène au degré zéro de tout. Quelle résistance mener ? Contre quoi résister ? « Tenir » contre qui, contre quoi ? Contre une peur blanche, intégrale…[373]

> Sarah commence à songer au départ, à l'exil au moins temporaire. Une pause. Ce qui se passe dans ce pays est indescriptible elle et ses proches, souvent, n'en peuvent plus. N'en peuvent plus d'avoir peur pour les autres et pour eux-mêmes, n'en peuvent plus d'être aux aguets, de capter des visages de passant en se demandant : Ont-ils des traits de terroristes[374] ?

Mais si le journal intime est la plupart du temps conçu comme un journal-confidence qui répond à un besoin de purgation, un exutoire mais toujours comme une « médiation de soi à soi[375] ». Le journal de Naïla Imaksen s'en démarque parce que c'est une écriture tournée vers le dehors et vers l'autre **;** une médiation de soi à l'autre. « Il s'adresse à ceux qui voudraient bien le lire pour mieux apprécier la vie », ceux de sa communauté mais aussi les autres. Il répond à un besoin de révéler au grand jour, de dénoncer et de témoigner. Ce n'est qu'à cette condition qu'il peut jouer son rôle de purgation et c'est dans cette mesure que l'auteure peut atteindre un certain état de soulagement et de paix. L'écriture est conçue comme un acte de résistance, un défi contre le silence et la peur avec pour fonction de « transcrire et fixer un événement indicible[376].» La diariste est aux aguets, son journal capte le surgissement de l'événement mais pas n'importe lequel, il se limite à l'événement du meurtre. Les intégristes qui sont « des tortionnaires, des assassins, des bouchers sadiques veulent instaurer l'ordre de l'enfer[377] » font la loi,

[372] B. Jordane, *Toute ressemblance*…, éd. J.-B. Puech, Champ vallon, 1995, p.119-120.
[373] Naïla Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël*, *op.cit*., p.10.
[374] *Ibid*., p. 24.
[375] Françoise S-Tenant, *Le Journal intime*, *op.cit*., p. 86.
[376] Naïla Imaksen, *op.cit*., p.07.
[377] *Ibid*., p.207.

profèrent des « fatwa[378] », ceux- là mêmes qui imposent le rythme de l'écriture par la fréquence des meurtres. La fréquence des entrées et leur longueur rendent compte de la gravité du fait, de l'abominable de l'acte et de son retentissement immédiat sur la diariste et sur son entourage. Plus le meurtre se rapproche, plus la peur se fait sentir et l'encre de couler dans cette course infernale de la plume voulant rattraper la coulée du sang. Ainsi cette entrée du lundi du mois d'octobre qui s'étale de la page 17 à la page 20 alors que d'autres entrées se limitent à un ou deux paragraphes. Un compte rendu minutieux des meurtres et de leurs circonstances : « Combien ? Comment[379] ? »

> Octobre 1993
>
> *Lundi*
>
> La mort du couple Saheb, un cauchemar aussi.
>
> Ils habitaient dans une sorte de domaine agricole où était leur maison avec jardinet. Ils avaient trois filles âgées de sept, quatre et quatorze ans, et Rachida l'épouse, était enceinte.
>
> Une nuit, en plein couvre-feu, un camion s'arrêta, une quinzaine d'hommes en descendirent et s'engouffrèrent dans la maison qu'ils saccagèrent.
>
> Mohamed Saheb fut d'abord roué de coups ; un voisin a raconté par la suite qu'il…[380]

La diariste qui rapporte les meurtres jour après jour, pleure les victimes et compatit à la douleur de leurs familles, rapporte aussi leurs questions qui sont aussi ses questions et celles du monde entier : « Mais pourquoi, je n'ai rien fait[381]. « Comment devient-on terroriste, pas seulement poseur de bombes ou tireurs mais aussi et surtout égorgeur et mutilateur ? Comprendre le pourquoi de la faute…..quelle est cette cause qui s'exprime de cette manière[382] ? »

Dans le texte de Naïla Imaksen, on trouve des interrogations mais aussi des réponses, toute une analyse l'amène à poser des hypothèses comme explication à ce qui se passe dans son pays : « D'aucuns ont pensé que le terrorisme était une réaction des humiliés, des laissés-pour-compte. Peut-être « le problème » est que les victimes n'ont rien à voir, dans

[378] « Fatwa », terme qui signifie un décret religieux proféré par un leader islamiste.
[379] *Ibid*., P.66.
[380] *Ibid*., p.18.
[381] *Ibid*., P.208.
[382] *Ibid*., P.164-165.

leur quasi-totalité, avec ceux qui ont mené le pays à la ruine[383]». Mais comment un journal intime peut-il s'écrire à la troisième personne ?

1-3 Ecriture de soi, écriture de l'autre

Le journal se veut témoignage d'un état de société, de la cruauté de ses hommes, il est mémorial. Naïla Imaksen n'écrit pas seulement pour elle-même, pour exorciser les fantômes qui hantent ses nuits et peuplent ses jours, elle les nomme et les désigne pour dépasser ses craintes, elle se fait aussi écrivain public. Elle écrit pour tous les autres, femmes et hommes de sa société qu'on a condamnés au silence, à qui l'on a imposé la bride. C'est ce qui justifie peut-être le recours à l'écriture impersonnelle dans ce journal intime ; le malheur est partagé par tous : femmes et hommes de sa société se reconnaitront dans ce grand malheur qui frappe les Algériens.

> Ils tuent plus que jamais. La presse ne rapporte pas la totalité des évènements. Les assassinats sont plus nombreux qu'on ne le croit[384].
>
> Aujourd'hui qu'une voisine de sa cité a été punie de vivre, elle prend son courage à deux mains et transcrit l'horreur […][385]

Son journal est traversé par des voix, voix des morts, voix des victimes, veuves et orphelins, voix des femmes, éternelles persécutées, oubliées de l'Histoire. Des sans- voix, auxquels elle prête sa voix.

> Et moi, Sarah, écrit Sarah, je prends en dépôt le récit de mon père relatant la passion de sa mère et Je pleure, enfin, l'aïeule inconnue, dont je ne sais pas les traits, dont je n'ai pas su longtemps le nom, doublement enterrée par l'oubli.
>
> Voici que tu bouges, revis un peu dans ma mémoire et j ai comme la sensation de te restituer un peu de ton identité, toi, l'ignorée, la méprisée, jusqu'à ce que mort s'ensuive[386].

« Journal intime » ne peut être une désignation adéquate pour cette écriture. L'adjectif intime désigne ce qui est au plus profond d'un être, ce qui reste généralement caché et secret, un intérieur de l'intérieur en quelque sorte[387], une définition qui peut recouvrir aussi bien les tourments sentimentaux que les confidences sexuelles, les crises spirituelles

[383] *Ibid*., P.166.
[384] *Ibid*., P.194.
[385] *Ibid*., p.195.
[386] *Ibid*., P.101.
[387] *Ibid*., p.9.

ou les préoccupations financières[388]. Or la vérité dévoilée dans ce texte est de l'ordre du collectif**.** Ne devrait-on pas chercher un autre adjectif pour le désigner? «Un journal personnel[389]», Un journal « extime[390]», « journal externe[391], chronique de l'actualité, écho des sollicitations extérieures, journal des autres plus que de soi[392]. Mais adopter cette appellation ne serait pas aussi négliger l'effet des évènements sur la diariste, le journal est avant tout un texte tourné vers soi. La diariste ne se fait pas transparente, son trouble et son indignation affleure à chaque meurtre rapporté.[393] Le journal ne se donne pas à lire au lecteur comme « chronique », un journal de bord dans lequel se succèdent les faits du quotidien, le quotidien de l'Algérie : meurtre, attentat, viol, kidnapping, incendie, etc. Ces faits, le lecteur en a connaissance, la spécificité de ce journal c'est qu'il donne à lire ces mêmes faits connus du lecteur dans leur retentissement sur une conscience singulière, celle de l'auteure.

Ne peut-on pas trouver une appellation qui prendrait compte des deux aspects de ce journal ? Le moi pris au piège, qui se dit dans son intimité, qui extériorise ses tourments et craintes et ce moi qui se révèle à l'autre, qui se révèle au monde pour le prendre à témoin. Un besoin de dire, nommer l'innommable, mais aussi un devoir de mémoire :

> Fatigue, lassitude, où trouver encore la force pour parler encore et toujours de la mort ? Pourtant, il ne faut pas oublier même s'il faut vivre. Il faut engranger, il faut témoigner. C'est l'un des gestes, parmi les plus modestes, plein d'humilité, que l'on peut accomplir pour honorer la mémoire des disparus et pour rester arrimé à cette réalité qui est devenue une véritable tragédie[394].

Une nécessité d'écrire et de dire au grand jour partagée par tous les écrivains de sa génération, hommes et femmes, et Mohamed Harbi d'affirmer : «Que tout le monde sache et que personne ne dise un jour : « Je ne savais pas, ». « On déforme le visage de ma communauté. »[395] Ce journal qui pourrait être « un journal de bord de la mort[396] »,

[388] *Ibid*.
[389] Expression adoptée par P. Lejeune et J. Lecarme.
[390] *Cf.* Michel Tournier, *Le monde des livres*, 6 aout 1982.
[391] Appellation utilisée par Georges Gusdorf, et Alain Girard.
[392] Françoise S-Tenant, *Le Journal intime*, *op.cit*., p.11.
[393] *Ibid*., p. 84.
[394] *Ibid*., P.40.
[395] Mahamed Harbi, cité par Naïla Imaksen dans l'épigraphe de son journal.
[396] *Ibid*., P.124.

« Un banal registre obituaire[397] » comme le désigne son auteure dans un commentaire de son écriture journalière.

1-4 Journal ou autobiographie ?

Dans ce journal « extime », où l'on rapporte deux années de braise de l'Algérie, nous avons décelé une écriture rétrospective. Un regard tourné vers le passé et porté sur l'histoire familiale de son auteure. Mais comment Naïla Imaksen a-t-elle pu concilier les deux écritures ? L'écriture «rétrospective et reconstructive de l'autobiographie qui contraste avec l'écriture répétitive, tâtonnante et assez souvent tendue vers l'avenir du journal »[398]. D'autant plus que l'écriture de ce texte s'est révélée impersonnelle et distante dès le début.

C'est en fait, l'immédiateté de l'évènement et son impact sur la conscience de la protagoniste qui enclenche le processus de la mémoire. Ainsi cette entrée du 8 mars**,** journée de la femme : Sarah, qui fête cette journée comme les autres femmes de son pays dans le deuil, s'interroge sur le sort que réserve ce pays pour ses femmes :

> Ce pays a toujours eu peur de ses femmes, les a considérées comme des adversaires à neutraliser sinon comment expliquer le poids impitoyable des traditions, l'acharnement du FLN à faire passer un Code de la famille faisant d'elles des personnes n'atteignant jamais leur majorité […].
>
> Violence envers les femmes, violence ancienne, inscrite dans l'histoire secrète des familles[399].

La mémoire s'active : « Le père de Sarah raconte : «A cette époque, mon père était quelque peu un notable dans la société colonisée, assez connu…. [400]». Et le texte se fait l'écho de toutes les histoires de femmes de sa famille humiliées et opprimées resurgissant du récit du père. Et les récits s'ensuivent pour relater le malheur de toutes ces femmes « traversées, labourées, occupées par toutes les violences[401] » Un va-et-vient incessant entre le présent et le passé dans un télescopage des faits voulu par l'auteure pour relever « cette constance qui consiste à porter atteinte aux algériennes, de toutes les manières possibles. Par exemple en les ignorant, en les effaçant […] Huit mars 1994 et l'histoire des

[397] *Ibid*., P.177.
[398] Françoise S-Tenant, *Le Journal intime*, *op.cit*, p.12.
[399] *Ibid*., P.97.
[400] *Ibid*.
[401] *Ibid*., P.114.

femmes est encore à écrire. Que les écrits témoignent de la férocité de ce pays envers ses femmes, férocité millénaire[402]. »

La troisième fête d'Ismaël qui se donne donc à lire comme la transcription du quotidien de l'épouvante est une Histoire en train de s'écrire et une Histoire révolue : « 1993,1994 : avec quelles autres dates des temps obscurs parmi les plus maudits, les faire correspondre[403] ? » Un présent incertain, pesant et écrasant que l'auteure cherche à fuir en prenant refuge dans un passé nostalgique à la recherche des moments doux de la tendre enfance :

> Mois de ramadan. Une enfance tendre et chaleureuse […] Sarah revient à ce marché. Elle en a gardé pour toujours un bouquet de parfums et de couleurs, une somme de jours heureux […] Quel bonheur d'y aller ce premier jour de ramadan en compagnie du père qui ne manquera pas de les gâter[404]. »
>
> Ce mois de ramadan 94, ils ne se sont pas seulement contentés de cracher sur la dignité des Algériens en leur vendant au prix le plus fort des produits de base, ils ont, cette fois-là pris un peu plus aux Algériens, leurs compatriotes, ils leur ont pris leurs vies.
>
> Ramadan de massacre et de sang. Aucune trêve pendant ce mois sacré, préféré par les musulmans, entre tous[405].

Un passé dont les souvenirs refont surface pour revisiter ces temps et ces lieux où, autrefois, il faisait bon vivre afin d'échapper au « tourbillon de la démence[406]», Mais un passé que l'on revisite, que l'on explore et ausculte dans un effort violent et provocant de la mémoire, à la recherche de réponses, d'explications à ces questions qui restent suspendus dans la conscience de tout un chacun : POURQUOI ? Pourquoi ces meurtres ? Pourquoi les frères s'entretuent ?

> Le père de Sarah ne devait jamais assister à cette guerre qui n'ose pas dire son nom. Il n'aurait jamais compris que des anciens de la guerre de libération nationale se fassent torturer et égorger par des bourreaux ayant l'âge de l'indépendance ; il se serait cru déporté en enfer s'il avait appris dans son journal que des Algériens tuaient à tour de bras des femmes , des fillettes tout aussi algériennes.il aurait fait mentir ses yeux et ses oreilles si on lui avait dit

[402] *Ibid*., p.112.
[403] *Ibid*., P.114.
[404] *Ibid*., p.82-83.
[405] *Ibid*., *P.90.*
[406] *Ibid*.,*P.89.*

> que des jeunes appelés du services national se faisaient massacrer comme les moutons de l'Aïd El Kébir[407].

Malgré la présence du pacte autobiographique, ce texte ne peut être considéré comme une autobiographie en bonne et due forme parce que l'autobiographie est un livre refermé alors que ce texte prend la forme d'un journal, un livre ouvert[408] et tourné vers l'avenir. Il est plus question de diariste que d'autobiographe. C'est le présent ici qui l'emporte, il pèse de tout son poids. Le passé ne survient que pour dénoncer la laideur du présent. Les réminiscences du personnage surgissent comme un état de désespoir. L'écriture de la chronique née de l'inquiétude, de la peur et de l'angoisse face à un sort incertain, à un avenir indéterminé s'inscrit contre l'oubli et le mensonge. Elle se veut sauvegarde de la mémoire et écriture de l'Histoire :

> Ce journal qui se veut fragment d'un grand livre ou chacun viendrait consigner son histoire, et ce grand livre aurait pour titre : L'Algérie au temps du terrorisme. Des récits pétris dans la matière fiévreuse et vivante des jours et du temps des êtres. Récits tragiques de larmes et de souffrances où les êtres s'initient à l'absurdité du monde, de l'univers …[409]

2-Le Roman journal

La nuit tombe sur Alger la blanche : Chronique d'une algérienne de Nina Hayat, *Une femme à Alger : chronique du désastre* de Fériel Assima sont deux textes sous-titrés aussi « chronique ». Un autre celui de Malika Boussouf, *Vivre traquée* ne porte pas cette désignation générique mais correspond bien à cette écriture de l'actualité. Aucun de ces textes ne prend l'apparence d'un journal avec des entrées datées mais la narration progresse au fil des heures dans le cas de Nina Hayet et au fil des jours dans le cas de Fériel Assima et le lecteur découvre qu'il s'agit des années 1990 en Algérie :

« C'est à deux heures de l'après midi que nous avons enfin atteint la pointe du quartier du Golf.. [410]»

« Vendredi jour saint. Des rangées d'hommes se forment devant les mosquées.[411] »

« La chaleur moite de ce mois de septembre finissant me colle à la peau[412] ... »

---

[407] *Ibid*., P.88.
[408] *Cf.* G. Gusdorf, *Ligne de vie, I : Les écritures du moi*, éd. Odile Jacob, 1990, p.317.
[409] *Ibid*., p.154.
[410] Fériel Assima, *La Nuit tombe sur Alger la blanche*, *op.cit*., p.31.
[411] *Ibid*., p.46.

« Le premier muezzin entonna son appel à la prière dans le lointain… [413]»

« La soirée avait été effroyable[414]… »

Ces textes font penser plutôt à des romans même si il y a absence de cette mention sur la première de couverture mais le roman se définit comme une œuvre d'imagination qui transforme la réalité et la transpose par l'imagination créatrice, il s'oppose en cela à l'écriture diaristique censée être une capture instantanée du réel tel qu'il a été vécu. L'écriture féminine de la chronique des années quatre-vingt-dix pose la problématique des frontières entre écriture fictionnelle et écriture factuelle, un vieux débat sans cesse repris depuis Aristote. Quelle est la place de la fiction dans la réalité dans l'écriture de l'intime ?

2-1 Le journal entre l'autobiographie et le roman

La nuit tombe sur Alger la blanche : Chronique d'une Algérienne est un texte qui raconte une journée de la vie d'un couple qui va se solder par la mort du mari et c'est l'épouse qui se chargera de rapporter les faits. Le texte est écrit à la première personne au temps du récit. L'auteure, Nina Hayat, de son vrai nom Aïcha Belhalfaoui, journaliste d'origine algérienne a passé son enfance entre Paris et Berlin avant de découvrir son pays, l'Algérie, en 1963.

> Pas de récit léger, futile, fictif, avec des mots bien agencés, quand chaque minute du quotidien et les insomnies qui s'enchainent les unes aux autres sont ponctuées par les tirs, les meurtres, l'égorgement, la décapitation.
>
> Comment imaginer, rêver, inventer quand la vie vous est un cauchemar de chaque instant rythmé par l'assassinat de tous vos amis, la peur, les cris, les larmes et le sang[415] ?

Même si l'auteure congédie l'invention de l'écriture romanesque, son texte ne peut être considéré aussi comme un journal puisque il rapporte une seule journée du quotidien d'un couple algérien, tous les deux sont journalistes. Le texte ne peut non plus être pris comme une autobiographie du moment que son auteure en a donné une autre forme. Elle s'explique sur son entreprise d'écriture dans l'avant propos de son texte :

---

[412] Nina Hayet, *op.cit*., p.26.
[413] *Ibid*., p.26.
[414] *Ibid*., p.104.
[415] Nina Hayet, *op.cit*., p. 7-8.

« Roman ? Récit autobiographique ? Témoignage ? Chronique d'une journée comme tant d'autres, avec son lot d'horreurs et son cortège de morts ? D'une nuit terriblement agitée, traversée entre cauchemars et insomnie ?

Rien de tout cela et tout cela à la fois[416].»

Dans cette section initiale « l'avant propos », l'auteur négocie le contrat à instaurer avec son lecteur : « Quelle étiquette apposer sur cet ouvrage ? Car il faut bien étiqueter, puis classer par genre …Réalité ou fiction ? Fiction ou réalité ?

Ni l'une ni l'autre et les deux à la fois […][417] »

Elle place son texte sous le signe du double et de l'ambigüité, sa lecture doit se faire dans l'entre deux pour répondre à un pacte antinomique. Un pacte autofictionnel qui rappelle de près le pacte de Doubrovsky[418]. Mais si Doubrovsky a écrit son autobiographie comme un roman, l'identité des trois instances était facilement repérable puisque le personnage portait le nom de l'auteur alors que dans le texte de Nina Hayet, la narratrice/personnage porte un nom différent, la seule identification que l'on retrouve est celle de la profession exercée. La narratrice comme Nina Hayet est journaliste ainsi que son mari. Il y a aussi le patronyme de son mari qui revient dans le texte. La narratrice dans ses réminiscences revient au passé, ce passé récent qui est la guerre de l'Algérie et de l'indépendance et elle rapporte certains épisodes de la vie du père de son mari « Da Mokrane »

> Samir n'était pas du genre à étaler ses états d'âme. Il avait tellement horreur des épanchements que pareilles confidences sur la qualité de son sommeil étaient en elle-même le signe d'un épuisement moral profond. On ne s'épanchait pas chez les Aït Mansour.
>
> Da Mokrane, le père de Samir n'avait pas eu le temps de se perdre en épanchements […][419]

Dans les dernières pages du livre, Nina Hayet l'auteur prend la parole, Djamila l'héroïne, s'efface. Une réflexion est engagée au temps du discours sur le rôle de la création, la langue de la création et sa nécessité pour dire non et riposter :

> Si je ne peux me raconter à la première personne , réfléchir à guise, fouiller dans mon histoire, dans ma mémoire et dans mes rêves , dans mes délires et

[416] *Ibid.*
[417] *Ibid.*
[418] Serge Doubrovsky, *Fils*, *op.cit.*
[419] Nina Hayet, *op.cit.*, p.17.

> dans mes fantasmes , dire et me dédire, étaler mes interrogations, mes croyances et doutes d'autrui, comment me soumettrai-je à la remise en question qui est pourtant la clef de toute marche en avant pour tendre, et c'est déjà beaucoup, vers la liberté, celle que l'on porte au fond de soi[420].

La situation narrative et énonciative n'est pas différente dans *Vivre traquée* de Malika Boussouf, l'ambigüité l'emporte. Dans l'avertissement de l'auteure, le lecteur s'aperçoit qu'il est devant une fiction qui n'en est pas une parce qu'il s'agit d' « une fiction au service d'une réalité[421], celle de l'Algérie des années 1990. Un pacte de lecture est ainsi noué quand le « elle » du personnage du récit s'identifie au « je » de l'auteure dans l'avertissement :

> Le personnage qui habite ce livre s'appelle Nina. Il aurait pu porter bien d'autres prénoms : Khalida, Farida, Saïda ou même Malika. Ce n'est pas le plus important. L'essentiel est ailleurs, et dépasse les questions d'état civil ou de fiction au service d'une réalité. : c'est la nécessité de témoigner, au plus juste, avec les vérités et les mots les plus crus, du calvaire de tout un pays[422].

Faut-il rappeler que Malika Boussouf est la seule auteure qui n'a pas opté pour un pseudonyme. Cette auteure est née en 1954 en Algérie, journaliste, elle est connue pour son émission politique à la radio « Show Débat » qu'elle a décidé d'interrompre après l'assassinat du président Boudiaf. Le texte raconte sa mise à mort :

> Les intégristes qui m'ont condamnée à mort voulaient m'emmurer au tombeau du silence. Ils ne sont parvenus qu'à provoquer un étrange dédoublement identitaire qui m'a fait préférer la parole oblique à la confession nue : cette schizophrénie spontanée fut ma forme de résistance au bâillon[423].

L'avertissement est signé « Malika Boussouf 1995 » et résume la thématique du récit qui rejoint les autres textes des femmes-écrivains des années de braise : une femme doit témoigner de la tragédie malgré la menace, « dire le sang qui coule chaque jour, les enterrements, les mutilations[424]». Mais si le pacte autobiographique est établi sans aucune ambigüité, la narration est hétérodiégétique et le temps dominant est le présent.

---

[420] *Ibid*., p.113.
[421] Malika Boussouf, *Vivre traquée*, *op.cit*., p.7. (Avertissement de l'auteur).
[422] *Ibid.*
[423] *Ibid*.
[424] *Ibid*.

Une femme à Alger de Fériel Assima est aussi sous titré Chronique (du désastre) mais à la différence des autres textes, l'auteure a fait le choix de ne pas soumettre son texte au pacte autobiographique ; pas d'avant propos, pas d'avertissement signés comme dans les autres textes. Le texte est écrit sur le mode de la confession, la narratrice reste anonyme, le « je » n'est pas identifié : « Ce matin, je ne sais pas ce qui m'arrive. J'ai l'impression que cette journée sera différente des autres[425] […]». Le seul repère repérable est la profession, la narratrice est comme l'auteure est journaliste mais cela reste un signal faible qui ne peut suffire à établir l'identité des trois instances de la narration. Pourtant les faits rapportés relèvent de l'actualité de l'Algérie des années 1990, c'est un témoignage de la barbarie et de la violence des intégristes contre les Algériens. Pour Philippe Gasparini, les différents opérateurs d'identification permettent de différencier les deux entreprises : autobiographique et autofictionnelle :

> Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre, le nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. ? Dans l'autofiction comme dans l'autobiographie, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux stratégies.[426]

Nous constatons avec tous ces textes que là où les auteurs écrivent sous couvert de pacte autobiographique, la narration est à la troisième personne et là où le « je » est maître de la narration, l'auteur congédie l'écriture autobiographique, ce fait n'est-il pas en rapport avec l'écriture du sujet féminin qui a du mal à assumer l'écriture autobiographique et semble hésiter à la mener jusqu'au bout ?

2-2 Du journal au roman

A. Girard avance dans *Le Journal intime* que « Rien ne semble plus éloigné d'une œuvre qu'un journal [427]», il ajoute plus loin avec certitude : « […] en ce sens et de prime abord, un journal n'est pas une œuvre[428] », un genre littéraire né au XVIII° siècle selon lui qu'il définit comme une forme particulière d'écrits et qui présente des caractères :

> Le journal intime forme particulière d'écrit, présente des caractéristiques très précises, qui le définissent comme tel.

[425] Nina Hayet, *op.cit*., p.08.
[426] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op.cit*., p.25.
[427] Alain Girard, *Le journal intime*, coll « DITO», Paris, PUF, 1963, p.08.
[428] *Ibid*., p.3.

> 1°premier trait, le plus évident et le moins discutable, il est écrit au jour le jour. En cela, il s'oppose à toute œuvre composée. Quelles que soient les intentions qui président à sa rédaction, un journal en effet n'obéit à aucune règle imposée. Son auteur est libre de mettre ce qu'il veut, dans l'ordre qu'il désire, et même sans aucun ordre. L'étendue de son propos dépend de l'événement, extérieur ou personnel, qu'il a pu observer, ou désir retenir comme significatif, dans la journée d'hier ou celle d'aujourd'hui. Il ne se pose pas les questions nécessaires à l'élaboration d'une œuvre. Pas de début, pas de terme, pas de nœud, ni sujet, ni exposition, ni développement ; seules les circonstances, publiques ou privées, multiples diverses, répétées ou semblables, le guident à travers un périple mouvant que les jours succédant au jour. En ce sens et de prime abord un journal n'est pas une œuvre.[429]

Toutes ces caractéristiques sont présentes dans les textes de Nina Hayet, Malika Boussouf et Fériel Assima. La narration est circonscrite dans le temps, un moment bien déterminé de la vie d'une femme, après sa condamnation à mort par les intégristes religieux dans le cas de Malika Boussouf et Nina Hayet. La part d'introspection est grande et on raconte le temps présent même si des séquences de retour au passé dans un regard rétrospectif sont assez fréquentes.

En plus de ce premier critère, A. Girard présente d'autres caractéristiques pour distinguer le journal du roman. Ainsi, il insiste sur la présence de l'auteur personnellement, « il ne cherche pas à se dissimuler sous aucun voile, le pronom personnel « je » y règle normalement l'allure du discours[430] ». Aussi pour que le journal soit reconnu comme intime, il faut que « l'observation porte sur la personne même du rédacteur, sur le côté privé de sa vie, plutôt que sur le côté extérieur […] la personne est sur ce point à nouveau au singulier : le « je » l'emporte sur le « toi » comme sur le « il ». Le caractère réservé et privé, voire secret est un autre critère qui éloigne le journal de l'œuvre. Il n' ya pas communication ou échange, l'écriture étant destinée à soi[431]. Ce fait est à mettre en relation selon A. Girard avec la régularité et la continuité de l'écriture du journal intime qui s'étend sur une longue durée qui ne peut être précisée, le besoin d'introspection peut survenir suite à une crise ou un choc, « le journal parsemé de blancs, prend fin en même temps que la crise qui l'a provoqué[432] ».

Autant d'éléments qui éloignent les récits de vie de Assima Fériel, Nina Hayet et Malika Boussouf du journal et en font des romans même s'il y a absence de cette mention sur la

[429] Alain Girard, *op.cit*., p.3.
[430] *Ibid*.
[431] *Ibid*., p.4.
[432] *Ibid*.

page de couverture. En effet, dans ces textes, il est plus question des autres que de soi. Aussi, il s'agit de faits du quotidien des Algériens que tout le monde vit et partage, le caractère secret des confidences n'est pas évident d'autant plus que l'écriture n'est ni continue ni régulière et le récit est tantôt introspectif et tantôt rétrospectif.

Dans *La nuit tombe sur Alger la blanche* le journal s'achève avec le départ suite à la mort du mari alors qu'il avait commencé la veille pour décrire la peur d'être traquée par les islamistes, les menaces, les coups de fil anonymes : « J'avais entrainé Yasmina, place Audin, à la première agence de voyage venue. Nos visas étaient encore valides. Je pris deux billets pour le premier avion en partance pour Paris[433]. »

La narration dans *Vivre traquée* de Malika Boussouf débute par le départ. Après « une lettre de menace signée par le chef du MIE, le mouvement pour l'état islamique[434] » Nina se trouve contrainte de quitter le pays pour trouver refuge à Paris. Le récit est partagé entre le présent de l'exil, le passé récent de L'Algérie et le passé lointain de l'enfance. Il s'agira aussi de deux espaces en opposition, la France qui offre la sécurité à Nina mais où elle se sent étrangère et l'Algérie qu'elle a du mal à oublier malgré la menace qui pèse sur elle là bas, elle ne va pas d'ailleurs tarder à rentrer en Algérie, elle a choisi de faire face à la mort. Un fait marquant de l'actualité algérienne est un repère déterminant de la narration, c'est celui de la mort du président Boudiaf, toutes les autres dates mentionnées dans le récit seront situées par rapport à ce fait :

> Juin 1993, plus d'un an déjà que Mohammed Boudiaf, le seul président que Nina a jamais respecté[435].
>
> Le 21 mai 1992, quelques semaines avant l'assassinat du président, Nina encouragée par la liberté d'expression que défendait le même Boudiaf, organisait son émission sur le thème de l'éducation[436].

Le texte raconte la dérive de l'Algérie depuis cet évènement, la journaliste le présente dans son lien avec des faits ultérieurs, l'ensemble comme une succession de faits historiques, « logique et infernale[437]» qui vont entrainer la descente en enfer de l'Algérie. Il semble clair que même si le texte ne se présente pas comme un journal avec la narration rétrospective adoptée depuis le début, l'auteur se base dans sa rédaction sur un journal, la

[433] Nina Hayet, *op. cit.*, p.117.
[434] Malika Boussouf, *op.cit*., p.17.
[435] *Ibid*., p.39.
[436] *Ibid*., p. 56.
[437] *Ibid*., p.128.

précision et les détails des faits le montrent. Comme le journal, les différents chapitres ont souvent comme titre des dates qui ont marqué l'actualité algérienne : : « le 2 janvier 1992 », « le 10 mai 1990 », « le 4 juin 1991 »,

Mais le texte transcrit aussi un état de crise vécue par la journaliste et la menace qui a pesé sur elle depuis cet évènement, elle devra payer son audace et son courage de mettre à nu les paradoxes de la société algérienne.

Si, le premier texte, celui Nina Hayet est écrit à la première personne, *Vivre traqué* quant à lui, est écrit à la troisième personne avec un retour au « je » dans les dernières pages où l'auteure assume l'énonciation de son texte. Les deux textes rapportent l'angoisse d'un être face à la mort, pris au piège, partagé entre le désir de dire et de témoigner et la peur de dire. L'écriture du quotidien répond ici à un besoin d'introspection pour faire face d'abord à soi, avant de faire face aux autres.

Pour A. Girard, le journal intime n'est pas destiné à la publication, les journaux intimes avant le XX siècle étaient publiés à titre posthume[438]. Le dernier trait le plus important mais discutable selon G. Girard, capable de déterminer le caractère intime du journal ou non est « la part d'introversion qui l'emporte dans le caractère ou l'esprit du rédacteur sur la part de l'extraversion[439] ». Autrement dit, les autres ou les évènements ne sont importants que comme réfraction dans sa conscience[440]. Ce qui amène donc à préciser que le journal intime s'étale sur une période de temps assez longue, « il manifeste par sa continuité la dominance de l'introversion chez son auteur[441]. »

Qu'y a-t-il de plus intime que de reconnaitre sa vulnérabilité face à la mort ? Des femmes cherchent à confesser leur peur et incertitude devant la mort qui est aussi le lot du quotidien de tous les Algériens lors de la décennie noire. Il est question de soi mais aussi des autres dans les chroniques des années 1990. La crise qui a suscité l'écriture n'est pas seulement personnelle mais collective, elle est partagée. Le besoin de comprendre amène les auteures à chercher des réponses dans le passé. Fouiller dans la mémoire personnelle et collective. Qu'est-ce qui a bien pu générer une telle folie ?

[438] Alain Girard, *op. cit.*, p.3 .
[439] Jung cité par A. Girard, *Ibid.*
[440] *Ibid.*
[441] *Ibid.*, p. 05.

Dans ces récits de vie féminins, le roman n'est pas si loin du journal, les deux genres s'imbriquent au point de semer le trouble chez le lecteur qui se trouve partagé entre le désir de le lire les textes sous le mode de la confession alors que tous les procédés de fictionnalisation mis en œuvre dans cette écriture du deuil et du traumatisme l'en empêchent.

En l'absence de la désignation générique « roman » il est difficile de placer ces textes dans la catégorie des autofictions surtout avec la présence de l'étiquette « chronique », nous ne pouvons non plus les appeler « chroniques romancées », ce genre investi par Albert Camus dans son texte *La peste* est une chronique qui relate des faits imaginaires, la peste n'a jamais eu lieu à Oran alors que tous les faits sont vrais dans ces textes de femmes. L'imbrication du réel et du fictif en la présence d'un pacte de vérité nous amène à penser que le journal tout comme la chronique peuvent aussi se lire sur le mode autofictionnel.

3- L'Autobiographie impossible, le roman impossible

La jeune fille et la mère de Leila Merouane, *Le chant du lys et du basilic* de Latifa Ben Mansour, *Entendez-vous dans les montagnes…* de Maïssa Bey sont trois textes présentés respectivement comme romans et récit, que nous avons choisi de traiter ensemble. Le premier est écrit à la première personne alors que les deux autres sont écrits à la troisième personne. Ce choix s'explique aussi par le fait que ces trois textes, à la différence des autres, sont des récits d'enfance et non pas une écriture de la chronique (même si on y fait allusion). La question qui se pose: est ce que ce sont les auteures qui racontent leurs vies ou des personnages fictifs ? Autrement dit, sont-ils des romans, de pure fiction ? Ou sont-ils des romans autobiographiques ? Ou encore des autofictions ? Qu'est ce qui distingue les deux derniers genres ? Comment peut-on les différencier ? Ou s'agit-il plutôt d'une appellation moderne pour une pratique ancienne et il s'agit finalement d'une même pratique?

3-1 L'écriture du deuil et du traumatisme

Latifa Ben Mansour née à Tlemcen en Algérie, est fille du professeur de mathématiques Mohammad Benaouda Benmansour. C'est une ancienne élève de l'École Normale Supérieure d'Alger. Elle est Docteur d'Etat en Lettres et Sciences humaines après des études supérieures en France. Ecrivaine depuis 1990, elle est aussi chercheuse en linguistique et psychanalyse.

Dans *Le Chant du lys et du basilic*, elle revient sur une part douloureuse de sa vie, elle raconte son enfance traumatisée par la perte de l'être le plus cher : le père mort subitement quand elle avait 4 ans :

> Bouleversé les yeux noyés de larmes, le grand père déposa Meriem par terre et s'agenouilla. Entourant ses petites filles de ses bras, il leur expliqua qu'il fallait qu'elles embrassent la créature allongée sur le lit de leurs parents. Une créature raide, pale tout de blanc vêtue, pareille à une momie. De la tête serrée dans un bandage blanc, on ne voyait qu'une partie du front, les yeux fermés, la bouche et le nez qui ressemblaient à des excroissances dans une masse blanche. Le grand père désigna cette personne à ses petites-filles : « cet individu raide et blanc est votre père, embrassez-le avec beaucoup d'amour, il doit partir loin, très loin, pour un grand voyage[442]».

Elle raconte aussi son enfance d'enfant colonisée et les affres de la guerre, l'injustice de la société à l'égard de ses femmes. Elle raconte la vie de tout un peuple dans la richesse de sa culture, son Histoire et sa différence :

> Comprends-tu pourquoi, cher visiteur, la ville qui se trouve là-haut ne nous intéresse pas. Les arbres, les marronniers, les platanes, les pins les chênes qui ombragent les allées de maisons cossues, ces arbres ne sont même pas centenaires. Les maisons n'ont pas de passé, pas de légende, pas de douleurs, pas d'exode, pas de musique, pas les mêmes chants et complaintes! Notre ville basse, c'est l'Histoire[443] !

Ainsi se résume l'histoire : Meriem se trouve à l'hôpital après un accident et un coma de cinq jours «elle gisait tête et jambe fracassées, tenaillée par une douleur lancinante. Son cerveau dont s'était inquiété Zohra, sa mère, profitait de son immobilité pour faire remonter à la surface tout ce qu'elle avait tenté d'oublier[444]. » « Un arrêt forcé[445] », « une descente aux enfers[446] », « une plongée dans le monde des souvenirs[447]» qui lui permettrait peut- être de trouver une réponse à ses questions, les mêmes que se posent les autres : ses tantes Zoleïkha, Yamna, ses sœurs et son frère.

> Elle essaya de concentrer son attention sur la reconstitution du puzzle. Patiemment, elle avait recollé une tranche de sa vie, morceau par morceau. Il lui restait de découvrir pourquoi elle était près de d'Aswi'a à une vingtaine de

[442] Latifa Ben Mansour, *op. cit*., p.71,72.
[443] *Ibid*., p.26. (Prologue)
[444] *Ibid*. p.57.
[445] *Ibid*., p. 58.
[446] *Ibid*.
[447] *Ibid*.

> mètres de Derb Messoufa, le jour où son chemin croisa celui d'une camionnette[448].

Un va-et-vient incessant entre le présent, à l'hôpital, où elle observe les autres, prend conscience de leur inquiétude sans pouvoir les rassurer ou prendre part à leurs dialogues, puisqu'elle est incapable de parler, et le passé, son enfance au quartier arabe à Derb Messoufa auprès des êtres qu'elle a tant aimés et de certains qu'elle ne pourra plus jamais retrouver.

Le texte porte le titre générique de roman avec une narration à la troisième personne. Le pseudonyme adopté par écrivain n'a pas permis l'identité des trois instances narratives. Mais, Père, frère et grand-père du personnage sont ceux-là même cités en dédicace scellant ainsi un contrat de lecture autobiographique.

Dédicace :

A Rima et Milad, pour qu'ils sachent.

A tous les orphelins du monde, pour qu'ils espèrent.

Aux enfants d'Algérie, pour qu'ils se souviennent.

A la mémoire de celui qui, mort dans la force de la jeunesse, me laissa le plus précieux des héritages : l'Amour de la Liberté, le combat pour la Dignité, la Haine viscérale de l'Injustice et le respect de la Connaissance :

Mon père *MOHAMMED BENAOUDA BENMANSOUR*

A celle qui continue de dire :

« Ah si seulement je savais bien écrire ! Si je savais bien écrire !... »

Voici ton livre ma mère !

A la mémoire d'un homme qui me prit la main à quatre ans et ne la lâcha qu'à sa mort. Jamais reproche ne me fit et de bénédiction me couvrit, *mon grand-père ABI-AYAD AL GHAOUTSI.*

A Hafida, Mansouria, Fatima-Zohra, Leila, Fatma et *Mohammed Benaouda* , ce qui nous lie est plus fort que ce qui nous sépare …[449]

Les personnes citées dans la dédicace sont pour la plupart les personnages en question dans le roman : le père Mohammed, le grand-père el Ghaoutsi, le frère Mohammed. L'identité entre la narratrice et l'auteure a lieu aussi dans l'écriture et l'amour de la lecture:

[448] *Ibid*., p.328.
[449] *Ibid*., p.09.

> Pour oublier la guerre et ses hommes, les humains et leurs folies Meriem se mit à lire jusqu'à l'ivresse. Lire pour n'avoir aucun instant de libre qui l'amène à penser ou à réfléchir .LIRE ! Jusqu'à l'épuisement du corps et de l'esprit ! Jusqu'à ce que les yeux rougissent et enflent ! LIRE ! Le premier verbe de la première sourate qui fut révélée au prophète Mohammed[450] !

La situation d'énonciation étant simulée, c'est donc la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction[451]. L'auteure assume la responsabilité de son énoncé mais pas de son énonciation puisqu'elle mime une situation d'énonciation fictive. Latifa Ben Mansour n'a jamais été à l'hôpital, elle n'a jamais eu d'accident : c'est une pure fiction, un prétexte pour susciter la confession sous forme de monologue intérieur narrativisé. La présence d'un pacte autobiographique bien scellé avec la mention générique de « roman » place ce texte dans la catégorie des autofictions. *Le chant du lys et du basilic* est un texte régi par « un pacte romanesque » mais aussi par « un pacte autobiographique », du fait de l'identité onomastique auteur/ narrateur/ personnage. « Cette identité assumée» « textualisée », l'exclut également de la catégorie du « roman autobiographique[452].»

2-2 L'écriture de la violence

Leila Merouane, de son nom de naissance Leyla Zineb Mechentel, est née en 1960 à Djerba, Tunisie, où sa mère, grande résistante, de son nom de guerre « la Jeanne d'Arc des Djebels[453] », se cachait de son père et de l'armée française. En 1962, sa famille regagne l'Algérie. Après son bac obtenu à Alger et des études de médecine écourtées, Leila Marouane s'inscrit à la Faculté de lettres. En 1985, elle est journaliste au journal Horizons. Publiant des chroniques et des dossiers où elle s'attaque à des tabous, entre autres la condition des musulmanes, le statut des mères célibataires et des enfants abandonnés, etc. elle reçoit des lettres d'injures. En 1990, elle est victime d'un attentat et se réfugie à Paris un an plus tard. En 1996, elle publie son premier roman, *La Fille de la casbah*. [454]

La jeune fille et la mère est un texte de 177 pages sous-titré roman. Malgré une narration à la première personne, le contrat de lecture autobiographique ne se fait pas par l'identité nominale entre les trois instances narratives : il n'y a nulle trace de ce lien et la narratrice reste anonyme. Toutefois la mère évoquée dans le récit et qui hante les souvenirs de la

[450] *Ibid*., p. 206.
[451] Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, *op.cit*., p.17.
[452] *Ibid*., p.44.
[453] « Djebel », un mot arabe qui signifie maquis
[454]Leila Marouane, *La Fille de la Casbah*, Paris, Julliard, 1996.

jeune fille, cette mère dont la jeune fille se charge de rapporter les souvenirs est celle là même, la mère de l'auteure, la Jeanne d'arc des djebels :

> Moi, ta mère, la Jeanne d'arc des djebels, l'illettrée devant qui les hommes se prosternaient[455].

> J'aime à me définir comme «une femme sans chaînes et sans maître». D'aucuns diront «une rebelle», voire «une impudique». Qu'importe, puisque je l'assume. Cela est dû, essentiellement, à l'expérience de ma mère, une femme qui a pris le maquis à l'âge de 16 ans, j'en parle dans *La jeune fille et la mère*, qui a toujours cru à l'indépendance de l'Algérie, mère de 10 enfants, fière de repeupler son pays, mais qui a fini seule sur un lit d'hôpital, à l'âge de 49 ans, le personnel de l'hôpital n'avait pas estimé utile d'alerter ses proches au moment de son agonie. L'aînée, moi en l'occurrence, était déjà planquée à Paris. Aïe, ça fait toujours mal.[456]

Héroïne, narratrice et auteure trouvent leur identité dans l'identité de la mère, une moudjahida surnommée « la Jeanne d'Arc des Djebels. Il faut préciser aussi que dès les premières pages du récit, l'héroïne s'identifie à l'auteure par la fonction d'écrivain :

> Je ne voulais certes pas d'un destin semblable à celui de ma mère, mais je ne savais pas très bien comment m'en tirer. Ignorant qu'écrire était un métier, ne me doutant pas qu'un jour je vivrais de mes livres et qu'ils seraient lus dans une grande partie du monde, je décidais de me faire potière[457].

Cette déclaration de l'héroïne retrouve son sens dans l'affirmation suivante de l'auteure:

> J'ai commencé à écrire de la fiction dès mon jeune âge, mais je n'ai jamais pensé à la publication. Cela est venu à la mort de ma mère, en 1991. Certaines personnes, à la mort précoce d'un parent pensent qu'elles devraient devenir un «eux-mêmes». Moi, j'ai pensé à la publication de mes manuscrits[458].

Une écriture du deuil fortement marquée par la figure maternelle qui se constitue en matrice de tout le récit et secondairement par la figure du père oppresseur. Pour Leila Merouane, la confession a commencé avec le souvenir le plus marquant de son enfance, son père la surprend en flagrant délit au jardin public : « […] et mon père me surprenait dans un jardin public. Derrière un talus, plaquée contre le tronc d'un arbre, les seins, le

[455] *Ibid*., p. 14.
[456] Rémi Yacine, « Leila Merouane, sans chaine ni maitre », in *El Watan*, 13 aout 2007.
[457] Leila Merouane, *La Jeune fille et la mère*, *op.cit*., p.21.
[458] Rémi Yacine, *op.cit*.

ventre, les cuisses à l'air, tout contre moi, l'apprenti ébéniste de la menuiserie de notre rue, le pantalon aux chevilles, en pleine besogne[459].»

D'autres indications dans le texte renseignent sur la situation d'énonciation de l'autobiographe qui se remémore :

> […] Aujourd'hui encore, je me souviens avec une exceptionnelle acuité du moindre détail de ce début d'après midi, une acuité telle qu'au moment même où ma mère , blafarde, les bras ballants comme dépourvus d'énergie, hochait la tête en écoutant la vielle femme, je me rendais compte que je *construisais un souvenir impérissable*, de ces souvenirs qui vous collent et ne vous lâchent qu'au bord de la tombe.
>
> *A moins de les consigner par écrit.*
>
> *Dont acte.*
>
> Prions. [460]»

Il faut signaler toutefois que dans ce récit, les faits ne sont pas tous réels, le lecteur se demande souvent s'il s'agit de la vie de l'auteure qui est étalée sur ces quelques pages surtout ce qui est relatif au père de Leila Merouane. Dans « l'épitexte[461] », l'auteure présente un homme à l'opposé du père de l'héroïne. Le personnage du père tel qu'il apparait sous la plume de Leila Merouane est machiavélique et tyran. Il cherche à se débarrasser à tout prix de sa fille qui, à ses yeux, représente une vraie menace pour son honneur. Il veut donc la marier au premier venu. La première violence survient à la naissance quand il découvre sa fille pour la 1ere fois et demande son prénom « Djamila » trouvant qu'elle ressemble à un garçon, il demande qu'elle soit appelée Djamel au lieu de Djamila. Quelque mois plus tard, il remarque qu'elle « dandine trop », il la néglige et la relègue à l'indifférence[462]. La mère et même si elle se montre parfois violente et distante réserve pour sa fille un autre destin, elle veut à tous prix faire d'elle une femme libre par son instruction[463]. Rappelons que dans un autre texte intitulé *La jeune fille de la Casbah* Leila Merouane continue le portrait de sa mère, une veuve qui a dû s'occuper de ses enfants, mais cette fois-ci avec le souvenir d'un père tendre et aimable, mort en martyr.

---

[459] Leila Merouane, *La Jeune fille et la mère, op.cit*., P.25.

[460] *Ibid., p.146*.

[461] Genette distingue dans le paratexte, péritexte et épitexte : l'épitexte renvoie aux entretiens et interviews donnés par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, sa correspondance, ses journaux intimes. *Cf*. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p.08.

[462] Leila Merouane, *La Jeune fille et la mère, op.cit* ., p.80. Leila Merouane révèle que ce père lui a été inspiré par l'époux d'une tante maternelle.

[463] *Ibid*., p.12, 13.

La jeune fille et la mère se présente comme une autobiographie synthétique qui est une « propension du Moi à remanier imaginairement ses origines [464]». Elle explique le rapport problématique aux deux parents en même temps. Un hommage et une reconnaissance à l'égard de la mère et un ressentiment vindicatif à l'égard du père. Mais on ne peut ignorer le procédé de codage onomastique mis en place par l'auteure, le pseudonyme de la mère et la profession partagée entre l'héroïne et l'auteure ne peuvent certifier l'homonymat des trois instances narratives, d'autant plus que le livre est signé d'un pseudonyme. A ce propos déclare Gasparini :

> Le décodage onomastique devient plus compliqué, et par conséquent sujet à caution, lorsque le lecteur sagace ne peut invoquer, du nom de l'auteur à celui du narrateur, qu'un échos sonore, une assonance[…] dans le jeu d'espionnage auquel se livrent l'auteur et le lecteur , le codage constitue une arme aux mains du premier , en revanche l'accès au texte en train de se faire permet parfois au lecteur de surprendre l'écrivain en flagrant délit d'altération , ou d'occultation onomastique[465].

De fait, le récit de vie de Leila Merouane ne peut être réduit à sa composante autobiographique, la composante romanesque[466], ce qui nous amène à le classer dans le genre du roman autobiographique.

Or, si l'on considère l'instabilité de l'image de la mère et du père entre les deux romans de Leila Merouane ainsi que les violences et les sévices auxquels se livre la mère contre sa fille à la fin du roman : « Munie d'une corde mouillée, elle me battait jusqu'au sang, quand elle n'en pouvait plus, à deux doigts de l'évanouissement, elle cédait la corde à mes frères[467]. Cette mère, rappelons-le va finir à l'asile, ce qui n'a jamais eu lieu selon l'auteure. Gasparini souligne l'importance de l'épitexte tout comme le péritexte dans la confirmation de l'horizon d'attente pour le lecteur :

> L'attribution à un roman d'une dimension autobiographique est donc le fruit d'une hypothèse herméneutique, le résultat d'un acte de lecture. Les éléments dont dispose le lecteur pour avancer cette hypothèse ne se situent pas seulement dans le texte, mais aussi dans le péritexte, qui entoure le texte et dans l'épitexte, c'est-à-dire les informations glanées par ailleurs[468].

[464] Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, *op.cit*, p.242.
[465] *Ibid*., p.38-39.
[466] *Ibid*., p.
[467] Leila Merouane, *La Jeune fille et la mère*, *op.cit*., p. 159.
[468] Gasparini, *Est-il je ?*, p.32.

Aussi, la présence du personnage de Bouzoul, cet ange qui apparait à Djamila et qu'elle seule peut voir et à qui elle peut parler dans ses moments de solitude, donne au récit sa dimension fantastique, même si nous pensons que cat ange n'est que le fruit de l'imagination de la petite Djamila dans ses moments de délire, l'une des figures de son moi, ce qui n'est pas dit dans le texte:

> Et si ma mère, mon père, avait raison ? Et si Bouzoul n'était que le diable ? ou un djinn malveillant venu me briser et mettre à sac la vie de ma famille ?
>
> Campée sur cette idée, deux nuits durant j'ai fulminé contre Bouzoul. Je l'ai traité d'imposteur, d'usurpateur, de faux ange, de démon, d'incube et de succube. […]
>
> Il finit par m'obéir, et je n'ai plus eu personne à qui me confier, ni même à qui parler. Dès le lendemain, ma mère me mettait en quarantaine[469].

Tous ces éléments contaminent la narration et portent atteinte à la vraisemblance, de mise dans le roman autobiographique, « pour que le lecteur ait le sentiment de lire un roman autobiographique, il faut qu'il tienne tous les éléments du récit pour vraisemblables[470] ». Selon Laurent Jenny, la fictionnalisation peut affecter plusieurs composantes de la narration, donnant ainsi naissance à plusieurs formes d'autofictions : la fictionnalisation de l'histoire du personnage narrateur, la fictionnalisation de l'identité du narrateur et la fictionnalisation de l'identité du personnage[471]. C'est cette invraisemblance de certains faits qui va introduire le texte dans la catégorie de l'« autofiction » au sens que lui donne Colonna, « des affabulations de soi ». L'auteure se projette dans une situation fictive en attribuant à l'héroïne des aventures imaginaires[472] ce qui induit une double lecture, entre l'aveu et le déni.

[469] *Ibid*., p.142-143.
[470] Gasparini, *Est-il je?*, *op. cit*., p.28.
[471] Laurent Jenny, *L'Autofiction*, 2003. [En ligne] : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html. (Consulté le 02/07/2017).
[472] *Ibid*., p.311.

4-Le récit : une autobiographie par délégation

Entendez-vous dans les montagnes se présente d'après le titre générique comme récit. Dans ce court récit de 72 pages, l'auteure ne revient que sur un épisode bien déterminé et bien limité de sa vie qui touche à la mort de son père. De son vrai nom Samia Benameur, Maïssa Bey est née en 1950 à Ksar-el-Boukhari, petit village au sud d'Alger dans la région de Médéa. Après des études universitaires à Alger, elle opte pour l'enseignement du français et s'établit à Sidi bel Abbes où elle préside actuellement une association culturelle « parole et écriture ». Elle tient le français de son père l'instituteur; un combattant du FLN, enlevé et torturé à mort par des soldats français en 1957 alors qu'elle avait 7 ans. Un traumatisme auquel s'ajoute un autre: le fanatisme religieux qui a endeuillé l'Algérie pendant presque toute une décennie et vécu au quotidien et dont les traces s'inscrivent en filigrane dans ce récit de la mort du père.

Le récit se présente comme une pièce de théâtre (unité de lieu, du temps et d'action). Le décor implanté: un train en partance pour Marseille, les personnages voyageurs prennent, un à un, place dans ce décor :

- Premier personnage présenté, « une femme d'un certain âge » que la narratrice choisit de laisser anonyme, sans aucune description physique. Une algérienne fuyant la violence et les massacres quotidiens dans son pays et porte en elle une autre violence, celle d'un père tombé sous la torture durant son enfance, lors de la guerre de libération nationale.

- Un homme, « Jean », décrit minutieusement par la narratrice. Un médecin ayant effectué son service en tant qu'auxiliaire médical en Algérie dans une ville aux portes du désert (Boghar)**.** Cet homme, n'est que le bourreau du père de la femme qui finit par avouer son crime.

- Enfin, Marie, petite fille d'un pied noir. Une adolescente qui prend part à la conversation et montre son intérêt pour ce pays tant évoqué dans les souvenirs nostalgiques de son grand père.

La rencontre entre ces trois personnages n'a jamais eu lieu selon l'auteur. C'est une coïncidence que seule la fiction a pu rendre possible et il a suffi d'un incident pour déclencher le dialogue. D'abord hésitant puis au fur et à mesure qu'on remonte le fil de la mémoire, des révélations seront faites. Les souvenirs vont constituer un autre décor, à d'autres actions plus lointaines mais plus réelles parce issues de la mémoire. Récit dans le

récit mais surtout dialogue dans le dialogue car même les bribes de vérité, ne seront révélées, que dans un dialogue de consciences. Un miracle de l'omniscience d'un narrateur « extradiégétique »:

> Je ne fais pas un travail de témoignage ni de recherche historique mais je dis l'individu à travers l'histoire. Il y a seulement un désir de raconter une histoire certes une fiction mais qui s'est déroulée réellement. […] l'histoire racontée est prise dans l'Histoire, dans la collectivité.[473]

Un tel détour inhabituel pour une entreprise autobiographique. L'auteur d'une autobiographie, discours sérieux, peut-il se livrer à un tel jeu de simulacre et de feintise ?

4-1 Histoire du père

Gasparini constatant le flou générique et l'ambiguïté énonciative de certains textes qu'on avait qualifiés d'autofiction, avait admis la variété des opérateurs d'identité où se jouait « la disjonction ou la confusion des instances narratives » et c'est à partir de leur « degré de fictionnalité que l'on pouvait justement différencier les deux stratégies »[474].

Entendez-vous… présente une narration « hétérodiégétique »[475]. Le personnage principal, une femme qui pourrait être l'auteure, reste anonyme tout au long du texte ; aucun nom n'est mentionné. Pourtant des documents référentiels : une photo, des certificats et une carte postale rassemblés en annexes se veulent les garants de la vérité historique des faits rapportés dans le récit sur la mort de son père.

D'abord une photo est placée au début du texte, celle de l'auteur enfant avec sa sœur et son père. Pour celui qui connaît Maïssa Bey, il est facile de l'identifier à gauche et ce d'autant plus que le texte fait allusion à cette photo et donne la description du père :

> …Elle a souvent essayé de reconstituer le visage de son père .Fragment par fragment .Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle voit sur les photos. Un homme jeune, épanoui, souriant à l'objectif. Tous ses souvenirs se sont cristallisés sur l'éclat des lunettes, derrière lesquelles ses yeux souriants ou sévères semblent tout petits[476]…
>
> *… L'homme répond avec calme impressionnant .Il s'exprime dans un français*

[473] Yacine Idjder, « Le désir de raconter une histoire », n° 1158, *Info Soir*, 26 avril 2007.
[474] Philippe Gasparini, *Est-il je ?, op.cit*., p.25.
[475] *Cf.* Gerard Genette, *Figures II, op, cit*., p. 252.
[476] Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes… , op.cit*., p.18.

> *parfait, presque sans accent .Etonnant pour un arabe! C'est un Homme robuste, trapu, au visage replet, avec des lunettes rondes cerclées de noir derrière lesquelles les yeux semblent tout petits*[477]

D'autres documents sont placés cette fois-ci en annexe. Il s'agit de documents datés de 1840 jusqu'à 1954, qui concernent le père de l'auteure nommé d'après les documents : Benameur Yagoub. Ces documents sont présentés dans le récit comme suit:

1- un certificat de nationalité

2- un certificat de bonne vie et mœurs

3- un arrêté de nomination

4- une carte postale recto et verso de Nantes -panorama du port-

Ces documents, nous venons de le dire concernent le père de l'auteure. Maïssa Bey n'est qu'un pseudonyme. Son vrai nom est Benameur et les documents sont au nom de Benameur Yagoub.

Avec ces documents, le texte identifié comme récit trouve son ancrage dans l'Histoire de l'Algérie. Maïssa Bey s'engage à raconter la mort de son père sous la torture. Le pacte de lecture autobiographique est scellé par un procédé mi-textuel, mi- iconographique, en établissant un jeu entre le texte et le paratexte. Ainsi établi, le pacte est implicite et indirect. L'engagement de l'auteur et la présence des documents sont là pour certifier que c'est bien l'auteure qui parle d'elle et de l'histoire de son père :

« Ce récit que j'ai eu tant de mal à écrire et qui est là enfin »[478]

« Je savais que j'allais écrire deux textes du moment où j'ai su que j'étais écrivain: *Entendez-vous dans les montagnes (*2002), où je raconte la mort de mon père durant la guerre de libération et ce dernier texte »[479].

---

[477] *Ibid.*, p.59. Les extraits sont écrits dans des caractères différents, ceci par respect à la typographie du corpus qui fait usage de l'italique pour distinguer les réminiscences des personnages.

[478] Cité par Jessica Falot, « Compte rendu de: *Entendez vous dans les montagnes* », in *La plume francophone*, 2 juillet 2007.[En ligne]**:** *la-plume-francophone.over-blog.com/15-categorie-999516.html.*(Consulté le 15/07/2016).

[479] Meddi Adlène, « *Bleu blanc vert*, dernier roman de Maïssa Bey: Vers une mémoire vive », *El Watan,* 9 novembre 2006, n°4862. p.24. C'est d'ailleurs à ce livre qu'elle fait allusion par l'expression « ce dernier ».

C'est moi Maïssa Bey, c'est de ma vie qu'il est question et voici les documents qui peuvent le certifier, pourrait-elle dire, mais au niveau de l'énonciation, elle semble hésiter à assumer la responsabilité de son texte puisqu'elle opte pour une narration « hétérodiégétique » (même si, de temps en temps, le « je » de l'auteure fait intrusion dans le texte), et le personnage censé être son double reste anonyme.

Entendez-vous dans les montagnes… est donc un récit autobiographique motivé par le souci de rendre compte d'un passé, un passé dont l'auteure ne détient pas toutes les données. Il s'agit d'une vérité hors de toute prise directe, inaccessible à jamais: la mort du père torturé par le système colonial. Maïssa Bey raconte sa mort, non telle qu'elle s'est produite réellement, mais telle qu'elle aurait pu se produire. Cette vérité supposée est fondée sur d'autres vérités, révélées par ceux qui avaient survécu et représentée « à l'image » des mises en scène d'autres récits fictifs, cette fois-ci, telles que les livres et les films d'histoire.

On assiste alors à une « fictionnalisation de faits réels »[480]. L'intervention du personnage /auteur, la femme dans le texte le confirme :

> […] Elle a souvent imaginé LA scène. Mais depuis qu'elle est là, paradoxalement, elle a fini par ne plus y penser. Sans doute parce que d'autres scènes, bien réelles celles-là, sont venues supplanter les images qu'elle cherchait à fabriquer à partir d'autres récits. à d'autres scènes décrites par ceux qui avaient survécu. toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fausse commune(...) elles voyait alors des hommes encagoulés, entièrement vêtus, de noir pour mieux se fondre dans la nuit, un peu à l'image des bourreaux représentés dans les livres et les films d'histoire[481]. (Nous soulignons)

La majuscule « LA » dans cet article défini semble s'opposer à ce verbe « imaginer ». Il s'agit bien d'une scène imaginée, fabriquée mais qui a pour matière la réalité d'autres scènes. L'auteure, même si elle n'a pas assisté ou pris connaissance des faits de la mort de son père et de la scène de sa torture, a fini par les découvrir. L'horreur se répète et les descriptions de la chambre noire se révèlent souvent identiques. Le travail de reconstitution

[480] Doubrovsky Serge., *Fils*, *op.cit*. Quatrième de couverture.
[481] Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*, *op.cit*., p.38-39.

et de re-création de cette vérité qui n'est pas seulement personnelle mais aussi collective va finir par donner à ce fait « un effet de réel » ce qui s'oppose à la conception de l'autobiographie comme « image du réel ».

Ce récit autobiographique rappelle de près l'autofiction de Doubrovsky dans *Fils*[482]. La situation d'énonciation étant fictive, le récit des souvenirs continue à être régi par le contrat de lecture autobiographique assurée par les documents authentiques déployés dans le paratexte et qui reviennent au père. La fiction dans ce récit est au service de la réalité, c'est au prix de ce travail de « réélaboration fictionnelle[483] » que la réalité de l'acte indicible a été « re-décrit », « en créant un nouvel effet de référence[484] ».

4-2 *Entendez-vous dans les montagnes…* : une autobiographie plurielle ?

Entendez-vous dans les montagnes… , Ce titre est construit sur une analogie entre deux cultures et deux langues, un titre thématique[485] qui situe le texte d'emblée dans l' Histoire coloniale française et algérienne. Du côté algérien: un chant patriotique "min djibalina" un appel à l'indépendance. Du coté français: la marseillaise, hymne national de la France, pays colonisateur de l'Algérie. A ce sujet l'auteure déclare:

> C'est une contraction entre Entendez-vous dans nos campagnes (La Marseillaise) et notre chant patriotique à nous Min Djibalina. C'est quelque chose d'entremêlé entre ce chant patriotique français que nous, Algériens, avons appris à notre corps défendant lorsque nous étions petits et que nous devions saluer et notre chant à nous que nos parents nous faisaient apprendre, le soir, quand nous étions couchés, dans le plus grand secret.[486]

Il faut signaler que l'auteure ne se contente pas faire allusion à ce chant, mais en reprend tout un couplet au cours de la narration et comme premier souvenir de l'ancien soldat, ce qui est très significatif :

> *... Martèlement.*
>
> *Un! Deux! Au pas!* […]
>
> *Les pieds s'enfoncent dans la poussière. Dans la boue parfois. Croutes de boues qui alourdissent les pataugas. Maculent le fond des pantalons.*

[482] Serge Doubrovsky, *Fils, op.cit.*
[483] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p.324.
[484] Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p.222.
[485] *Cf.* Gérard Genette, *Seuil, op. cit.*, p.78.
[486] Entretien avec Maïssa Bey dans *El Watan*, 26 septembre 2002.

Au pas !

« C'est nous les africains qui revenons de loin ... »

Bribes de chants agrippées comme des touffes d'épineux au tréfonds de la conscience.

Allons tous ensemble ! Plus fort! Je ne vous entends pas ! […]

« Nous v'nons des colonies pour défendre le pays.. »[…]

« Entendez-vous… dans les montagnes, mu-u-u-gir ces féroces soldats… »

Oui féroces sanguinaires. Leurs regards sombres. La haine dans leurs yeux. Même fermés. Même sanguinolents […]

Par terre, les flaques de sang et d'urines et de merdes mêlés aux éclaboussures de l'eau savonneuses qu'ils ne peuvent plus avaler. L'entonnoir se remplit et déborde sans pouvoir se vider à l'intérieur de leurs ventres démesurément enflés. Odeur âcre de sang et de vomissure…Parfois de chaire brûlée[487].

Ce titre renvoie aussi au lieu du crime: les corvées de bois qui avaient lieu dans les montagnes de Boghari:

- Il y avait du bois dans la forêt de Mongorno…à quelques kilomètres de Boghari, pas très loin de la foret de Boghar…de belle souche …et comme les hivers sont froids, il fallait se chauffer dans les casernes et dans les camps. Le problème est que tous les prisonniers qu'on envoyait chercher du bois ne revenaient pas…[488]

Corvées de bois ou missions de nettoyage ? Les suspects ne survivaient pas à la torture

...T'en fais pas, vieux, on les retrouvera demain !

Huit fellagas faits prisonniers, abattus dans la foret alors qu'ils tentaient de s'enfuir au cours d'une corvée de bois. Une belle prise, non ? Tu pourras même dire qu'ils n'ont pas répondu aux sommations… si ça peut te faire du bien …[489].

Ce jeu intertextuel est aussi à mettre en lien avec l'épigraphe choisie par l'auteure :

[487] Maïssa Bey, *op.cit*., p.15.
[488] *Ibid.*, p.68.
[489] *Ibid*.

Ô soldat dont l'Afrique avait hâlé la joue

N'avez-vous donc pas vu que c'était de la boue qui vous éclaboussait?

Victor Hugo,

A l'obéissance passive, 1852.

En effet, les montagnes n'appartiennent pas aux « féroces soldats » tel que le laisse entendre le possessif dans la marseillaise « Entendez-vous dans nos montagnes" » d'où la boue qui les éclaboussait dans la citation de Victor Hugo.

Il convient de signaler en dernier que ce titre est hautement symbolique par cette image de l'horreur qu'il évoque dans l'esprit de chaque algérien. Car si, à un certain temps les montagnes algériennes rappelaient la guerre de libération nationale, de nos jours, elles sont aussi associées à ces massacres collectifs perpétrés par les extrémistes sur des innocents qui meurent sans avoir compris pourquoi. « …ce ne pouvait être que des monstres …comme ceux qui, aujourd'hui pour d'autres raisons et presque aux mêmes endroits, égorgent des enfants, des femmes et des hommes…[490] ».

Il ressort de la lecture des récits féminins des années quatre-vingt-dix que les femmes ont opté pour une fictionnalisation de l'écriture de soi. Quels en sont alors les enjeux sur leur projet d'écriture qui dépasse le cadre personnel. Qu'apporte la fiction à ces femmes en difficulté ?

5- Fragmentation énonciative entre vocalisation et focalisation

Gérard Genette postulait dans *Fiction et diction*[491] que le recours au cadre romanesque pour les écrivains est un gage de littérarité[492], il s'explique par la nécessité de se faire reconnaitre en tant qu'artiste. Cela ne peut-être le cas de l'écriture de soi au féminin des années quatre-vingt-dix en Algérie. Cette écriture est survenue à une époque tumultueuse, où l'écriture s'est érigée en un acte de survie, elle répond plus à un besoin de tout transcrire et de témoigner. Nina, la journaliste dans *Vivre traquée* déclare : « Les témoignages circulent quand bien même les auteurs refusent de porter plainte par écrit, de crainte des représailles[493] ». Les stratégies d'ambigüité mises en œuvre dans l'écriture des femmes portent un enjeu qui dépasse la question de la littérarité du moins pour les textes

[490] *Ibid*., p.38-39.
[491] Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op.cit*.
[492] *Ibid*., p. 08.
[493] Malika Boussouf, *Vivre traquée*, *op.cit*., p.16.

qui s'inscrivent dans des genres comme la chronique et le journal, l'écriture ou la vie écrivait Semprun[494].

La fiction libère le langage c'est là sa puissance, et par là même elle assure la protection à l'auteur et le libère des contraintes du réel. Il s'agit aussi pour ces écrivaines de se protéger et de protéger les siens ; les femmes racontent leur mise à mort par les islamistes. L'ambigüité générique est donc imposée par le contexte familial, social, culturel et même éditorial[495].

Mais le choix générique de la fiction ne peut « être réduit à un simple calcul [496]», la fictionnalisation d'une expérience personnelle pour ces femmes obéit plus à des contraintes internes qu'externes, l'objectif est plus profond[497]. A propos du choix du roman autobiographique, Gasparini explique : « Plutôt que de raconter ce qu'il sait de lui, l'auteur semble alors utiliser le récit pour couvrir ce qu'il ignore, ce qui se cache sous le souvenir. Il recherche la part d'ombre, de ressentiment, de haine qui était occultée par le Surmoi et les conventions sociales[498] ». L'écriture fictionnelle permet-elle à ces femmes d'entrevoir une réalité psychique inaperçue qui dépasse le cas particulier de l'écrivaine [499] ?

5-1 Est-elle je ?

Le Chant du lys et du basilic, *Entendez-vous dans les montagnes*, *Vivre traquée*, *La Troisième fête d'Ismaël* sont des textes écrits à la troisième personne. Il s'agit d'une narration « hétérodiégétique[500] » ; un narrateur omniscient raconte un épisode de la vie de l'un des personnages: une femme. Les récits restituent le passé pour rapporter le traumatisme de la mort du père dans les récits d'enfance de Latifa ben Mansour et Maïssa Bey et transcrire le quotidien de braise des Algériens dans les journaux de Naïla Imaksen et Malika Boussouf[501]. Parfois, la protagoniste reste anonyme là où les autres personnages

[494] Jorge Semprún, *L'Ecriture ou la vie*, Folio/Gallimard, 1994.
[495] Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, *op.cit*, p.238.
[496] *Ibid*., p. 241.
[497] *Ibid*., p. 235.
[498] *Ibid*., P.142.
[499] *Ibid.*
[500] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1972, p. 253.
[501] Dans tous ces textes, les deux traumatismes sont associés, Malika Boussouf dans sa chronique, rapporte aussi la mort de son père et sa vie de petite fille orpheline et colonisée, Maïssa Bey qui raconte principalement la mort de son père, fait souvent allusion à la décennie noire en Algérie.

sont désignés par des noms propres comme c'est le cas dans le récit de Maïssa Bey, elle est désignée par « la femme » tout au long du texte.

L'histoire de l'autobiographie offre un large spectre d'exemples de cette pratique : des autobiographies à la troisième personne, écrites comme de simples biographies sans que cela ne change le statut de ces textes selon Philippe Lejeune[502]. Ceci bien sûr quand l'identité qui n'est pas établie à l'intérieur du texte par l'emploi du « je », l'est indirectement par le biais du nom propre. Mais pour ce qui est de *La troisième fête d'Ismaël, Entendez-vous dans les montagnes…, Le chant du lys et du basilic*, l'identité n'est pas établie à l'intérieur du texte par l'emploi du « je , ni par l'emploi du nom propre puisque le personnage porte un nom différent de l'auteure (les auteures écrivent sous des pseudonymes), l'identité entre les trois instances auteure, narrateur et personnage se fait donc de manière indirecte, dans le préambule (*La Troisième fête d'Ismaël*) , ou dans la dédicace (*Le Chant du lys et du basilic*), les documents référentiels (*Entendez-vous dans les montagnes*), là où les auteures assument l'énonciation de leurs récits.

En effet, chacune de ces auteures a choisi d'adopter la posture d'un témoin « extradiégétique », parlant d'elle-même, elle feint de parler d'une autre ou une autre qui parle d'elle-même[503]. La « mise à distance » par l'énonciation impersonnelle a pour but d'exprimer « une articulation (une tension) entre l'identité et la différence. »[504]. Mais dans les textes en question, la narration oscille enter le « elle » et le « je », le « je » finit par faire intrusion dans la narration. Il est patent que cet usage de la « non-personne »[505] n'est pas que le signe d'une pudeur, s'agissant d'un récit au féminin, les enjeux sont plus significatifs.

Dans *Entendez-vous dans les montagnes…* par exemple, nous avons noté en tout quatre apparition du « je » :

> […] Cette obsession …la question qu'elle se pose souvent lorsqu'elle se retrouve face à des hommes de cet âge, question qu'elle tente toujours de refouler.

[502] Rien n'interdit d'écrire une autobiographie à la 3eme ou 2eme personne. *Cf.* Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique., op. cit.*, p. 17.
[503] Philippe Lejeune, *Je est un autre* : *L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 34.
[504] *Ibid*., p.39.
[505]Emile Benveniste, « L'Homme dans la langue », in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1974, p.231-232

> Ces rides inscrites comme des stigmates au coin des lèvres. Mon père aurait à peu prés le même âge. Non, il serait plus vieux encore […] [506]
>
> [...] Elle lève la tête et regarde. Son adresse de là-bas, sa seule véritable adresse, encore sur l'étiquette accrochée à la valise. Bien visible. Son nom aussi. Il sait comment je m'appelle, d'où je viens, peut-être même … mais oui, je ne suis que de passage …[507]
>
> Elle n'arrête pas de remercier tout le monde depuis qu'elle est là. Merci pour votre compréhension, votre soutien, votre désir souvent sincère de me venir en aide ou votre façon de me refermer les portes au nez avec élégance […] merci à vous qui compatissez, qui posez des questions sur " ce qui se passe ", tant de questions auxquelles je ne sais pas, je ne peux pas répondre, parce que ce sont les mêmes que je me pose[508]. (Nous soulignons)

On se pose d'emblé la question sur la particularité de ces passages; pourquoi elle choisit de se dévoiler à ces moments de la narration et pas à d'autres ?

Dans ces passages, Maïssa Bey endosse la responsabilité de son texte. Elle s'identifie: le personnage qui se fond dans le narrateur s'identifie ainsi à l'auteur. Dans le premier passage, elle reconnaît que l'homme dont le meurtre est raconté dans le texte est son propre père, dans le deuxième passage c'est le nom qui est évoqué ainsi que le pays d'origine. Ce sont là des repères identitaires qui replacent le texte dans le registre factuel alors que dés le début, il basculait dans la fiction; le texte récupère sa dimension autobiographique. Avec le « je », l'auteur assume la responsabilité de son texte en tant que sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé et par la même son identité par rapport à l'aliénation du personnage de la femme considérée toujours comme étrangère en France. Elle se réapproprie la parole, refusant l'anonymat là où le personnage « la femme » refuse le racisme et l'hypocrisie. Elle précise : « je ne suis que de passage ».

C'est dans le troisième passage que toute l'autobiographie prend son sens. Elle reconnaît son impuissance à expliquer ce qui se passe : pourquoi on tue les innocents en Algérie ?

Toute l'écriture se présente alors comme une tentative d'explication pour comprendre la violence des hommes de tous les temps : colonisation, intégrisme…

[506] Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*, *op.cit*., p. 17.
[507] *Ibid.*, p.30.
[508] *Ibid*.

Dans *Le Chant du lys et du basilic*, un témoin fictif se charge de rapporter l'histoire de Meriem qui est devenue amnésique suite à un accident qu'elle a eu à Derb Messoufa. Alors qu'elle gisait à l'hôpital dans le coma pour plus de cinq jours, c'est le point de vue de la mère Zohra qui va être adopté pour introduire les faits et raconter quelques souvenirs familiaux. Meriem finit par se réveiller mais n'arrive toujours pas à parler, ni à se rappeler ce qu'elle faisait avant son accident. Son mutisme la condamne à une descente « dans le profond labyrinthe de la mémoire[509] ». Le lecteur accèdera à la conscience de Meriem pour la suivre dans ses réminiscences, elle finira par reconstituer les faits depuis le début. Le lecteur découvrira la vérité en même temps que le personnage. Le « je » finalement n'a jamais été absent puisqu'il s'agit depuis le début du monologue rapporté:

> Je méditais les paroles du poème de Rabia et les versets que j'avais scandés avec l'intellectuel, lorsque je fus heurtée de plein fouet par la camionnette qui dévalait la rue… je me souviens à présent ! C'était vendredi ! Jour où pour les musulmans s'ouvrent « les portes du paradis», Pensa Meriem qui serra très fort la main de sa mère avant d'entrer dans le bloc opératoire[510].

L'ambiguïté qui caractérise la stratégie générique de l'autofiction s'élargit à l'énonciation et à l'écriture, ce n'est certainement pas un simple jeu. L'autobiographe recherche dans la fiction tous les moyens de briser et de recomposer son identité, il se permet tous les points de vue en faisant éclater une unité illusoire du « je ». Sur cette question s'explique Maïssa Bey :

> Je ne sais pas s'il y a des moments où ce "je" est utilisé volontairement ni quand il s'impose ? Enfin, à mon avis, tout dépend de l'histoire. Pour ma part, en écrivant : "Entendez-vous dans les montagnes", qui est pourtant une autobiographie, j'ai fait appel au "elle", une distanciation était nécessaire. Ce qui est certain, c'est que le "elle" permet d'aller jusqu'au bout du récit, de prendre des distances parfois nécessaires. Peut-être que le "Je" narratif peut amener à un amalgame entre l'auteur et l'héroïne […][511]

L'écriture impersonnelle qui confie la narration à un narrateur omniscient, présente l'avantage d'être plus objective. Elle donne l'illusion de s'affranchir de tout lien avec la confession autobiographique surtout que les récits de vie féminins de la dernière génération associent l'écriture de soi à l'écriture/réécriture de l'Histoire. A une préoccupation individuelle s'ajoute une autre collective : le colonialisme, la guerre

[509] Latifa Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*, *op.cit*., P.58.
[510] *Ibid*., p.356.
[511] Entretien publié dans *Liberté*, 21 juin 2001.

d'Algérie, l'intégrisme religieux sont des épisodes douloureux qui interagissent dans la mémoire et la conscience des protagonistes. Le sujet féminin s'écrit dans l'histoire, la distanciation énonciative est aussi en relation avec la dimension historique contenue dans les livres :

> […] Elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fausse commune.
>
> Mais elle ne parvenait pas à leur donner un visage d'homme. Ce ne pouvait être que des monstres ...comme ceux qui aujourd'hui, pour d'autres raisons et presque aux même endroits, égorgent des enfants, des femmes et des hommes[512].

L'écriture impersonnelle est associée dans certains textes à l'anonymat des protagonistes, ce procédé mis en œuvre dans la stratégie autofictionnelle déployée dans les textes a pour but de susciter le processus d'indentification qui permet à toutes les femmes de se lire et se retrouver dans le livre, le moi des narratrices qui s'expose au fil des pages est d'une « généralité suffisante » : s'il n'est pas celui de l'auteure, il doit n'être celui de personne pour l'être à tous [513].

5-2 La subjectivité intériorisée

Dans les récits de vie des Algériennes des années 1990, le point de vue narratif est un marqueur de confusion référentielle. Il est associé dans ces textes au monologue intérieur et au discours rapporté[514] indirect libre et direct libre, ils font partie d'une stratégie d'effacement énonciatif calculée par les auteures et érigée en principe d'écriture. Leur croisement est considéré par Rabatel comme « le pôle de la subjectivité intériorisée[515] », ils fonctionnent comme des vases communicants et renseignent sur le statut du narrateur, est-il un simple médiateur ou locuteur dans le récit ? Démêler ces procédés enchevêtrés dans la narration, opération complexe, aboutit à dissiper la confusion référentielle quant au degré d'engagement du sujet parlant dans le texte littéraire.

Le point de vue narratif est à l'intersection de plusieurs approches : La narratologie, l'énonciation, la linguistique, la pragmatique cognitive. Alors qu'il est appréhendé dans une perspective focale dans la narratologie, la linguistique le saisit dans une perspective

[512] Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*, *op.cit.*, p. 38.
[513] *Cf.* Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman* [1971], Paris, Gallimard, 1986, p.30.
[514] Appelé aussi « discours transposé ».*Cf.* Gérard Genette, *Figures III*, *op*. *cit*., p 191.
[515] Alain Rabatel, *Les Représentations de la parole intérieure*, *op. cit.* p.72.

vocale. Dans le domaine de la critique littéraire persiste toujours la difficulté de différencier monologue intérieur, point de vue et discours rapporté direct et indirect, direct libre et indirect libre, ces procédés qui relèvent tous de la réalité protéiforme de la pensée intérieure. Des questions surviennent alors : le monologue intérieur[516] est-il une forme du discours indirect ? Dans quelle mesure le discours monologique peut-il être dialogique ? Le discours rapporté peut-il être promu au rang de voix narrative ?

Rabatel considère le point de vue comme l'« une » des formes du discours rapporté, à côté du discours direct, du discours indirect ou du discours indirect libre et en forte proximité avec ce dernier[517]» Ducrot, quant à lui, souligne que le point de vue narratif est un fait d'énonciation, le sujet de conscience pour lui n'est pas modal, mais plutôt vocal. Il explique : « J'appelle énonciateur, ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles[518] ». Autant de points de vue constitueront alors autant de voix.

Genette distingue deux types de monologue intérieur qu'il qualifie comme « récit de pensées » ou de « discours intérieur narrativisé[519] ». Le premier type est sous tutelle d'un narrateur rapporteur, « l'instance énonciative est maintenue à l'écart[520]» le monologue est dit isolé[521], il s'intègre au discours rapporté et n'est pas généralisé dans le récit.

Le deuxième type c'est quand le monologue se libère de l'instance narrative et « se confond avec la totalité du récit » un récit au présent et à la première personne. Selon cette conception, « le discours rapporté est toujours inclus dans la narration alors que le monologue intérieur est à lui seul une narration[522] ».

Les récits de vie féminins des années 1990-2000 se présentent comme des monologues intérieurs avec des variations relatives au temps et à la personne. La focalisation interne est

[516] Dujardin est l'initiateur moderne de la forme et de sa signification dans son roman *Les Lauriers sont coupé* [1887], Paris, Messein, 1925.

[517] Alain Rabatel, « *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception* », in *Cahiers de Praxématique*, Montpelier, 2003, n° 41, p.139.

[518] Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, *op. cit.*, p.204.

[519] *Ibid*., p.191.

[520] Gérard Genette, *Figure III*, *op.cit*., p.194.

[521] *Ibid.*

[522] Claude Tisset , *Analyse linguistique de la narration*, Paris , SEDES, 2000, p. 90.

prédominante dans la plupart des textes. Multiple ou se limitant au personnage principal, elle est « un choix qui a du sens et qui produit du sens[523]». Conjuguée au discours rapporté, elle permet de rapporter les pensées du personnage. Avec ce procédé, les récits des femmes se sont révélés plus que des récits de faits, des récits de pensées, ce qui est appelé par Genette « récit extérieur [524]». Le récit autobiographique qui semblait avoir une seule source se trouve partagé entre le dialogue direct des différents personnages et le monologue narrativisé des protagonistes (*Entendez-vous dans les Montagnes*, *Le Chant du lys et du basilic*, *Vivre traquée*, *La Troisième fête d'Ismaël*), ou les monologues intérieurs des narratrices autodiégétiques (*La Jeune fille et la mère, Une Femme à Alger, La Nuit tombe sur Alger la blanche*), l'effet est accentué par le caractère oral des paroles rapportées parfois au présent dans une illusion du réel.

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, la focalisation multiple a permis d'alterner les points de vue entre la femme qui cherche à découvrir la vérité sur la mort de son père, l'homme en face d'elle dans le compartiment du train, l'ancien soldat qui a participé à la mort du père et aussi Marie qui représente dans ce texte la nouvelle génération. L'homme, ne va rien avouer, la vérité est trop dure, trop pénible pour être dite et révélée au grand jour, il gardera la plupart du temps le silence, et sa parole, quand il décide de parler, ne va pas être indépendante, elle restera sous tutelle d'un narrateur « extradiégétique » qui s'introduira contre son grès dans ses pensées pour nous en faire part. Les points de suspension qui traversent souvent le texte traduisent l'hésitation de parler, la peur de révéler, la difficulté d'affronter :

> […] Je m'en souviens…je m'en souviens très bien …c'était …il y a longtemps, très longtemps[525].
>
> Elle a le cœur qui bat un peu plus fort. Ses mains sont glacées. La date…elle n'ose pas prendre toute la mesure de ce qui est en train de se passer à cet instant. Et il y a ce "si"… suivi d'un silence. Pourquoi hésite-t-il [526]?

[523] Philippe Lejeune, *Je est un autre*, *op.cit.* p.40
[524] Gérard Genette, *Figure III*, *op.cit*, p.200.
[525] *Ibid*., p.32.
[526] *Ibid.*, p.41.

L'usage de l'italique, qui remplace les guillemets, est là pour révéler au lecteur qu'il s'agit du monologue narrativisé de Jean, le bourreau, rapporté au niveau « métadiégétique réduit[527] ».

La focalisation interne est aussi en usage dans *Le Chant du lys et du basilic* et *La Jeune fille et la mère*. Dans la pensée de Meriem et à travers son discours intérieur narrativisé, surgissent des personnages, ils apporteront dans leurs rencontres, conflits et dialogues rapportés, à Meriem comme aux lecteurs, une connaissance sur elle-même, sa condition de femme, son identité, son histoire :

> Meriem qui croyait son esprit complètement engourdi, se réjouit de le voir s'égarer, gambader dans les méandres, des recoupements, des chemins où elle exultait de le voir se perdre.
>
> Les chemins, les rues de Tlemcen lui avaient été interdits parce qu'elle était arabe pendant la colonisation et fille dans sa société. «Une fille de bonne famille ne doit pas déambuler dans les rues. Allons donc ! Si elle sort, c'est pour aller à l'école ou au lycée ou au hammam ? De préférence avec sa mère, sa tante ou sa grande sœur ! Chez une amie ? Accompagnée de sa petite sœur ou son petit frère […] Autrement flâner dans les rues de la ville, quelle honte ! Quelle infamie !violer le domaine réservé aux hommes, qui seuls ont le droit de « mesurer les routes ». Quelle impudeur ! Dieu nous en préserve[528] !

Meriem enfermée dans son mutisme, sur son lit d'hôpital, se débattait au milieu de ses souvenirs[529], elle se tourne et se retourne dans la narration, dans les plis et les replis du texte, partagée entre plusieurs espaces réels et symboliques: espace de l'intériorité, espace du souvenir, espace urbain comme Derb el Messoufa. Elle se cherche dans la mémoire en reconstituant les souvenirs mais se cherche aussi à travers tous ces espaces qu'elle visite et revisite dans le souvenir et que la narration explore et traverse par la parole ressuscitée.

Dans *La Jeune fille et la mère*, Nous assistons à une « représentation de l'environnement familial social et culturel sous forme de personnages emblématiques (le père et la mère) qui s'affrontent et au contact desquels, elle va se définir[530] ». Le lecteur accède à la conscience de la petite fille, une conscience tourmentée, le regard de l'enfant sera tour à tour posé sur le père, sur la mère, sur les sœurs et sur les frères. Chacun lui renverra une image d'elle-même**.** Leurs paroles rapportées, compatissantes parfois (les frères)

[527] Gérard Genette, *Figure III*, *op.cit.*, p.246.
[528] Latifa Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*, *op.cit*., p.88-89.
[529] *Ibid*., p.75.
[530] *Leila Marouane* ., p. 239.

vindicatives et réprimantes souvent (le père) autoritaire (le père et la mère) laisseront en elle des stigmates marqués à jamais dans son être. De fait, les disputes entre son père et sa mère, dont elle est d'ailleurs toujours la cause, seront rapportées au discours indirect et non au discours direct, le lecteur en aura accès dans l'intériorité de la petite. La découverte est amère, elle sera partagée avec le lecteur : pour ses parents, Djamila est celle qui ne doit décider de rien et qui doit se soumettre à la volonté des tout-puissants :

> Le soir même , quelques minutes avant le diner, mon père, d'ordinaire calme, ou plus exactement froid, si froid que rien ne semblait l'ébranler, je l'ai dit déjà et ne le dirais jamais assez, est entrée dans une colère sans précédant […]
>
> Il se mit à aboyer que ma mère et la fille de celle-ci, moi, évidemment, allaient à leur perte, qu'on l'envoyait droit dans le mur, que ma mère ne pensait pas à l'avenir de ses fils, que la dot était conséquente, que, pour un tas de raisons, il avait besoin de cet argent […]
>
> Ma mère lui répliqua qu'il bradait sa fille, une enfant qui avait encore du lait de sa mère entre les dents, l'offrant à un homme qui n'en était pas, un garçon qui ne serait jamais un homme, dût-il naître de nouveau, qui ne s'en cachait même pas, à rouler des mécaniques sur le Grand Boulevard, aguichant tout Ce qui bouge […][531]

Dans ce récit, le « je » de la narration prend sa revanche, la narratrice cherche à se réapproprier son existence, son identité dont elle a été destituée. Mais ce « je » qui est responsable de toute les crises et qu'on accuse de tous les torts, comment ne peut-il pas être responsable de ce qui se passe sur la scène de la diégèse? Faute d'interlocuteur, la jeune Djamila ne dialogue pas, elle se tourne vers l'expression introvertie.

La focalisation interne conjuguée à la narration hétérodiégétique conduit à « un effet de dédoublement effroyable de la narration »[532], le narrateur autobiographique qui recule d'un degré[533] avec l'emploi de la troisième personne s'efface avec cette multitude de voix qui s'imbriquent au niveau méta-diégétique. La narration qui semble avoir une seule source: le narrateur « extradiégétique », se disperse avec les jeux de focalisation et la narration au second degré. Dans le cas de *La Jeune fille et la mère*, le défilement des idées et pensées du personnage narrateur de l'enfant fonctionne comme un lieu de sincérité[534]. Le monologue intérieur fonctionne dans ce texte comme une catégorie narratologique qui réunit le discours direct et indirect ainsi que la focalisation interne en un « pole de la

[531] Leila Marouane, *La Jeune fille et la mère*, *op.cit*., p.99-100.
[532] Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1979, p. 22-23.
[533] *Ibid*.
[534] *Cf*. Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, p. 231-283.

subjectivité intériorisée[535] ». Il confère une authentification à la confession objet d'écriture du texte : le « je » raconte et il est raconté dans sa pensée intime et profonde.

5-3 Jeu et enjeux de la polyphonie

L'aptitude à la polyphonie serait l'un des traits qui caractérisent l'écriture autofictionnelle. Le personnage /narrateur n'est pas le seul à détenir le monopole de la narration, le récit de vie est partagé et construit entre plusieurs points de vue, de plusieurs personnages, chacun contribue à apporter une part de vérité sur soi[536]. Maïssa Bey a introduit des personnages fictifs pour restituer le récit de la mort de son père pendant la guerre d'Algérie : Jean le médecin et le bourreau du père et Marie, la petite fille d'un pied noir. Ils vont contribuer à révéler les faits de la mort. Dans *Le Chant du lys et du basilic*, Latifa Ben Mansour raconte son enfance, le narrateur extradiégétique favorise le point de vue de la petite Meriem mais les dialogues des personnages, ayant réellement existé cette fois-ci, apporteront un éclairage déterminant aux faits rapportés. Ainsi, la mort du père par exemple ou la naissance de l'unique frère, ces faits marquants vont être rapportés selon le point de vue de Meriem mais les dialogues donneront au lecteur cette image de l'immédiat comme si tout se passe devant ses yeux :

> Le troisième jour de l'enterrement, à la nuit tombée, la famille se réunit dans le silence et recueillement pour communier une dernière fois avec l'âme du mort avant qu'elle ne s'élève vers le ciel […]
> Le mari de la tante et du frère de Mohammed restèrent impitoyable et imperturbables devant l'horreur dans laquelle ils plongeaient la jeune femme et ses filles. Le premier décréta que tous les livres que le défunt possédait, surtout ceux de mathématiques, revenait de plein droit à ses propres fils.
> - Allons donc ! Ma chère Zohra ! que ferez-vous de ces nids à poussière ? Vous qui êtes une maniaque de l'ordre et de la propreté ! vous voulez peut-être les garder pour vos filles ? Ils ne leur seront d'aucune utilité voyons chère Zohra ! Vos filles sont orphelines, elles trouveront bien un mari qui n'aura nul besoin de leur science et des livres de mathématiques de leur père ! […]
> Le second comptabilisa les bijoux argent, meuble acquis par le labeur de son frère, par la sueur de son frère […][537]
>
> Apaisée par la voix de sa mère, Meriem émergea de ses souvenirs[538].

[535] Alain Rabatel, *Les représentations de la parole intérieure*, *op. cit.*, p.72.
[536] *Ibid*., p. 239-240.
[537] Latifa Ben Mansour, *op. cit*., p.76.
[538] *Ibid*., p.79

L'enchâssement est fréquent dans ces deux récits, il se fait dans *Le Chant du lys et du basilic*, à la manière de Schéhérazade, jusqu'au troisième niveau narratif ; chaque femme, tante, voisine ou cousine a droit à une histoire qu'elle raconte ou qu'elle rapporte, dont elle est la narratrice « autodiégétique » ou « homodiégétique », etc. ; chaque aïeul, chaque saint évoqué, aura droit à un récit hagiographique dans des récits intradiégétiques-hétérodiégétiques[539], ou récit extradiégétiques- hétérodiégétiques :[540]

> Toutes les filles de Zohra se jetèrent sur la vieille voisine pour lui ôter le voile. Elles trépignaient de joie à la vue de la moindre « Nana[541] » ou « Ama[542] » dans leur maison. Ces vieilles dames étaient de vrais trésors, de vraies mines de savoir, Nana Khédoudja s'assit près de Zohra. […]
>
> Tu sais que la famille flene[543] a une fille qui fréquentait le lycée, elle devait même passer le « *bacaloriya* » cette année. Mais les roumiyats ont dû lui mettre en tête je ne sais quelles mauvaises idée. Le père qui ne pouvait accepter que sa fille lui manque de respect la retira du lycée et la fiança […] Elle prit la fuite avec un moudjahid qui l'attendait sur la terrasse de la maison voisine [...][544]

Dans *Entendez-vous dans les montagnes*, la situation narrative est aussi complexe puisqu'il y a enchâssement de deux niveaux narratifs. Seulement, il ne s'agit pas d'un « métarécit » mais d'un niveau « pseudo-diégétique[545]» ou « métadiégétique réduit[546] », puisque le narrateur « hétérodiégétique» continue à se charger de la narration, ce qui donne lieu au « monologue narrativisé», où les pensées sont rendues à la troisième personne, au discours indirect libre.

Dans le texte, interfèrent narration et « récit extérieur »[547] ou ce qui est appelé dialogue. Avec la narration à « focalisation interne variable »[548], le récit devient la confrontation de trois consciences (la victime, le bourreau et le témoin). Le texte se livrant d'emblée comme une pièce de théâtre, le rôle du narrateur se réduit ainsi à un rapporteur de ce qui se passe sur la scène diégétique y compris pensées et souvenirs des personnages. Il s'efface

[539] Un narrateur second, il raconte une histoire où il ne prend pas part.
[540] Un narrateur premier raconte une histoire dont il n'est pas un participant.
[541] Tante maternelle.
[542] Tante paternelle.
[543] Utilisé en arabe dialectal et classique pour garder l'anonymat d'une personne.
[544] Latifa Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*, *op.cit*., p.153-154.
[545] Gérard Genette, *Figure III*, *op.cit*., p.246.
[546] *Ibid*.

[547] *Ibid*., p. 200.
[548] *Ibid*., p. 207.

souvent**,** laissant aux personnages le soin de raconter les deux versions de l'histoire et de restituer cette part oubliée de l'Histoire coloniale des deux pays.

Il faut ajouter aussi qu'au niveau « pseudo-diégétique », le narrateur rapporte les souvenirs du personnage et de sa mémoire surgissent des voix de soldat et officiers au discours direct et au discours direct libre dans une représentation des scènes de torture contre les algériens lors de la guerre d'indépendance :

> […]Elle a souvent imaginé LA scène […] Les images qu'elle essayait de fabriquer à partir d'autres récits[549].
>
> *... Martèlement.*
>
> *Un! Deux! Au pas!* […]
>
> *Allons tous ensemble ! Plus fort! Je ne vous entends pas !* […]
>
> *« Entendez-vous… dans les montagnes, mu-u-u-gir ces féroces soldats… »*
>
> *Oui féroces sanguinaires. Leurs regards sombres. La haine dans leurs yeux. Même fermés. Même sanguinolents* [...]
>
> *Par terre, les flaques de sang et d'urines et de merdes mêlés aux éclaboussures de l'eau savonneuses qu'ils ne peuvent plus avaler. L'entonnoir se remplit et déborde sans pouvoir se vider à l'intérieur de leurs ventres démesurément enflés. Odeur âcre de sang et de vomissure…Parfois de chaire brûlée*[550].

Le décrochement temporel apparait également dans les chroniques d'Assima Fériel et de Nina Hayet. Il est plus présent dans le journal de Naïla Imaksen, il est aussi complexe que dans le roman de Latifa Ben Mansour et le récit de Maïssa Bey. Parfois il est soumis à la fonction référentielle du langage, Pour transcrire l'horreur au quotidien, la narratrice « hétérodiégétique » dans la *Troisième fête d'Ismaël*, doit souvent rapporter les propos des témoins relatant les récits de crimes. Parfois, les récits sont repris des journaux, souvent, ils sont transmis de bouche à oreille dans un style oral. Le narrateur extradiégétique cède parfois sa place à un nouveau narrateur, souvent une femme, qui va rapporter un récit au niveau « intradiégétique » et rarement, au niveau «métadiégétique»[551] :

---

[549] Maïssa Bey, *op. cit*., p.38.

[550] *Ibid*., p.15.

[551] La voix selon Genette, ne peut être que celle de l'instance narrative et peut toutefois changer dans un même récit, ce qui implique l'idée d'un texte polyphonique. Il explique que tout changement de voix implique un changement du niveau narratif: une 2eme voix produit son récit au niveau « intradiégétique »,

> C'était un mois ou deux avant l'assassinat de Djilali Lyabes - eh oui ! - C'est devenu un triste repère - en mars 1993, tu sais qu'il a été, un moment, notre ministre, et tu vas voir que ce n'est pas pour rien que je l'évoque, converse Amina, universitaire avec Sarah […]
>
> J'avais parmi mes étudiants, une étudiante malienne. Tout semblait aller pour le mieux. Je veux dire qu'il me semblait qu'elle était intégrée dans la classe […][552]
>
> A Alger un groupe de parents témoignent : « Mardi 29 mars, à 10h, un individu s'est introduit sans aucune difficulté dans le lycée Emir Abdelkader à Beb El Oued […][553]
>
> Sihem raconte : « il était enseignants de maths eu Technicum de Lakhdaria. Ce Technicum est placé sur une montagne, bien en vue. Quand les terroristes des maquis environnants ont besoin de se ravitailler en pain […][554].

Mais le journal de Naïla Imaksen c'est aussi une autobiographie. Il raconte des moments de l'enfance de Sarah. Le narrateur extradiégétique qui jusque là, rapportait les crimes et les témoignages, va reculer pour laisser la place au « je » d'un nouveau narrateur qui n'est autre que le père de Sarah. Un nouveau récit se déploie au niveau métadiégétique, puisqu'il s'agit d'un enchâssement au troisième niveau narratif, c'est Sarah « qui prend en dépôt » le récit de son père :

> Et moi, Sarah, s'écrie Sarah, je prends en dépôt le récit de mon père relatant la passion de sa mère et je pleure, enfin l'aïeule inconnue, dont je ne sais pas les traits, dont je n'ai pas su, longtemps le nom, doublement enterrée par l'oubli.
>
> Voici que tu bouges, revis un peu dans ma mémoire et j'ai comme la sensation de te restituer un peu de ton identité, toi, l'ignorée, la méprisée, jusqu'à ce que la mort s'en suive[555].

Ce récit qui est séparé du récit cadre par des guillemets, va être le théâtre d'actions lointaines qui remontent à l'enfance du père et dont les personnages principaux sont des femmes :

> On m'expliqua plus tard qu'elle souffrait de la tuberculose. C'était un mal courant à l'époque. Mais je crois plutôt que plus que les bacilles qui lui avaient

une 3eme au niveau « métadiégétique, etc. ». Mais une telle conception risque de passer sous silence toutes les voix focales et les voix vocales qui surgissent au niveau pseudo-diégétique. *Cf*. Gérard Genette, *Figure III*, *op.cit*., p.238-239.

[552] *La Troisième fête d'Ismaël*, *op.cit*., p.147-150.

[553] *Ibid*., p.151-152.

[554] *Ibid*., p.152-154.

[555] *Ibid*., p.101.

> brûlé les poumons, la privation de tendresse, de dignité, la solitude lui avaient rongé l'âme et le cœur, la menant jusqu'à la mort[556].

Et le texte se fait l'écho de toutes ces voix qui s'y mêlent : voix de Sarah, restituant le récit de son père voix de toutes ces femmes de sa famille humiliées et opprimées resurgissant de son récit. Par imbrication des voix, « alors que son père n'est plus, toute parole rompue par la mort, Sarah lui parle par le truchement de la voix d'amour, allant d'un bord à un autre, la voix silencieuse creusant des galeries de mémoire dans l'opacité du temps de l'oubli[557]» Sarah prend en dépôt le récit de son père relatant la passion de sa mère :

> Oui, elle était très belle cette femme que tu n'as pas voulue comme mère, tu la regardais à peine. Pourtant, elle s'est activée dans votre maison comme une fourmi, toute son existence ; elle non plus n'a pas eu droit à l'expression de la tendresse, ni de ta part, ni de celle de ton père[558].
>
> Je pleure, enfin, l'aïeule inconnue, dont je ne sais pas les traits, dont je n'ai pas su longtemps le nom, doublement enterrée par l'oubli.
>
> Voici que tu bouges, revis un peu dans ma mémoire et j'ai comme la sensation de te restituer un peu de ton identité, toi, l'ignorée, la méprisée, jusqu'à ce que mort s'ensuive[559].

Le récit du père va être interrompu souvent par les commentaires de Sarah, rapporté toujours à la troisième personne. Elle apportera son témoignage sur les faits relatés, dans un croisement des mémoires et des voix. Le récit du « je » du père va finir par laisser place au dialogue direct avec le père mort : « Tu eus des sœurs, mon père. Tante Latifa, et tante Menoubia. On ne sait pas à partir exactement de quel âge, Latifa se plia presque entièrement en deux. Je ne l'ai jamais vu redressée […][560]. Par ce truchement des voix, le lecteur découvrira des histoires de femmes racontées par une femme. Le « Je » de Sarah finit par se libérer de la tutelle du narrateur extradiégétique, elle intervient en tant que narrateur intra-hétérodiégétique pour rapporter d'autres histoires d'autres femmes : Latifa, Menoubia, Lalla, etc. : « Elle dénoua son foulard et ses cheveux lui tombèrent jusqu'aux reins, Lalla la surpris en train de les couper furieusement [...] ».

---

[556] *Ibid*.
[557] *Ibid*., P.104.
[558] *Ibid*.
[559] *Ibid*., P.101.
[560] *Ibid*., p.107.

Nina Hayet se livre également à ce jeu des « je ». Dans son texte, en plus des témoignages rapportés sur les crimes des islamistes, le lecteur découvre d'autres histoires, d'autres personnages du présent ou du passé, au temps de la colonisation. La narratrice autodiégétique devient une narratrice intra-hétérodiégétique[561] pour rapporter l'histoire d'autres personnages qui sont le père du mari de la narratrice et son propre père. La narration à ce niveau est conduite à la troisième personne :

« Da Mokrane, le père de Samir n'avait pas eu le temps de se perdre en épanchement. Il s'était battu pour que les siens vivent et c'était un boulot à plein temps […][562] »

« Hbibi[563] était d'un tempérament obstiné et animé d'une irréductible volonté d'apprendre […] [564]»

Parfois les histoires enchâssées dans cette chronique se recoupent, ainsi l'histoire de Zoubida la bonne, qui a été victime d'inceste et s'est retrouvée enceinte à l'âge de douze ans et que Da Mokrane a sauvée de l'anéantissement :

> […] Et puis un jour ce fut l'horreur. Elle était penchée au dessus du réchaud à pétrole où cuisait la tambouille du soir quand elle poussa un cri. Son frère aîné, Meziane, profitant d'un moment où la mère était partie aux champs et où la maison avait été désertée des autres frères, lui saisit ses petits seins naissants à pleins mains. il la retourna violemment, la coucha à même le sol et la déflora avec une brutalité qu'elle ne lui aurait pas imaginée. Elle essaya de se débattre. Rien n'y fit. Il était le plus fort et n'eut aucun mal à la maitriser […][565]

Dans ces textes, le récit cadre, là où le narrateur rapporte les faits du quotidien, devient aussi un espace à d'autres récits où des voix surgissent. L'usage de ce procédé dans un texte référentiel comme la chronique est assez particulier, « esthétiser le témoignage[566]» n'est certainement pas la seule raison, il s'agit surtout de multiplier le témoignage et l'authentifier.

Selon Gasparini, la polyphonie romanesque apparait également dans le dédoublement des figures du protagoniste traduisant ainsi les multiples facettes du moi[567] : « je », « tu » et

[561] La narratrice au niveau diégétique n'apparait pas dans le récit du père de son mari raconté au niveau métédiégétique.
[562] Nina Hayet, *op. cit*., p.19-23.
[563] Mot utilisé dans certaines régions de l'Algérie pour désigner le père.
[564] *Ibid*., p.38-43.
[565] *Ibid*., p.44-48.
[566] Patrice Chéreau cité par Naïla Imaksen. *Ibid*., p.138.
[567] Philippe Gasparini, *Est-il je ?, op.cit*., p.240.

même le « nous » quant à la vocation dialogique, elle se réalise quand la narration oscille entre le « Je » et le « elle », l'auteur se voit vivre comme si c'était un autre.

Le lecteur surprend souvent l'héroïne du récit de vie féminin dans son « psycho-récit[568] » à se parler à elle-même. Djamila dans *La jeune fille et la mère* se détourne des autres et se replie sur elle-même, le « je » se meut parfois en « tu » : « […] je la suivais en disant que décidément ma pauvre fille, tu ne fais que ça, suivre, talonner, emboiter le pas […][569]. Et dans des moments de délire, le « tu » s'incarne en un ange, un autre qui lui parle dans un dédoublement schizophrénique de son moi :

> Mais de quelles fautes est-ce que tu parles, l'ange ? Lui demandais-je. Je ne suis qu'une enfant …
>
> - Les fautes à venir […]
> - Ne souris pas car c'est ainsi que tu parleras et que parleront les femmes de ton pays, comme ont parlé d'autres femmes avant vous et d'autres parleront après vous, il faudra t'y faire dès maintenant, le combat sera long et dur.
> - Et si les lois, comme tu dis ne changeaient jamais ?
> - Il faudrait alors partir vers une autre contrée où tu seras respectée et protégée[570].

Le mutisme dans lequel se trouve enfermée Meriem dans *Le Chant du lys et du basilic* la condamne à la solitude, elle se parle :

> Alors une voix lui chuchota. « Tu dois payer le prix de cet arrêt forcé, ma petite. Plus de fuite en avant, plus de large, plus d'occupations pour te saouler l'esprit. Tu la feras ta descente aux enfers, tu y plongeras dans le monde des souvenirs, chaque évocation te fera suffoquer, mais c'est le tribut à payer [571]»

Ce dédoublement est une figure d'énonciation selon Philippe Lejeune, il respecte la vraisemblance du monologue intérieur. Le sujet s'observe et s'interpelle lui-même sur un mode ironique ou autocritique à condition qu'il soit occasionnel et non général[572].

Malika Boussouf raconte la fuite de Nina qui se réfugie en France pour échapper aux intégristes, Dans son texte sont introduits de nombreux documents référentiels, la plupart

[568] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], A. Bony (trad.), Paris, Seuil, 1981.
[569] Leila Marouane, *op.cit*., p.152.
[570] *Ibid*., p.160-161.
[571] Latifa Ben Mansour, *op.cit*., p.58.
[572] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit*., p.17.

du temps des discours prononcés à certaines rencontres ou ses communications à son émission à la radio, le « je » du journaliste et le « vous » des auditeurs laisse place alors à un « nous » réunissant tous les Algériens :

> Bonsoir,
>
> Ni Iran, ni Soudan. L'Algérie aux démocrates, Assa azeka Démocratia, je souhaite une bonne et merveilleuse année au million de personnes qui sont descendues tout à l'heure dans la rue crier non aux totalitaires. Bonne et merveilleuse année, à vous tous qui nous écoutez. Vous êtes très nombreux à le faire, Merci de nous faire confiance, et restez-nous fidèles, parce que, dans quelques jours, nous n'existerons plus […][573]

Dans le journal de Naïla Imaksen là où le « je « se veut plein et légitime[574], la narration est aussi conduite à la troisième personne :

> Octobre 1993
>
> Samedi
>
> La vie continue, elle continue toujours pour Sarah, à travers sa quotidienneté et ses projets immédiats. La reprise du travail, l'appartement à ordonner, à organiser, les enfants retourneront à l'école, ses travaux d'écriture à reprendre. Tout cela l'arrime au sole, la fait marcher droit devant elle[575].

Il faut aussi signaler que dans quelques entrées du journal, le « nous » prend la place du « elle », il s'agit souvent dans ces entrées, de colère extrême ou de sentiment d'impuissance, la diariste interpelle alors les autres pour crier son désarrois, le « je » étranger à lui-même jusque là, trouve refuge et consolation dans le groupe. Ainsi cet extrait de la dernière page du journal :

> Les jours suivants
>
> Qu'allons-nous devenir ? Que va devenir l'Algérie ? Le monde peut-il se cacher ? Les intégristes d'ici et d'ailleurs dont des tortionnaires, des assassins, des bouchers sadiques qui veulent instaurer l'ordre de l'enfer. et qui pactise avec eux travaille à l'instauration de cet ordre.
>
> Que faire avec sa seule force de vivre[576] […]?
>
> Alger, aout 1994

[573] Malika Boussouf, *op.cit*., p.71.
[574] Philippe Lejeune, *Je est un autre*, *op.cit*., p.07.
[575] Naïla Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël*, *op.cit*., p.07.
[576] *Ibid*., p.207.

Les « je » dispersés dans la narration, de toutes les voix qui s'élèvent et témoignent contre le crime dans les chroniques, finissent par s'unir en un « Nous » de solidarité qui renvoie aussi à la nécessité d'une position et d'une action commune de tous les Algériens contre la violence et l'intégrisme. En revanche, dans *Une femme à Alger* de Fériel Assima, le « on » côtoie le « je ». Ce « on » prédominant qui va jusqu'à occulter le « je », renvoie tantôt à l'opinion publique, tantôt à l'état, tantôt aux intégristes, il renvoie aussi parfois au « nous » du peuple :

- On arrête n'importe qui, et pour rien.[577]
- […] La guerre, ça fait quarante ans qu'elle dure. On a jamais été en paix[578].
- […] On m'a tout pris…On a cambriolé mon ventre, ma vie…[579]

Tous ces textes prennent la forme du monologue qu'il soit rapporté au discours direct et indirect ou récit de conscience. C'est le mode d'expression qui traduit le mieux la crise du sujet qui se tourne vers soi, se constituant comme sujet et objet de son propre discours. L'expression réflexive permet alors de ressusciter les images et d'interroger sa mémoire, le passé refait surface et remonte à la conscience, le moi scindé dispersé dans ses différente entités se déploie dans l'écriture. Le monologue intérieur est donc dialogique, le sujet de la conscience qui se met en scène, se raconte plus qu'il ne raconte, le « je » suppose un « tu » ; le « je » communique avec lui-même, il est locuteur et allocutaire en même temps[580].

La polyphonie à l'œuvre dans les textes, indissociable de la technique du décrochage temporel, caractérisent les textes et laisse apparaitre, à des degrés divers, une construction sophistiquée du récit de vie, les chroniques, exception faite de celle de Naïla Imaksen, répondent moins à cette exigence. Les récits de Leila Marouane de Latifa Ben Mansour de Maïssa Bey, le journal de Naïla Imaksen, imbriquent donc les moments, les épisodes, les époques, les âges, multiplient les postures énonciatives, en focalisant la narration sur des faits et des évènements marquants ce qui permet en fin de compte de décomposer des évènements que la conscience avait condensés[581]. Gasparini souligne que le « flash back » a aussi une fonction mimétique il « reproduit le mouvement

[577] Fériel Assima, *Une Femme à Alger*, *op.cit*., p.42.
[578] *Ibid*., p.95.
[579] *Ibid*., P.30.
[580] Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p.183.
[581] *Ibid*., 198.

naturellement associatif de la pensée qui, sur un mot rebondit dans une autres strate temporelle ». Le décrochement temporel pour lui, fonctionne comme un indice culturel de littérarité[582].

5-4 Stratification temporelle

Le temps pour Maurice Merleau Ponty est à saisir en rapport avec la conscience : « Ne disons plus que le temps est une donnée de la conscience, disons plus précisément que la conscience déploie ou constitue le temps[583] ». Comme il nous a été donné de constater, les récits de vie féminins reflètent une conscience du temps fragmentaire et problématique[584]. Une question se pose alors : comment les écrivaines arrivent-elles à (ré)agencer les stratifications du passé vécu et remémoré ?

Les récits de vie que nous avons traités jusqu' ici selon leur forme, sont aussi à classer selon leur situation narrative. Ainsi, ils sont à répartir en quatre ensembles : certains sont racontés à la troisième personne au présent : *Entendez-vs dans les montagnes, Vivre traquée, La Troisième fête d'Ismaël* ; un seul texte associe la narration hétérodiégétique au temps du récit : *Le Chant du lys et du basilic* ; un seul texte associe la narration autodiégétique et le présent : *Une femme à Alger* ; enfin, deux textes écrits à la première personne toujours mais au temps du récit : *La Jeune fille et la mère, La Nuit tombe sur Alger la blanche.* Quels sont les effets d'un tel croisement ? Est-il le signe d'une stratégie d'écriture dont les incidences et les enjeux sont à lier avec les intentions génériques du texte [585]?

G. Genette distingue, du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narrations : ultérieure (position classique du récit au passé), antérieure (récit prédictif, généralement au futur ou au présent), simultanée (récit au présent contemporain de l'action) et intercalée (entre les moments de l'action)[586]. La narration dans les récits de vie se fait dans un va-et-vient continuel entre le passé lointain (l'enfance, pendant la guerre,) et le présent où le personnage principal contemple son présent. La narration est menée souvent aux niveaux *intradiégétique* et *pseudodiégétique*, parfois aussi *métadiégétique*

[582] *Ibid*.
[583] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.476.
[584] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op.cit*., p. 186.
[585] *Ibid*., p.190.
[586]Gérard Genette, *Figures III*., *op. cit*., p. 229.

donnant lieu à une temporalité complexe partagée entre différents épisodes et différents narrateurs.

Dans l'écriture de l'urgence des années 1990, des femmes ont pris la parole dans des textes situés à l'entrecroisement des genres dans cette zone mixte, lieu de métissage[587] où s'entrecroisent écriture du moi, écriture de l'actualité, écriture de l'Histoire et écriture romanesque. Ces entreprises répondent à des préoccupations différentes et font un usage différent du temps et la personne. A propos du journal personnel, Lejeune souligne que « Le temps n'est pas une donnée objective, continue dont le diariste par petites touches discontinues, chercherait de l'extérieur à donner une image, comme le ferait un romancier, il est lui-même emporté par ce mouvement qu'il sculpte […] transformant en danse cette inéluctable dérive[588]». Gusdorf quant à lui différencie écriture diaristique et écriture autobiographique :

> L'autobiographe connaissant le mot de la fin, ou plutôt le point d'arrivée de son entreprise, écrit à contretemps ; le fil de l'histoire est prédestiné par l'aboutissement déjà acquis, ce qui impose une sélection rejetant comme inutiles, les ouvertures sans suites, les possibilités qui ne s'accompliront pas. Tout ce potentiel, cet irréel du présent, ce futur éventuel s'écrit au jour le jour dans le journal au bénéfice de l'ignorance de ce qui va suivre[589]

Le caractère discontinu, spontané, fragmentaire du journal dont l'intérêt est de figer l'instant présent, s'oppose ainsi à l'écriture continue et construite de l'autobiographie qui cherche à reconstituer la ligne d'une vie. La narration ultérieure est de mise dans le récit autobiographique alors que le journal requiert la narration intercalée ou simultanée. A cela, il faut ajouter que le journal est au service de l'écriture de la chronique : le caractère impersonnel du compte rendu à l'œuvre dans la chronique, s'oppose au mouvement de la sensibilité du moi dans l'écriture du journal.

Quatre textes des récits de vie féminins font usage du présent. Avec ce temps, le passage d'une strate temporelle à l'autre et le changement de posture énonciative se fait de façon « très fluide »[590]. Il s'agit là d'une narration simultanée. Une narration qualifiée par Genette comme étant la plus simple « puisque la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la

[587] *Cf.* Philippe Lejeune, *Signes de vie : Le pacte autobiographique2*, Paris, Seuil, 2005, p.44
[588] *Ibid*., p.84.
[589] G. Gusdorf, *Ligne de vie I : Les écritures du moi*, op.cit., p.318-319.
[590] *Cf.* Anne Roche, « Je ne parle pas la langue de mon père », in *Brarhi* Afifa (dir.), *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*, actes du colloque international des 9-10 Décembre 2003, Université d'Alger, faculté des Lettres et des Langues, département de français, éd. du Tell, tome 2004, p.279.

narration élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel »[591]. L'effet produit serait l'abolition de toute distanciation entre narration et histoire. Ce qui n'est pas tout à fait le cas selon Genette qui précise que la confusion entre les instances énonciatives peut fonctionner ici en deux directions opposées selon que l'accent est mis sur l'histoire ou sur le discours narratif :[592] Un récit objectif (behaviouriste, nouveau roman), « purement évènementiel » avec le présent marque « une transparence du récit qui s'achève de s'effacer au profit de l'histoire ». Alors que « si, l'accent porte sur la narration elle-même, comme les récits en monologue intérieur, la coïncidence joue en faveur du discours et c'est alors l'action qui semble se réduire à l'état de simple prétexte, et finalement s'abolir[593].

Dans La Troisième fête d'Ismaël, Entendez-vous dans les montagnes, Vivre traquée, avec la forme dialogique et la grande place occupée par le discours rapporté, le présent crée une sorte de « fondu »[594] puisqu' il fonctionne comme « un glaçage de surface »[595] recouvrant tantôt narration, tantôt dialogue ou monologue des personnages, le récit finit par s'effacer en faveur du discours. Mais le temps est un fait à considérer en rapport avec la personne. Le présent en relation « hétérodiégétique » selon Genette, peut avoir la valeur intemporelle, il est extérieur à toute réalité historique, dans une relation « homodiégétique », « la valeur de simultanéité passe au premier plan: le récit s'efface devant le discours et semble, à tout moment, basculer dans le « monologue intérieur »[596].

La valeur de simultanéité est bien présente dans la chronique de Fériel Assima, *Une femme à Alger,* qui associe le présent à la relation autodiégétique, le texte est un flux de conscience, d'autant plus que le présent donne au récit une vivacité par le caractère parlé qu'il mime :

> Ce matin je ne sais ce qui m'arrive. J'ai comme l'impression que cette journée sera différente des autres. Ça devrait me réjouir mais j'ai du mal à retrouver un vrai sourire. Tu vois, une vraie joie. Quelque chose qui me rendait indifférente à tout ce qui pourrait m'arriver. Le rire… ou le sourire…comment dire…innocent[597].

[591] Gérard Genette, *Figure III*, *Ibid*., p. 230.
[592] *Ibid*., p.231.
[593] *Ibid*.
[594] Philippe Lejeune, *Je est un autre, op.cit*., p.17.
[595] *Ibid*., p.19.
[596] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op. cit*., p.54.
[597] Fériel Assima, *Une femme à Alger, op.cit*., p.8-9.

> - On va bientôt partir…Ma fille, où tu étais ? On va déguerpir…Tu as vu comment ils s'agitent, tous ces ravages …Pourquoi ils restent pas tranquilles ?...c'est des diables…Dis, où tu étais ? C'est pas des manifestants, ça ! Dis, y a que des gosses [598]!

Mais dans *La Troisième fête d'Ismaël, Entendez-vous dans les montagnes, Vivre traquée,* la narration au présent dans une relation « hétérodiégétique », ne peut avoir une valeur intemporelle, il s'agit aussi d'une valeur de simultanéité avec « un effet d'homodiégétisation »[599] que Genette explique en ces termes :

> Je pense à vrai dire que toute fin au présent (et tout début au présent, s'il n'est pas purement descriptif et met déjà en scène, comme *Père Goriot ou Le Rouge et le Noir)*, introduit, une dose, allons-y, d'homodiégéticité dans le récit, puisqu'elle place le narrateur en position de contemporain, donc peu ou prou de témoin.[600]

C'est, au fait, l'effet recherché dans ces récits ; l'actualisation par le présent a pour objectif de donner l'impression que tout se passe devant les yeux d'un lecteur impliqué par les faits racontés qui se rapportent au quotidien des Algériens et à la mémoire collective. L'effet est sûrement accentué dans une narration conduite essentiellement au présent. « Le temps porte toujours plus au moins présence d'un narrateur qui - pense inévitablement le lecteur - ne peut être bien loin d'une action qu'il donne lui-même comme si proche »[601] : « C'est la première fois qu'en prenant l'avion, elle se surprend entrain de sangloter. C'est la première fois qu'elle est contrainte d'aller rechercher la paix loin de chez elle, à Paris, cette ville qu'elle s'entête pourtant à désigner comme la plus belle au monde[602].»

Le présent de narration est un temps qui exprime le mieux l'état d'âme des personnages et rapproche le texte du monologue de théâtre[603], il fonctionne comme un lieu de sincérité[604]. Le texte est investi d'une valeur affective très forte, ce qui correspond à la fonction émotive du langage « centrée sur le destinateur » selon Jakobson[605], et la fonction

[598] *Ibid*., p.15.
[599] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op. cit*., p.52.
[600] *Ibid*., p.53.
[601] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op.cit*., p.55.
[602] Malika Boussouf, *Vivre traquée*, *op.cit*., p.17.
[603] Tout le texte prend la forme d'une pièce de théâtre.
[604] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op.cit*., p.231-283.
[605] Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, chap XI, Paris, Ed. Minuit, 1963, p.100-101.

conative, centrée sur le destinataire [606] dans la mesure où le texte suscite l'identification, la reconnaissance et l'affect.

Dans les récits qui imbriquent l'écriture de la chronique et l'écriture diaristique du journal, cet effet passe au premier plan. L'écriture devient un lieu de partage, la narration de l'actualité au présent, à la différence du passé composé, permet un effet d'immédiateté, elle ne raconte pas, elle laisse voir la scène du crime :

> Cela lui vient par vagues et des images l'assaillent et leur étrangeté dépasse l'insoutenable. Elle voit l'un d'eux attaché comme une bête, l'assassin lui dégageant le cou. Mais quelle tête a donc l'égorgeur ? Et lui, le sacrifié le supplicié, se bat de toute la force de sa vie, de toute son humanité. L'un des tueurs s'adresse à sa fille en lui disant : « Regarde-moi bien et souviens-toi de moi… »
>
> Quelques jours après l'enterrement de son père, le digne fils de M'hamed Boukhobza soutenait sa thèse.[607].

La narration simultanée permet aussi d'assurer un équilibre entre la fonction commentative et la fonction narrative. L'usage du présent offre la solution la plus simple pour recouvrir la segmentation de l'énonciation du journal entre compte rendu de l'évènement, son impact sur le moi et son commentaire. L'auteure ne va pas manquer de commenter le fait du crime et d'en présenter toute une analyse à la lumière des évènements survenus en Algérie quitte à remonter dans le temps pour fouiller dans la mémoire individuelle et collective à la recherche de réponses. Tout en actualisant les faits de l'abominable, le présent transmet en même temps, des états de conscience que de tels actes ont laissés sur les hommes. Le présent, quand il est utilisé pour rapporter des moments lointains de l'enfance et de l'histoire d'Algérie, suggère que le sujet est marqué par ce temps passé, que cela devient une obsession qui frôle parfois l'hallucination[608], il cherche aussi à faire communiquer deux épisodes historiques par le rapprochement des mêmes effets qu'ils suscitent dans la conscience, ainsi la guerre d'Algérie dans tous les textes est associée à la guerre contre l'intégrisme des années 1990 ; l'horreur du terrorisme religieux est comparable pour beaucoup d'auteures à l'Holocauste :

[606] *Ibid*.
[607] Naïla Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël*, *op.cit*., p.18.
[608] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op.cit*., p.89.

> […] Le 10 juin 1944, les Allemands nazis massacrèrent 643 personnes dont 500 femmes et enfants qu'ils firent enfermer et bruler dans l'église. Encore une fois l'horreur et l'énigme de l'horreur[609].
>
> Une phrase me revint en mémoire. Une phrase entendue dans Shoah, ce terrible film sur l'holocauste de Claude Lanzmann. Cette phrase émanait d'un certain Czerniakov, responsable de la communauté juive dans le ghetto de Varsovie. Il venait d'assister, impuissant, au départ de 600 premiers déportés vers Treblinka[610] […]

Le temps narratif est l'un des piliers de cette stratégie de l'ambiguïté générique et énonciative cultivée par les auteures femmes dans des textes qui fonctionnent dans l'entre deux : par le processus de fictionnalisation, l'auteure cherche, avec cette impression d'immédiateté, de nous faire croire à la vraisemblance de la situation; c'est de cela que dépend la réalisation de son projet autobiographique. Le narrateur qui recule avec la narration à la troisième personne, se rapproche avec l'usage du présent, cette hésitation est à mettre aussi en relation avec la difficulté de prendre la parole pour une femme et d'assumer la responsabilité de son discours.

Le récit de pensées adopté par Leila Marouane dans *La Jeune fille et la mère* invite à lire le récit sur le mode de la confession. Le personnage refuse la médiation d'un narrateur extradiégétique, il choisit de communiquer directement au lecteur ce qu'il sait et ce qu'il pense. La focalisation interne cherche à maintenir le texte dans le registre référentiel, la fictionnalité du texte reposerait alors uniquement sur l'étiquette générique roman[611]. Le caractère purement littéraire du discours direct libre (en association avec le discours direct et indirect) et la narration au passé simple a cette particularité de rectifier l'apparence de la réalité qu'on croirait discerner dans le monologue intérieur. Mais la narration est alternée entre passé simple et passé composé, l'imparfait restitue alors l'équilibre entre les deux temps et permet d'amortir l'effet de simultanéité du monologue par son aspect d'inaccompli.

Ceci est aussi valable pour *La nuit tombe sur Alger la blanche*. En plus de la « connotation littéraire[612]» et l'effet « d'irréalisation »[613], L'imparfait offre cette possibilité d'instaurer un

[609] Naïla Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël*, *op.cit.*, p. 177.
[610] Nina Hayet, *La Nuit tombe sur Alger la blanche*, *op.cit*., p.15.
[611] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op.cit.*, p.149-150.
[612] Ce temps est nommé par Käte Hamberger de « prétérit épique», il n'est plus pour elle « un simple indicateur temporel mais un signe générique de déréalisation. Käte Hamberger, *Logique des genres littéraires* [1954], P. Gadot (trad.), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p.289.

équilibre entre récit et discours, permettant par la même, de compenser la dimension déictique du journal, c'est-à-dire, cette écriture qui revient sans cesse à sa situation d'énonciation[614] :

> Que de fois m'en étais-je voulu de m'être laissée surprendre par le sommeil ! Certes, je restais en état d'alerte jusque dans ce repos tourmenté. Mais comment ne pas me méfier d'un subconscient toujours prompt à se jouer de ma vigilance et de mes sens toujours aiguisés à l'extrême. J'étais alors come en hypnose dans un état de totale confusion où le réel et l'imaginaire s'entremêlaient, égarés dans un labyrinthe sans issue, à la lisière de la folie. Mais qui pouvait dire où était la folie ? Qui pouvait situer de manière sur la frontière entre délire et réalité ? La réalité, celle que nous vivons du réveil au coucher, ne nous avait-elle pas propulsé au cœur même de la plus inconcevable des folies [615]?

Quand la narration est hétérodiégétique, le passé simple n'offre pas la possibilité d'un embrayage du récit, « il introduit une césure nette entre le moment où l'on parle et le moment relaté, il supprime toute relation entre narrateur et histoire au point que « les évènements semblent se raconter d'eux-mêmes[616]» comme c'est le cas du roman de Latifa Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic.* Associé à la troisième personne, le passé simple ne favorise donc pas les thèmes de l'intériorité, pourtant ce texte est écrit sur le mode du monologue rapporté, on comprend mieux alors le choix de l'auteur d'enfermer la protagoniste dans le mutisme et l'amnésie. Par sa valeur itérative, l'imparfait quant à lui, raconte une action qui se répète de façon habituelle ce qui s'inscrit dans la démarche autobiographique[617], en même temps il marque des arrêts dans la narration pour permettre les interventions du narrateur hétérodiégétique :

> Une nouvelle forme d'oppression venait de naître. Une nouvelle forme de servitude venait de voir le jour dans ce pays des femmes et des hommes libres. Le dieu Argent et les déesses Piston. Népotisme, Passe-droit, Trafic, remplacèrent les valeurs fondamentales pour lesquelles étaient morts un million huit cent mille d'Algériens. La générosité, la solidarité, la fraternité, la dignité et l'intégrité étaient devenues des valeurs bonnes à jeter. L'indépendance réserva à Meriem d'autres surprises[618]

[613] Philippe Gasparini, *Est-il je ?, op.cit*., p. 161
[614] *Ibid*., p.187.
[615] Nina Hayet, *La Nuit tombe sur Alger la blanche, op.cit*., p.12.
[616] Benveniste cité par Gasparini, *Est-il je ?, op.cit*., p.188.
[617] *Ibid*., p.189.
[618] Latifa Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic, op.cit*., p. 335.

D. Mainguenau[619] voit dans l'emploi « obstiné » du présent de narration une spécificité de la littérature moderne. Pour lui, cet usage est généralement conjugué à d'autres effets comme l'effacement de patronymes, les sigles indéchiffrables, la vacuité, le silence, etc. « définissant des procès sans durée ». L'effet recherché est l'étrangeté d'un monde auquel le lecteur peut accéder directement mais perçu de l'extérieur, coupé de la situation d'énonciation[620]

Entendez-vous dans les montagnes est le seul texte qui peut se prêter à une telle lecture. En effet, dans ce récit autobiographique, tous les ponts sont coupés avec la situation énonciative de l'autobiographe qui se remémore. Tout le texte est construit sur une coïncidence; la rencontre dans le train du personnage principal, le double de l'auteure, avec le bourreau de son père et la petite fille d'un pied noir, est une situation assez étrange et présentée comme telle au lecteur. L'auteure cherche à instaurer cette impression :

> […] C'est presque irréel. Qui donc aurait pu imaginer une scène pareille? Cela ressemble à un plateau télé, réuni pour une émission par des journalistes en quête de vérité, désireux de lever le voile pour faire la lumière sur " *le passé douloureux de la France*". Il ne manque plus qu'un harki .Et surtout pour mettre en lumière l'absurdité et l'étrangeté de cette situation[621].

L'héroïne est anonyme, elle est désignée par le pronom « elle » ou la « femme ». Il y a aussi les regards furtifs, les pensées : « …Pourquoi a-t-elle eu cette pensée en le regardant furtivement pendant qu'il s'installait […] Elle détourne la tête. Saisi son reflet dans la vitre [622] », « Parfois la lumière des néons vacille, s'éteint presque, et les visages sont alors zébrés des éclairs que font les lumières au dehors[623]. Et les points de suspension traversent le texte et traduisent l'hésitation de parler, la peur de révéler, la difficulté d'affronter :

> […] Je m'en souviens…je m'en souviens très bien …c'était …il y a longtemps, très longtemps[624] ».

[619] Dominique Mainguenau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1997, p. 63.
[620] *Ibid*., p.66.
[621] Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes, op.cit*., p.40. Nous soulignons.
[622] *Ibid*., p.10.
[623] *Ibid*., P.15.
[624] *Ibid*., p.32.

> Elle a le cœur qui bat un peu plus fort. Ses mains sont glacées. La date…elle n'ose pas prendre toute la mesure de ce qui est en train de se passer à cet instant. Et il y a ce « si »… suivi d'un silence. Pourquoi hésite-t-il [625]?

La présence presque exclusive du présent de narration dans ce texte, met en relief l'expérience de la rencontre et contribue à décrire les malaises des personnages par une sensation d'immédiateté. L'usage extensif du présent de narration, tout en insistant sur le caractère absurde et étrange de cette situation, contribue à nous faire croire à sa réalité.

[625] *Ibid*., P.41.

Dans les écrits des écrivaines de la dernière génération de la littérature féminine en Algérie, on assiste à une fictionnalisation du témoignage personnel et une mise en roman de l'autobiographie[626]. Des femmes cherchent à comprendre et à maitriser le réel en s'en donnant «une représentation fictive »[627]. Dans cette quête et enquête, le sujet féminin[628] interroge son passé individuel et collectif afin de mieux saisir son présent.

L'écriture de l'intime de ces femmes laisse voir un sujet problématique. L'écriture autofictionnelle pour ces femmes dépasse la nécessité générique, elle est reconnue comme l'écriture de la déconstruction qui, en même temps, permet une construction mémorielle et identitaire[629]. C'est au prix de ce travail de déconstruction du réel que l'approche de l'indicible a été réalisable : qu'il soit en relation avec le passé, la torture du père et sa mort ; ou avec le présent, les crimes perpétrés par les terroristes islamistes contre les Algériens. Dans l'autofiction féminine, l'écriture romanesque devient une variante de l'écriture de l'intime. Elle permet de multiplier les postures énonciatives et de varier les procédés textuels afin de faire aboutir la quête du sens, objet de l'aventure scripturale.

La problématique de l'autofiction et son fonctionnement entre roman et autobiographie s'élargit à toute la gamme de l'écriture référentielle et de l'intime ce qui a donné lieu à des chroniques et des journaux autofictionnels. Dans la chronique ou le journal romancé, l'auteur emprunte un genre référentiel pour mimer une écriture du réel, tous les faits sont inventés et le texte n'obéit pas au contrat de véracité. Dans le cadre de la chronique et du journal autofictionnels, les faits sont réels et c'est la situation d'énonciation qui est fictive. L'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre ou par d'autres indices et la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples « effets de vie[630]».

La première manière dont l'homme tente de comprendre et de maitriser « le divers » du champ pratique est de s'en donner une représentation fictive avec cette affirmation, Ricœur ouvrait déjà « la voie à une réhabilitation du roman autobiographique[631]» nous dit Gasparini, il précise :

[626] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op.cit.*, p.243.
[627] *Cf.* Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p.222.
[628] Philippe Gasparini, Est-il je ?, *op.cit.*, p. 569.
[629] *Cf.* Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
[630] Marie Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *op.cit.*, p. 369-380.
[631] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op.cit.*, p.243.

> […] dans une perspective littéraire, aussi bien que philosophique, le texte fonctionne avant tout comme un outil de communication esthétique. Pour que le lecteur entre dans ce jeu relationnel, il faut d'abord qu'il en saisisse et qu'il en accepte les règles, qui sont à la fois d'ordre linguistique et générique. Mais il faut aussi qu'il perçoive dans le travail d'énonciation un effort de sincérité qui entre en résonance avec sa propre histoire. Que ces conditions soient remplies et la lecture fait sens : la représentation fictionnelle devient un support de communication et un vecteur de connaissance de soi et d'autrui[632].»

L'écriture pour les femmes auteurs en Algérie est le lieu d'un questionnement sur soi pour affronter ses peurs et exorciser les fantômes du passé. La médiation autofictionnelle permet à la femme-auteur de se voir vivre et d'affronter son passé. Cette distance permet une identification imaginaire qui lui permet d'accomplir enfin le deuil dans l'écriture.

Il convient de noter que dans les récits de vie au féminin, il n'a pas toujours été possible de faire coïncider l'écriture autobiographique des femmes avec la définition de l'autobiographie établie par Philippe Lejeune. D'abord l'homonymat des trois instances narratives est parfois indirect et implicite, le nom de l'auteur ne correspond pas au nom de l'état-civil, les femmes optent souvent pour le pseudonyme ceci en raison du caractère intimiste des révélations et aussi pour une question de sécurité. Force nous est de constater que l'écriture du moi au féminin échappe à la définition du genre de P. Lejeune. Cette définition ne dit pas la particularité de l'écriture autobiographique féminine marquée par la menace et l'inégalité.

Depuis les premières productions et jusqu'aux derniers textes autobiographiques en Algérie, les femmes racontent des séquences de leur vie et non toute leur vie, des séquences qui peuvent se répartir sur plusieurs textes. Dans ces textes, il ne s'agit pas seulement de soi mais de soi avec les autres, parfois le « je » n'apparait que comme médiateur entre plusieurs voix. Dans le récit de vie cadre, s'imbrique une multitude d'histoires d'autres femmes. Les personnages et les voix restituées se rapportent toujours à des femmes, rarement à des hommes. Le regard porté sur son enfance n'est pas détaché de ce regard porté sur soi dans le présent, la part introspective et prospective est grande. Philippe Vilain proposait déjà d'introduire une nouvelle donnée dans la définition de Lejeune, car il considère l'autobiographie à la fois comme récit rétrospectif (des sensations

[632] Paul Ricœur, *Du texte à l'action, op. cit.,* p.244.

qui évoquent le passé vécu) et prospectif (le passé vécu est toujours réapproprié et fictionnalisé dans le présent)[633].

L'analyse des procédés romanesques mis en œuvre dans les récits de vie féminins des années quatre-vingt-dix a amené à un autre constat d'ordre esthétique. Dans la mise en roman de l'autobiographie, la technique narrative doit être associée à la matière biographique, elle permet de la reconstruire, de lui donner sens et densité dans un style qui touche la sensibilité esthétique du lecteur. Cette construction plus élaborée dans le roman que dans l'autobiographie classique permet de charger le texte de significations nouvelles en vue d'une démonstration, c'est à ce prix qu'il peut revendiquer la portée générale et philosophique qu'Aristote reconnaissait à « la poésie[634]».

La technique narrative au service d'une reconstruction du matériau biographique est facilement repérable dans *Entendez-vous dans les montagnes*, *Le Chant du lys et du basilic* et *La jeune fille et la mère*, *La Troisième fête d'Ismaël* alors qu'on ne peut vraiment pas parler d'une élaboration esthétique développée et d'une construction des significations dans le cas des chroniques de Fériel Assima , Nina Hayet et Malika Boussouf. Dans ces textes, les événements de l'actualité dictent à l'auteure son écriture. La fonction référentielle et informative est prégnante aux dépens de la fonction poétique du langage, ce qui apparait dans le régime du discours déployé en force dans la narration avec une réduction de celui du récit et aussi « la visée explicative qui assujettit le récit au commentaire selon le point de vue actuel de l'auteur [635]».

Rien n'interdit au récit de soi une construction rigoureuse et dense souligne Gasparini. Les auteurs qui cherchent à se démarquer du mode autobiographique auront à multiplier et varier les moyens et précédés narratifs romanesques : description, récit d'action, dialogues, transcription des pensées. Dans les trois chroniques, le document référentiel est encombrant : article de journaux, lettres ouvertes, liste des morts, ce qui ne laisse pas beaucoup de place aux dialogues ou à la description. La fictionnalisation se limite presque à la situation énonciation : là où le « je » est requis, l'auteur prend ses distances en employant le « elle » ; quand il y a absence de la désignation générique roman sur la page de couverture et la présence de la désignation chronique qui oriente à une lecture référentielle, le préfacier dans *La nuit tombe sur Alger la blanche* par exemple, présente

[633] Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, suivi d'un entretien avec Serge Doubrovsky, Grasset, 2005, p. 124.
[634] Paul Auster cité par Gasparini p.238.
[635] Philippe Gasparini, *Est-il je ?, op.cit.*, p.239.

le livre comme roman : à « chaque page de ce roman-vrai » ; dans *Une femme à Alger*, sur la quatrième de couverture, il est écrit : « il s'agit bien ici de littérature : ce qui rend bouleversant, c'est la force avec laquelle il évoque ce que le journalisme est impuissant à rendre… ». Dans vivre traquée par contre, le texte est présenté par l'éditeur comme reportage : « ce témoignage bouleversant d'une femme en sursis qui défie la barbarie et dénonce ses complices est aussi le reportage le plus cinglant sur un pays au bord du gouffre ».

Ces auteurs ne vont pas jusqu'au bout de leur projet d'écriture : la subversion esthétique du réel dans le but d'échapper à la banalité du témoignage. La cruauté du quotidien, la nécessité de témoigner, la course conte le temps, la menace qui pèse sur les êtres, l'incompréhension régnante, autant de contraintes qui ligotent la plume, et assujettissent le texte et la narration au document référentiel, à l'information brute.

La production féminine continue à être conditionnée par la contrainte et la menace, la libération de la plume de la femme n'a pas suivi la libération de sa parole ou peut-être que cette libération n'est qu'une illusion que les textes ont cherché à mettre à nu.

PARTIE II

L'espace temps de la blessure

Dans les récits de vie féminins des années 1990-2000 en Algérie, des femmes racontent leur expérience du temps. Le temps vécu ou temps de l'existence selon Bergson est présenté non pas comme une ligne droite, un déroulement chronologique mais comme une durée qui épouse parfaitement les mouvements de la conscience et qui est capable de créer des liens entre des moments temporellement disjoints[636]. Bergson récuse la conception du temps comme une succession d'états séparés et figés, ce temps mathématisé [637]supprime le mouvement du temps, il ne tient pas compte de la durée réelle. La durée est ce temps qui agit dans la conscience[638] selon lui :

> Mais cette durée, que la science élimine, qu'il est difficile de concevoir et d'exprimer, on la sent et on la vit. Si nous cherchions ce qu'elle est ? Comment apparaîtrait elle à une conscience qui ne voudrait que la voir sans la mesurer, qui la saisirait alors sans l'arrêter, qui se prendrait enfin elle-même pour objet, et qui, spectatrice et actrice, spontanée et réfléchie, rapprocherait jusqu'à les faire coïncider ensemble l'attention qui se fixe et le temps qui fuit[639]?

Le temps réel et la durée constituent selon Bergson une ligne de démarcation entre science et philosophie : la science est fondée sur la méthode de l'intelligence et de la représentation, la philosophie a pour principe l'intuition et la conscience. Alors que l'intelligence est réglée sur la matière (techniques et instruments pour notre confort et survie), l'intuition quant à elle est réglée sur la durée, elle cherche dans la vie une source de connaissance, cette « sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec lui, avec ce qu'il a d'unique, d'inexprimable[640]». C'est cette intuition de la philosophie que nous prendrons comme fondement à notre analyse pour appréhender l'expérience féminine de l'écriture comme une expérience unique et singulière.

Bergson montre aussi que le temps vécu par un individu, ce temps de la durée d'un moi intérieur purement qualitatif, est en opposition avec le temps collectif dominé par la fiction théorique des savants qui font du temps présent une réalité mathématisée, fausse et entièrement coupée de l'expérience. Il précise cependant qu'il n y a pas de primat de

[636] *Cf*. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Œuvres*, Edition du centenaire, PUF, Paris, 1984. pp.38-63.
[637] *Cf*. *La Pensée et le mouvant* [1934], Editions PUF Quadrige, Paris, 2008, pp. 7, 27-30.
[638] *Ibid.*
[639] *Ibid*., p. 4.
[640] *Ibid*., pp. 19-55.

l'histoire personnelle sur l'histoire collective, le narrateur ne prend pas ses distances avec les événements de son époque mais il est pris dedans[641].

Analyser le temps vécu dans les récits de vie féminins des années 1990-2000 en Algérie permet donc de savoir comment ces femmes perçoivent et écrivent le temps dans les tranches de vie qu'elles présentent. Comment peuvent-elles concilier écriture de la chronique qui suit le court du temps spatialisé et écriture de la durée dans la restitution du temps vécu de l'existence ? Faut-il rappeler que la problématique du temps et la manière dont le personnage féminin vit sa temporalité individuelle aussi bien que collective est rarement posée dans les recherches sur la littérature féminine où le temps est englouti par l'espace ? Le temps parait-il, varie non seulement de groupe en groupe[642] mais aussi de sujet à sujet, les caractéristiques personnelles du sujet conditionnent alors sa façon de vivre le temps. Ainsi, le genre du sujet qui expérimente le temps pourrait déterminer la manière de le vivre, ce qui nous amène à supposer qu'hommes et femmes vivent et apprécient le temps de manière différente.

Dans les récits de vie féminins des années 1990-2000, des femmes racontent leur expérience sociale, elles mettent en avant le rôle social et symbolique associé à la femme dans leur société mais toujours par rapport au rôle de l'homme, une opposition thématisée dans les textes. Mais s'agit-il vraiment d'une opposition fondamentale? Que disent les femmes de cette relation ? Nous suivrons Henri Bergson le philosophe de la durée dans ses considérations sur le temps vécu pour trouver des réponses à ce questionnement dans le premier chapitre de cette partie.

L'écriture de soi et du temps vécu chez les femmes écrivains de la dernière génération en Algérie s'inscrit dans une poétique de la mémoire dont les deux motifs marquants sont le père et la mère. Il va sans dire que le rapport au père et à la mère est à la base de la construction identitaire ; les parents ont un rôle déterminant dans la structuration de la personnalité de l'enfant et sa dynamique psychique[643], mais ici ce rapport se trouve au

[641]Une idée développée dans ses ouvrages depuis le premier Essai publié en 1888.

[642] Les peuples ne vivent pas le même temps réel et à la même durée malgré les similitudes chronologiques ; on ne peut rendre compte des évènements vécus par les peuples selon le même calendrier. Ainsi les pays longtemps colonisés n'ont pas les mêmes possibilités financières et commerciales que les pays colonisateurs, ce n'est certainement pas la même durée historique dans les deux cas. Aussi, la perception du temps est elle-même différente d'un groupe à l'autre. Les Asiatiques, les Arabes, des Européens vident une durée différente.

[643] Tous les travaux en psychologie depuis S. Freud ont porté sur ce lien.

centre de l'expérience sociale, du temps vécu et de son écriture. Si les caractéristiques personnelles du sujet conditionnent sa façon de vivre le temps, il faut ajouter que ce conditionnement passe par les deux figures du père et de la mère : le sexe détermine avant tout la relation aux parents dans les sociétés arabo-musulmanes[644].

Dans les textes des femmes en Algérie une image se dessine : Le père représente l'ordre établi, c'est lui qui dicte et instaure les règles de conduite, c'est le maître absolu de la maison et de la famille, on lui doit obéissance et soumission y compris la mère. Il détient le pouvoir. La mère par contre, est celle qui est chargée de la bonne application de ces règles, elle veille à leur respect même si parfois elle veut pour sa fille une vie différente de la sienne. La mère est mise en cause et subit les conséquences de tout écart de conduite de sa fille : elle doit parfois subir le meurtre de sa progéniture (acte qui purifie le déshonneur) et comme si ce supplice n'est pas suffisamment cruel, elle continuera à vivre avec le père criminel, nécessité oblige ; ou que cette mère est battue et répudiée, elle devra alors non seulement quitter le foyer mais elle sera aussi marquée du seau du déshonneur et de l'humiliation pour toute sa vie[645] :

> Sa besogne terminée, il appela la mère. Il était étonnamment calme, il se leva les mains au savon, soigneusement, le visage, mit un pantalon et une veste, prit la direction du commissariat le plus proche pour aller se constituer prisonnier pendant que dans la maison retentissait le hurlement de sa femme découvrant le corps immolé de sa fille-enfant[646].

La fille se trouve ainsi partagée entre le pouvoir du père et le vouloir de la mère, mais en même temps, elle sera déchirée entre amour et répulsion de la mère et/ou du père. La famille est donc le premier espace où la femme prendra compte de son statut inférieur dans la société.

Le père est une donnée culturelle, les deux concepts de père et de mère sont fortement liés au temps et à l'espace, la fonction du père dans la culture arabo-musulmane par exemple est sans doute très différente de celle du père en Occident ; cette fonction change dans le même espace avec le temps : le père d'aujourd'hui n'est pas le père d'antan. Les deux

[644] Certains pères continuent à croire que c'est la femme qui est responsable des naissances des filles, un homme qui n'a pas de descendant mâle, cherche toujours à se remarier dans l'espoir d'en avoir un.
[645] Les textes féminins toutes générations confondues et jusqu'aux textes les plus récents rapportent souvent de tels faits.
[646] Naïla Imaksen, *op.cit*., p.95.

concepts, celui de père surtout, sont donc au carrefour de plusieurs disciplines comme la psychologie, la psychologie sociale, l'ethnologie, l'anthropologie sociale et culturelle, ce qui impose une approche interdisciplinaire pour aborder ces deux figures marquantes des récits de vie féminins des années 1990-2000 en Algérie.

Le deuxième chapitre de cette deuxième partie sera réparti en deux sous-chapitres portant chacun respectivement sur les liens mère-fille et père-fille : Quelle figure prédomine la narration ? Quelle en est l'image qui se dessine au fil des pages? Quel en est le rapport ? En quoi ce rapport est-il problématique et quelle incidence va-t-il avoir sur la recherche identitaire poursuivie dans le récit de vie ?

CHAPITRE 1 Vivre et écrire le temps des femmes

1-Le temps des femmes

2.1 Ancrage temporel

2-2 Durée et continuité

2- Se souvenir pour se construire/ 2- La femme, un être de l'intériorité

2-1 Temps subjectif et moi profond

2-2 Passé, présent : causalité subjective

3- Ecrire le temps

3-1 Esthétique du souvenir

3-2 Le récit théâtre

CHAPITRE 2 La figure du père et de la mère entre éthique et esthétique

1- La mère : de l'amour à l'obsession

1-1 La mère libératrice

1-2 Fille, mère, quel rapport ?

1-3 L'ombre du père

2- Le père : un médiateur entre le passé et le présent

2-1 La quête du père

2-2 Le père : la mise en abyme

2-3 Le père ou le bourreau ?

1-Le temps des femmes

1-1 Ancrage temporel

Bergson distingue temps subjectif et temps objectif. Le temps objectif est un temps physique qui s'écoule, c'est là sa fonction. Le temps subjectif par contre est celui de la conscience, et comme on ne peut appréhender le temps que du dedans, on peut contempler le passé à partir du présent et le présent aussi on peut le contempler à partir du passé puisqu' on est amené à interroger ses expériences présentes par rapport à celles du passé pour les évaluer ou les apprécier[647].

Pour les femmes et dans les récits de vies des années 1990-2000, le temps ne suit pas un cours précis dans le sens des cadrans de la montre, le temps pour elles, suit une dynamique récursive, c'est un va-et-vient continu entre passé et présent, entre l'enfant qu'elles ont été et l'adulte qu'elles sont devenues non sans lien avec l'avenir puisque les personnages s'inquiètent souvent de leur avenir dans cette Algérie meurtrie par la violence et à la merci des intégristes religieux. La mémoire se focalise sur certains épisodes de moments « intenses[648] » au détriment d'autres, moins significatifs. Pour mieux contempler le temps qui passe, les femmes écrivains ont opté dans leurs récits de vie pour un ancrage temporel fictif, différent d'un texte à l'autre. Un point à partir duquel le passé revit dans la conscience des protagonistes et retrouve le présent au point de l'occulter.

Nina dans *Vivre traquée* de Malika Boussouf a choisi l'avion comme un point d'ancrage à sa narration, à mi-chemin entre deux lieux : l'Algérie et la France. Cela ressemble à une vision panoramique : s'élever pour mieux dominer le paysage de sa vie. C'est ce point là qui va lui permettre d'avoir une vision claire du présent à la lumière du passé. Nina effectue un trajet temporel inverse à celui de l'avion dans l'espace. Elle se préoccupe peu de sa nouvelle vie à Paris, sa mémoire opère un retour en arrière. A partir d'un présent malheureux, elle revoit une tranche de son enfance de petite fille orpheline portant son genre sexuel comme un fardeau, très tôt elle affronte son destin de femme. Nina la

[647] *Cf.* Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* : Essais de conférences, *op.cit.*, p.7.

[648] *Cf.* Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit*., pp.8-37. Il résume ainsi cette notion dans la conclusion du chapitre I intitulé De l'intensité des états psychologiques : « L'idée d'intensité est donc située au point de jonction de deux courants, dont l'un nous apporte du dehors l'idée de grandeur extensive, et dont l'autre est allé chercher dans les profondeurs de la conscience, pour l'amener à la surface, l'image d'une multiplicité interne».*Ibid.*

journaliste refuse de se déraciner de son sol natal. Une fois arrivée, elle continuera à contempler son passé : le passé récent et sa condamnation à mort puis sa fuite ; le passé lointain d'enfant colonisée. Le passé prime ainsi sur le présent Nina refuse d'assumer son présent, elle le fuit comme elle fuit L'Algérie où elle se sent exclue.

Maïssa Bey dans *Entendez-vous dans les montagnes* choisit comme ancrage temporel, quant à elle, le train qui représente la continuité. Par la vitre, et dans une mise en abyme troublante, l'auteure se voit se remémorer des moments de sa vie comme si elle était une autre. Au lieu de voir son passé défiler, sa mémoire s'arrête à un seul épisode de sa vie, celui de son enfance, la femme dans le texte n'arrive pas à dépasser le trauma de la torture du père.

Le récit des souvenirs restitue plusieurs tranches de la vie des protagonistes : la femme, fille d'un martyr, le bourreau du père qui se tient en face d'elle. Une temporalité complexe partagée entre plusieurs consciences et plusieurs espaces. D'un côté, le présent dans le train où la femme est perçue comme une étrangère, mais cette femme restée anonyme tout au long du texte se sent aussi étrangère dans son propre pays où un autre combat est mené sans répit contre les nouveaux islamistes ; d'un autre côté, le passé colonial dont le père est la figure principale : plusieurs moments s'imbriquent dans la conscience de la femme comme appartenant à une temporalité continue.

Maïssa Bey a choisi comme espace la France pour révéler la vérité sur la mort de son père le martyr torturé à mort. A travers le personnage du bourreau auquel elle fait face, elle cherche à dépasser ce passé qui ne passe pas. La vie continue.

Latifa Ben Mansour quant à elle, enferme Meriem son double dans un profond mutisme et la condamne à l'immobilité. Depuis plusieurs jours, elle git à l'hôpital. A partir de là, sa vie défile sans pour autant suivre l'ordre chronologique. Le terme qui revient dans le texte c'est « puzzle ». Des bribes de souvenirs remontent à la surface pour reconstituer des moments intenses de sa vie. Le récit est partagé entre le présent à l'hôpital au temps de l'indépendance de l'Algérie et le passé à Derb Messoufa sous la colonisation. La mémoire, dans son mouvement de va-et-vient incessant, finit par rompre le temps objectif et inscrit le texte dans un temps subjectif, celui de l'intériorité.

Naila Imaksen dans *La Troisième fête d'Ismaël* a opté pour le journal intime dont la première fonction est de capter des moments forts de la vie dans une écriture du quotidien.

Mais dans le texte, la narratrice qui retrace ses jours dans l'horreur de l'intégrisme religieux porte aussi un regard rétrospectif sur le passé personnel et collectif. Les meurtres dans leur impact sur sa conscience déclenchent les souvenirs d'un passé heureux où régnait la paix et la tolérance au lendemain de l'indépendance. Le passé prime autant que le présent dans le journal.

La narratrice choisit pour sa narration un ancrage temporel de certains faits qui se répètent comme des rituels. Elle les présente tels qu'ils apparaissent dans l'actualité et tels qu'ils sont ressuscités dans sa mémoire avec le contraste que ce rapprochement suscite entre joie de vivre d'autrefois et malheur d'aujourd'hui : ramadan, 8 mai, 1er novembre, etc. Des faits qui par leur répétition donnent au texte sa temporalité cyclique et font du temps de la narratrice un temps de la durée.

La Nuit tombe sur Alger la Blanche est le récit du meurtre du peuple algérien**.** L'épigraphe choisie par Nina Hayet, une citation de Cervantès dans *Don Quichotte*, nous renseigne sur la logique de la construction narrative du texte et sa temporalité: « La folie suprême est de voir la vie telle qu'elle est et non telle qu'elle devrait être. »

La narratrice qui rapporte la chronique de l'Algérie des années 1990, cherche à fuir la réalité en prenant comme refuge le rêve d'une Algérie différente :

> La réalité, celle que nous vivons du réveil au coucher, ne nous avait-elle pas propulsés au cœur même de la plus inconcevable des folies[649]?
>
> Je l'avais ardemment voulue libérée de la barbarie moyenâgeuse et propulsée dans un monde où progrès, culture, modernité prendraient enfin leur sens et où tolérance et expressions diverses auraient droit de cité, cette belle Algérie[650] !

Dans ces textes et par cet ancrage spatio-temporel fictif, les auteures ont cherché à échapper au temps spatialisé dominé par la narration chronologique et soumis aux contraintes du réel, ce qui a permis de rejoindre le temps subjectif, celui de l'intériorité où se manifeste le moi profond, ce temps qui donne libre cours à une « mémoire spontanée »,

[649] Nina Hayet, *op. cit*., p.12.
[650] *Ibid*., p.13.

« pure » que Bergson a opposée à une « mémoire de l'habitude »[651] qualifiée aussi par Proust comme une « mémoire intellectuelle » et « volontaire » qui éloigne de la vérité :

> Pour moi, la mémoire volontaire, qui est surtout une mémoire de l'intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité ; mais qu'une odeur, une saveur retrouvées, dans des circonstances toutes différentes, réveille en nous, malgré nous, le passé, nous sentons combien ce passé était différent de ce que nous croyions nous rappeler, et notre mémoire volontaire peignait, comme les mauvais peintres, avec des couleurs sans vérité[652].

Cette mémoire « pure » et « spontanée » parce qu'elle s'inscrit dans la durée et la continuité, permet au sujet féminin de se reconstituer et de se retrouver. Les pensées et les sentiments sont transcrits au fur et à mesure que l'écriture progresse. Elle permet de reprendre possession de soi et donc d'agir librement nous dit Bergson[653]. Cette conception rejoint la théorie de Freud sur l'inconscient qui consiste à faire parler le sujet, les images ressuscitées dans sa mémoire en association avec les mots peuvent déclencher le flux de la conscience : des scènes du passé finissent par refaire surface, celles qui ont déterminé notre destin[654].

Dans les récits de vie des femmes, le récit de vie s'écrit sous la dictée du flux de la conscience. Cette écriture pour son authenticité et parce qu'elle rapproche le sujet de sa vérité intérieure et la vérité du monde, a été adoptée dans le roman moderne[655]. C'est le philosophe et psychologue William James qui a désigné ce procédé par « courant de conscience » "Stream of Consciousness" dans son ouvrage *The Principles of Psychology*[656].

1-2 Durée et continuité

Alors que le temps spatialisé isole les moments du temps et se concentre sur l'actualité où des moments de la vie se succèdent de manière déliée et détachée comme c'est le cas dans le témoignage historique, la temporalité du récit de vie féminin s'inscrit dans la durée continue. La durée est le sentiment de la temporalité vécue, qui s'oppose à un temps abstrait qui n'est qu'un « fantôme de l'espace » un temps mathématisé et coupé de

[651] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit*., p.229.
[652] Texte cité par Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust*, Paris, Grasset, 1926, p. 287-289.
[653] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit*., p.102.
[654] *Cf.* Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec l a personnalité*, Paris, Le Seuil, 1975.
[655] On peut citer à titre d'exemple Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner et Claude Simon.
[656] William James, *The Principles of Psychology*, American science series. Advanced course, New York, H. Holt, 1890.

l'expérience réelle du sujet. Elle est marquée par le sentiment d'une continuité qui lie indissociablement passé et présent et présente le temps sur le mode du flux permanent de la conscience[657].

C'est le propre des femmes que de se préoccuper de la durée et de la permanence comme un flux de l'existence. De fait, les textes qui racontent la rupture provoquée par la guerre, celle de 1954 ou celle menée contre l'intégrisme religieux lors des années 1990, comme une fracture impossible à résoudre avec autrui et avec le temps, présentent en même temps des personnages féminins qui nouent et renouent des liens entre le passé et le présent par l'emboitement des différents moments dans leur conscience :

> Cet été, compte tenu des « évènements » -comme on disait déjà pendant la guerre d'Algérie, pour dédramatiser, prendre ses distances, se préserver, continuer à respirer- […][658]

> Que disent les ouvrages ? Ce pays, je l'ai perdu il y a longtemps. Je suis d'ailleurs ; étrangère à ce qui ébranle nos villes. Mon histoire a été enfouie : le temps, peu à peu l'a détruite[659].

Les femmes ont donc cette capacité d'abandonner la chronologie stricte pour s'inscrire dans la durée et la continuité. Nous employons la durée dans le sens attribué par Bergson :

> La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant. Du moment que le passé s'accroît sans cesse, indéfiniment aussi il se conserve. La mémoire,[…]n' est pas une faculté de classer des souvenirs dans un tiroir ou de les inscrire sur un registre. Il n y a pas de registre, pas de tiroir, il n'y a même pas ici, à proprement parler, une faculté, car une faculté s'exerce par intermittences, quand elle veut ou quand elle peut, tandis que l'amoncellement du passé sur le passé se poursuit sans trêve[660].

Dans ces textes, le passé refait surface, il revit dans le présent, c'est à partir du passé que les personnages femmes se font une vision plus claire de leur existence, elles peuvent désormais décider de leur actes à venir. Nina dans *Vivre traquée* fait son voyage à Paris pour fuir la peur et la mort, mais son passé la rattrape, elle se remémore l'escalade de la terreur à Alger, sa vie dans la crainte de la mort sous le couteau d'un fanatique fou de dieu. Elle se remémore aussi son enfance malheureuse auprès de sa mère, une ancienne combattante qui finit comme femme de ménage pour assurer la vie à ses enfants. La fin du

[657] *Cf.* Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience, op.cit.,* p.10, 2, 127.
[658] Nina Hayet, *op. cit.*, p.17.
[659] Fériel Assima, *op.cit.*, p.35.
[660] Henri Bergson, *Evolution créatrice, op.cit.*, p.15.

roman est assez significative, Nina revient à Alger, elle refuse l'exil et décide de faire face à la mort. « Nina retrouve avec plaisir ses habitudes. Elle enlève ses chaussures, enfile sa

gandoura, et s'installe face à la maïda[661], cette table ronde et basse qui supporte le grand plateau en cuivre exigé par la tradition […][662]

La temporalité se referme sur elle-même, Nina renoue avec la tradition d'autrefois ce qui représente l'enracinement dans le sol et la culture natale. Les intégristes ne pourront plus rien contre elle, elle se sent plus forte « Elle a recouvré toute sa maitrise et sa volonté[663] », affronter c'est son choix.

Un dénouement aussi révélateur est celui de *Entendez-vous dans les montagnes*. Le train s'arrête, la femme arrive à destination mais arrive aussi à reconstituer les faits de la mort de son père et affronter son bourreau. Le voyage dans la mémoire a permis d'exorciser les fantômes du passé, Maïssa Bey pleure pour la première fois ce père qu'elle n'a pas connu : « […] Elle se tait à présent. Même si tout n'est pas dit, même si une douloureuse palpitation la fait encore frémir, quelque chose s'est dénouée en elle. Que ce soit lui ou quelqu'un d'autre, peut importe[664]».

La guerre d'Algérie continue de susciter des mémoires conflictuelles en Algérie et en France, les deux partis refusant de faire face au passé. La fin du texte annonce un nouveau départ dans la vie de Maïssa Bey et promet une possible réconciliation et un apaisement de la mémoire individuelle et collective d'ici et là bas.

Meriem dans *Le Chant du lus et du basilic* s'est débattue longtemps à l'hôpital en essayant de se rappeler pourquoi elle a eu l'accident et à Derb Messoufa, elle est arrivée enfin à savoir et à reconstituer la dernière pièce du puzzle :

> Je méditais les paroles du poème de Rabia et les versets que j'avais scandés avec l'intellectuel, lorsque je fus heurtée de plein fouet par la camionnette qui dévalait la rue… Je me souviens à présent ! C'était vendredi ! Jour où pour les musulmans s'ouvrent « les portes du paradis », pensa Meriem qui serra très fort la main de sa mère avant d'entrer dans le bloc opératoire[665].

[661] Maïda: mot arabe qui signifie table basse.
[662] Malika Imaksen, *op.cit.* p. 205.
[663] Malika Boussouf, *op.cit*., p.217.
[664] Maïssa Bey, *op. cit*., p.69-70.
[665] Latifa Ben Mansour, *op.cit*., p.356.

Meriem venait de se rendre compte de sa condition de femme et du sort réservé aux intellectuels dans son pays après l'indépendance, c'est dans ce moment de désillusions qu'elle a eu son accident. La boucle est bouclée. La cassure provoquée dans son existence par la perte de mémoire (une situation d'énonciation fictive) symbolise une rupture dans sa construction identitaire : « Meriem était pétrifié de stupeur. Des frissons de rage parcoururent son corps et la sueur glacée, l'inonda[666]», « La jeune fille avait tant attendu l'indépendance ! Elle croyait qu'elle aurait le droit de s'exprimer, il n'en fut rien. Elle croyait que les bons seraient récompensés et les traîtres châtiés, il n'en fut rien ! Elle espérait que les larmes de Zohra sa mère, allaient enfin tarir, il n'en fut rien[667] !». Aucun changement prévu dans la vie de Meriem, sa vie continuera telle qu'elle a été. Le texte se termine sur des textes sacrés, le coran parole divine et la parole de la tradition orale, une chanson vestige des ancêtres ; cette parole inscrit le texte dans la continuité, la transmission continue avec l'écriture.

La continuité et la durée prennent aussi forme dans des activités de femmes, des activités associées au temps. Elles sont dépositaires du patrimoine oral. Les chanteuses dans *Le Chant du Lyse et du basilic* ressuscitent la voix du passé, chantent d'anciennes chansons pleines de mélancolie et d'amour, elles racontent aussi parfois les malheurs des femmes à travers la voix des aïeules :

> Sidi Mhamed Ben Ali, jani fi' amnam, Allah
> moul al khalwa ya sam'in, shaftou wa 'atani Allah
> Aziarat Aïn el Hout… Azyarat Aïn el Hout
> Min adkhaltelha ya Ben Ali, amertha bel ya'out[668]

Les textes présentent des caractéristiques du temps féminin. Les personnages sont associés à un temps non linéaire, profondément cyclique. Des femmes y paraissent comme des figures allégoriques du temps. Ainsi Amti Nania dans *Le Chant du lys*…qui se présente comme un personnage qui rassemble les gens pendant les soirées à écouter les chansons *hawfi*[669]. Dans ces veillées, et comme autrefois, femmes et hommes sont réunis autour de cette parole ancestrale qui parvient du fin fond de la mémoire, là où le passé rejoint le

[666] *Ibid*., p. 353.
[667] *Ibid*., p. 350.
[668] Latifa Ben Mansour, *op. cit*., p. 157.
[669] Le *hawfi* est un genre poétique chanté appartenant au patrimoine populaire algérien.

présent. Amti Nania est décrite comme une femme d'un grand savoir maitrisant le hadith[670], elle est aussi poétesse. Elle produit du continu entre le passé et le présent par la parole des aïeules qu'elle prend soin de transmettre. Elle se montre aussi capable de réunir le disjoint, là où elle apparait c'est un sentiment d'unité qui prévaut :

> La musique avait cessé et le jour n'allait pas tarder à se lever. Soudain, une voix de cristal s'éleva dans cette demi-nuit. C'était Amti Mania. Sa voix était si pure que Meriem sentit sa rage fondre comme neige en été et des frissons lui parcourir le corps. La grande dame entonna un hawfi composé des siècles auparavant à la gloire des Chorfas de Aïn el Hout[671].

De jeunes femmes prennent la relève pour transmettre le patrimoine oral tlemcenien[672]. Elles répondent au devoir de le préserver et le transmettre :

> Ô mes enfants ! Je n'ai plus le souffle d'antan ! Mais vous , les jeunes et surtout toi Touria , qui as plus d'une corde à ton arc, « […]la beauté de ta voix fait frémir le sang et bouleverse le cœur le plus dur ! Chante, Touria, chante !
>
> Alors la voix de Touria jaillit dans l'aurore aussi pure que la rosée qui désaltère arbres et fleurs[673].

Nina, la journaliste traquée dans le roman journal de Malika Boussouf se croit être dotée d'un pouvoir « qui ne s'exerce pas directement, volontairement, consciemment[674]», elle, « la descendante directe d'un marabout (saint)[675] :

> Depuis de longues années déjà, les vieilles de la famille en particulier lui ont confié qu'elle a hérité des qualités paranormales de son arrière-grand père, dont le mausolée se trouve à Collo, une petite ville de l'Est, où les gens de la famille, ou plutôt de la tribu, se rendent régulièrement en pèlerinage[676]

L'aïeul qu'elle continue de voir dans ses rêves, veille sur elle selon sa mère, elle était née sous une belle étoile et elle portait chance aux gens qui l'approchaient. Mais elle portait

[670] Le hadith est la parole du prophète QSDS rapporté par ses compagnons.
[671] Latifa Ben Mansour, *op.cit*., p.247.
[672] De la ville de Tlemcen. Une ville à l'Ouest de l'Algérie où se déroule l'action du roman.
[673] *Ibid*., p. 250.
[674] Malika Boussouf, *op. cit*., p.167.
[675] *Ibid*., p.166.
[676] *Ibid*., p.167.

aussi malheur à ceux qui lui faisaient du mal[677]. Par ce contact, Nina est élue par l'ancêtre pour maintenir la continuité avec le passé.

Force nous est donc de constater que tous ces récits de vie sont partagés entre une alternance d'états de conscience pour représenter un temps continu, celui de la durée et de l'intériorité. Ce mouvement de circularité a aussi pour effet une temporalité qui se replie sur elle-même comme représentation d'un temps mythique, celui des femmes.

Les faits de la chronique rapportée ne sont pas présentés comme des faits exceptionnels s'ils sont relevés et transcrits dans la chronique ou le journal intime c'est en tant qu'ils sont des faits qui ont marqué le temps humain, ils se répètent dans un cycle infernal de violence. Il ne s'agit pas seulement de la violence contre les femmes, mais toute sorte de violence : le colonialisme, la guerre, le terrorisme, le racisme. Les récits qui se ressemblent parfois par la forme qu'ils prennent, chacun rapportent une expérience singulière, mais tous sont des témoignages du même vécu, une attitude commune devant la vie et devant la mort que le lecteur qu'il soit Algériens ou autre, un homme ou une femme reconnait et partage.

2- La femme, un être de l'intériorité

2-1 Temps subjectif et moi profond

Cette capacité de remonter le temps et d'imbriquer des moments de l'existence donne de la profondeur au sujet féminin. Bergson différencie entre moi superficiel qui vit dans le temps spatialisé et moi profond qui se révèle dans le mouvement authentique de la conscience épousant la durée elle-même, rares sont les moments ou ce moi intérieur se manifeste selon lui[678] . Dans les récits, les femmes ne mentionnent pas les faits de manière technique en suivant le cours de l'actualité, ces faits, elles les transcrivent dans la manière qu'ils affectent leur conscience, elles font l'expérience du temps[679] :

[677] *Ibid.*

[678] *Cf.* Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit.*, pp.102, 103, 126.

[679] Les femmes vivent des évènements liés à sexe. Ainsi, la grossesse, l'enfantement et la maternité sont des expériences éprouvantes qui complexifient le rapport à soi et aux autres avec toutes les difficultés psychologiques que cela peut engendrer ce qui risque d'enfermer la femme dans l'angoisse et l'isolement. Ce sont là des épreuves qui ébranlent la femme dans son être.

> - Les femmes écrivent différemment des hommes répondit amti Mania, parce qu'elles sont différentes. Elles pensent et sentent autrement. Parfois plus profondément et plus lucidement… [680]

La femme est donc un être de durée contrairement à l'homme qui a une perception superficielle du temps, elle parait dans les récits de vie plus forte et plus résistante :

> La lumière entre dans la maison comme un dernier signe, et Sélim tremble au fond du couloir. Les petits cris qui lui échappent me font l'effet d'un grelot de chèvre fuyant derrière les collines. Il tremble ; non, il pleure […]
>
> - Tu ne vas pas craquer ! Ce ne sont pas ces rats qui vont te descendre…Fais tes papiers, bon Dieu de bon de dieu, et file, du large ! Palma, Paris… [681]

Le lecteur dans les récits de vie féminins arrive à suivre les émois intérieurs des personnages féminins tels qu'ils sont ressentis dans leur conscience intérieure, il perçoit donc ces personnages comme des êtres intérieurs et non pas extérieurs :

> Cela se produit plus fréquemment, Nina dialogue avec Nina. Elle vit une espèce de dédoublement de la personnalité, d'ordinaire propre aux schizophrènes.
>
> - Oui tu as raison, il n' ya aucun danger. Tu peux même te laisser aller, et remettre tes vêtements de veille. Mais tu peux aussi traîner, toute la journée en pyjama et en robe se chambre. , oui laisse toi aller[682].
>
> Personne ne fit attention au désespoir de Meriem. Personne ne remarqua son visage crispé. Acculée, elle l'était prise au piège comme un rat. Se débattre n'aurait servi qu'à resserrer les mailles du filet et à l'étouffer. Alors elle décida de ne plus lutter et de se laisser couler dans le profond labyrinthe de la mémoire[683].

La narration intérieure, sous forme de monologues, ou « courant de conscience » dans certains récits et le discours rapporté narrativisé dans d'autres -là où la narration est « hétérodiégétique » avec une focalisation interne- indiquent que l'action est entièrement vécue du dedans, ce qui permet au lecteur de suivre les mouvements de la conscience. Pour Bergson, un acte ne prend son sens et ne peut être dit libre que s'il est observé par rapport

[680] Latifa Ben Mansour, *op.cit.*, p.254.
[681] Nina Hayet, *op. cit.*, p. 146,147.
[682] Malika Boussouf, *op.cit.*, p. 106.
[683] Latifa Ben Mansour, *op.cit.*, p.58.

à la personnalité singulière du sujet, c'est à cette condition qu'il échappe aux déterminations immédiates qu'il subit[684] :

> Nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité toute entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance que l'on trouve parfois entre l'œuvre et l'artiste. En vain, on allèguera que nous cédons alors à l'influence toute puissante de notre caractère » : notre caractère c'est encore nous[685].

Le lecteur accède à « la personnalité toute entière » de ces femmes en même temps qu'elles. Il découvre un personnage féminin qui sait plonger dans son moi profond pour y retrouver des souvenirs et des émotions passées, le va-et-vient est alors permanent entre le souvenir et l'action présente. Le personnage féminin n'est donc pas un personnage passif qui laisse le monde extérieur envahir et conditionner son être propre. Les femmes dans les récits de vie, agissent de manière libre et non déterminée quand elles décident chacune de sa vie à venir parce que leur décision est le résultat d'un sentiment intime de « la durée subjective »[686]. Bergson nous dit à ce propos :

> Il y aurait donc enfin deux moi différents, dont l'un serait comme la projection extérieure de l'autre, sa représentation spatiale et pour ainsi dire sociale. Nous atteignons le premier par une réflexion approfondie, qui nous fait saisir nos états internes comme des êtres vivants, sans cesse en voie de formation, comme des états réfractaires à la mesure, qui se pénètrent les uns les autres, et dont la succession dans la durée n'a rien de commun avec une juxtaposition dans l'espace homogène. Mais les moments où nous nous ressaisissons ainsi nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps, nous vivons extérieurement à nous mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène. Notre existence se déroule donc dans l'espace plutôt que dans le temps : nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous ; nous parlons plutôt que nous ne pensons ; nous « sommes agis » plutôt que nous n'agissons nous-mêmes. Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée[687].

Nina dans *Vivre traquée* choisit de demeurer en Algérie malgré la menace alors qu'elle avait le choix de rester à Paris. Sarah dans *La Nuit tombe sur Alger la blanche* assiste à la mort de son mari, elle refuse de se plier aux règles de l'intégrisme religieux : s'enfermer à la maison et porter le voile elle et sa fille. Elle décide de vivre en France pour continuer à vivre librement. Meriem, dans *Le Chant du lys et du basilic*, toute petite et malgré les

[684] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit*., p.129.
[685] *Ibid*.
[686] *Ibid.*
[687] *Ibid*., p.102.

contraintes sociales et culturelles, a décidé de s'instruire, refusant de travailler dans la manufacture de tapis ou de devenir une femme au foyer comme sa mère. La femme dans le train, le double de Maïssa Bey au terme d'une terrible confrontation de mémoires avec le bourreau de son père, se résout à tourner la page du passé, elle ne cèdera pas à la haine : « Face à face, l'homme et la femme ne bougent pas. Elle n'attend rien. Elle sait qu'il n'y a rien à attendre[688]... ».

Persiste chez la femme le besoin de faire revivre dans le présent la mémoire du passé, non pas pour y être enfermée mais pour retrouver une authenticité à ses actions par rapport à ce qu'elle est vraiment. Le passé ne se réduit donc pas à de simples bribes de souvenirs déliés du cours du temps, les femmes qui ont recours à ces souvenirs ne se détournent pas du présent mais font usage du souvenir comme instrument pour se connaitre et se construire. Bergson souligne que ces fragments participent à la consolidation du moi : ils vont éclater le temps tel que nous le connaissons et aident le sujet à se construire dans la mesure où ces moments sont insérés dans une réflexion du sujet sur lui-même et sur son existence[689].

2-2- Passé, présent : causalité subjective

Les récits de vie des Algériennes des années 1990-2000 sont marqués par un retour incessant au passé individuel comme partie prenante du passé collectif. Ils présentent la décadence sécuritaire qu'a connue le pays comme répercussion d'une situation passée vécue depuis l'indépendance :

> Où trouver les raisons valables à cette rage meurtrière déployée contre nous ? Une rage tolérant pour seuls moyens de communication le viol, la torture, les bombes, les balles ou le couteau[690] ?
>
> J'ai vu jusqu'ici, des êtres serviles toujours prêts à s'incliner devant ces chefs qu'ils haïssent. J'ai vu tant de familles perdre leur dignité dans l'espoir de gouverner à leur tour !
>
> Et je vois, aujourd'hui, tous ces gueux se soulever pour un seul homme. Ceux-là, il m'est bien difficile de les craindre. Ils ont été polis par nos propres mains chacun de nous les a faits. Ils se disent fils intrépides, soldats de l'empire de Dieux[691] !

[688] Maïssa Bey, *op. cit* ., p. 70.
[689] Henri Bergson, *Evolution créatrice*, op.cit. **?**
[690] Nina Hayet, *op.cit*., p.14.
[691] Fériel Assima, *op.cit*., p.26.

> Les plus grands savants et penseurs étaient d'origine syriaque, perse, égyptienne, berbères .Beaucoup étaient musulmans, d'autres étaient juifs ou chrétiens. L'inconscient collectif leur a attribué des racines arabes. C'était à l'époque où l'Islam n'était pas cette religion frileuse, étriquée, repliée sur elle – même[692].

Mais c'est plus une causalité subjective qu'une conséquence chronologique qui est établie: « Nous sommes tous des criminels ! Tous des complices[693]! ». Cette affirmation ne peut trouver sa logique que dans la continuité et la profondeur du personnage qui un peu plus loin affirme encore : « nous sommes tous des victimes[694] ». Les explications données dans les textes ne sont pas présentées comme relevant d'une succession chronologique, elles sont plus complexes, elles s'inscrivent dans la logique du temps cyclique et non linéaire.

Pour Bergson, notre passé nous suit et nous reste présent, Il force la porte de la conscience. La presque totalité sera refoulée dans l'inconscient[695], IL ne sera introduit dans ma conscience que « ce qui est de nature à éclairer la situation présente, à aider l'action qui se prépare, à donner enfin un travail *utile*. Tout au plus des souvenirs de luxe arrivent-ils, par la porte entre-bâillée, à passer en contrebande. Ceux-là, messagers de l'inconscient, nous avertissent de ce que nous traînons derrière nous sans le savoir »[696].

On comprend mieux dès lors pourquoi tous les textes s'accordent pour présenter des femmes qui souffrent comme elles ont toujours souffert, non pour ce qu'elles ont fait mais pour ce qu'elles sont : des femmes. Ainsi s'exprime un personnage féminin : « ce qu'elle trouve anormale c'est qu'on la tienne responsable de sa solitude, qu'on lui en veuille, tout d'un coup, d'avoir perdu l'homme qui la possédait. Qui l'avait fait taire jusque-là. En quoi est-elle responsable[697] ? ». Les dispositions prénatales ont pour beaucoup dans la constitution de l'être, elles forgent son caractère[698]. Nous ne sommes finalement que « la condensation de l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance et avant notre naissance même » disait Bergson[699]. Conscientes de ce qu'elles trainent derrière elles, des

[692] Latifa Ben Mansour, *op.cit*., p.84, 85.
[693] Nina Hayet, *op.cit*., p.142.
[694] *Ibid*., p.143.
[695] Henri Bergson, *Evolution créatrice, op. cit*., p.15.
[696] *Ibid*.
[697] *Feriel Assima, op.cit.,* p.127-128.
[698] Henri Bergson, *Evolution créatrice, op. cit*., p.15-16.
[699] *Ibid*.

femmes se sont livrées à l'écriture, et pas n'importe laquelle, l'écriture de soi sous couvert de fiction est la seule qui peut délivrer l'inconscient des femmes du poids d'un héritage lourd d'injustice, de soumission et de persécution.

Dans ces textes, les auteures cherchent donc à montrer que dans l'histoire collective et depuis toujours, la violence contre les femmes et leur persécution sont en lien avec leur genre sexuel et que la situation n'est pas meilleure dans les temps modernes. Une réflexion est engagée pour essayer de comprendre cette peur de la femme qui a marqué tous les temps. Le mal vient-il d'elle, l'être opprimé de tous les temps ou est ce que le mal, ce sont les autres et la manière dont ils perçoivent la femme ? Ainsi les femmes doivent unir leur force pour changer cette vision. Une vision mythique de la femme finit par se dessiner au fil des pages des récits ; elle est le Sisyphe qui est condamnée à rouler éternellement la roche. « La femme si elle s'arrête de subir, le monde risque t-il de s'effondrer ? » se demande Meriem dans *Le Chant du Lys et du basilic*[700]

3- Ecrire le temps

3-1 L'esthétique du souvenir

Les souvenirs comme les qualifie Bergson sont des fragments du temps, en plus du fait qu'ils permettent d'atteindre le moi profond et de le consolider, ils ont une valeur esthétique indéniable[701]**.** Pour ce philosophe de la durée, l'œuvre d'art est souvent un modèle de la durée : elle montre la manière dont les éléments de l'existence s'ordonnent dans le temps. Ces éléments qui ne s'ordonnent pas de manière extérieure, mais en fonction du mouvement profond de la conscience du sujet : les personnages de roman sont des modèles pour le sujet réel, ils lui montrent comment renouer avec la durée intérieure.

Le roman pour Bergson est une mise en forme exemplaire du rapport véritable au temps. C'est donc dans le récit qui se présente au lecteur en tant qu'une succession, que la durée, prend sens comme une unité intérieure et non extérieure[702]. Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur avance que la mise en récit et en particulier la mise en récit littéraire joue un rôle

[700] Latifa Ben Mansour, *op. cit*., p. 254.
[701] Henri Bergson, *Evolution Créatrice*, *op. cit*., p. 17.
[702] *Ibid*.

primordial dans notre maitrise du temps : le temps est l'objet principal du récit ; sans le récit nous serions démunis face au temps[703].

Dans les récits de vie féminins des années 1990-2000, le lecteur est invité à assister à une mise en récit du souvenir et donc de soi. Dans cette écriture du temps, des femmes mettent en scène des moments de leur existence. Ces « moments de vie » ou épiphanies ne sont pas choisis mais s'imposent par la force d'évocation qu'ils suggèrent dans la conscience de ces femmes. C'est la mémoire involontaire et spontanée[704] qui permet ces moments de révélation autant pour l'écrivaine que pour son lecteur. Faut-il rappeler que dans ces textes qui racontent la tragédie des Algériens lors des années noires, le lecteur est impliqué, il est pris comme témoin ? Le souvenir a tendance à remplacer un présent insatisfaisant, le personnage fuit le moment présent pour retourner à un passé qui n'est pas toujours heureux. Le Présent décevant est donc désinvesti par les narratrices qui trouvent dans la description d'une actualité décevante une justification de ce refus du réel. Le récit de vie devient l'espace d'une « fiction syncrétique » qui mélange passé et présent. La quête du souvenir s'apparente dès lors à un désir de retrouver des moments de la vie vécue, cette promotion de la durée qui permet une liberté intérieure[705].

La force du souvenir actualise le passé et relègue le présent effectif à un rang second. Le passé prime sur le présent dans la mesure où les narratrices décrivent des moments révolus et les décrivent justement parce qu'ils ont disparu. La description tout en rendant présent le fait, permet de déplorer son absence[706] ou au contraire, dénonce son existence[707] et le manque ou la douleur qu'il suggère dans la conscience des protagonistes selon le cas. Le retour au présent est toujours pénible. Le retour vers le passé constitue donc une négation du temps chronologique.

Le souvenir permet de revoir et de retrouver son passé pour mieux le reconnaitre, sa mise en forme par l'écriture permet de lui donner un sens, une cohérence, le dépasser aussi par cette emprise sur le vécu dont l'écriture va être le moyen. Maïssa Bey qualifie l'aventure

[703] Paul Ricœur, *Temps et récit*, op.cit., p. ?
[704] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p.229.
[705] *Ibid*.
[706] Comme c'est le cas dans *La Troisième fête d'Ismaël* où la narratrice décrit avec nostalgie ce temps heureux vécu auprès d'un père tendre dans une Algérie où règnent la paie et l'entraide.
[707] Nous faisons référence ici à toutes les violences contre les femmes qui ont m arqué la conscience des personnages et qu'elles dénoncent. Tous les textes sans exception présentent ce genre de scènes que les écrivaines ont vécues personnellement ou qu'on leur a rapportées.

de l'écriture comme « une expérience démiurgique » et donc « fascinante »[708] Sur le choix de la fiction pour se dire, elle explique : « Non décidément, je préfère l'écriture de fiction, celle qui donne l'illusoire puissance de faire plier le temps[709]».

L'écriture mémorielle est réconfortante, le souvenir apparait non seulement comme la matrice du texte mais aussi comme le refuge de la conscience des narratrices, poussées à remonter le fil de leur propre histoire à la recherche d'un temps révolu. Le souvenir donne lieu à une résolution, Bergson nous apprend qu'il n'est pas une matière morte que nous nous contentons de stocker mais qu'il est indispensable pour déterminer quels seront nos actes à venir[710].

L'écriture assure une mise à distance salutaire entre le sujet et son existence. Le souvenir écrit dans le récit de vie féminin permet de passer par soi, s'abandonner à la durée intérieure et retrouver ainsi le réel. Le récit s'offre comme un instrument pour maitriser le temps.

3-2 Le récit théâtre

Le récit de vie des femmes se présente comme une scène de théâtre, le lecteur accède à la scène de l'action mais aussi à la scène de la conscience du personnage en même temps que le narrateur ce qui crée un effet de dramatisation du rapport temps-personnages.

Meriem dans *Le Chant du lyse et du basilic* se trouve dans le coma, à l'hôpital, entourée par des femmes en pleurs, elle se remémore ; la femme, dans *Entendez-vous dans les montagnes…*de Maïssa Bey, se trouve dans le train en face du bourreau de son père avec comme témoin dans le compartiment Marie la petite fille d'un pied noir, elle reconstitue le récit de la torture de son père ; Nina dans l'avion, est en pleurs, elle se remémore des moments tourmentées de sa vie et sa fuite de là mort ; Djamila, surprise par son père dans le jardin public avec l'apprenti ébéniste, pense au moyen que son père va choisir pour lui donner la mort **:** surgit de sa mémoire l'image d'un père injuste et cruel.

Des souvenirs représentés comme des moments de spectacles mais surtout comme des moments de vie isolés pour la force de leur vitalité dans la conscience. Tous les souvenirs actualisés dans les récits vont être rattachés à ces scènes inaugurales qui présentent des

[708] « Journal intime et politique, Algérie 40 ans après », *La Tour d'aigues*, 2003, p.38.
[709] *Ibid*.
[710] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience op.cit*., p.129.

femmes en détresse. Le lecteur est témoin d'un moment clé du vécu difficile d'une femme où la scène est souvent dialoguée. Ce jeu est qualifié par Gasparini de « subterfuge mimétique[711]» : en alléguant une parole, le récit emprunte au théâtre sa stratégie de représentation et d'actualisation du conflit. La théâtralité n'est pas le propre du genre théâtral, elle ne s'attache pas seulement à la mise en scène, elle est définie par Anne Larue comme « tout ce qui est réputé être théâtral, mais [qui] n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre mais à quelques idées qu'on s'en fait[712]».On parle de théâtralité quand on relève dans un discours non théâtral les indices du théâtre comme les dialogues et l'oralité discursive, etc. à condition de créer un espace autre où peut se déployer la fiction.

Cette mise en récit du souvenir sous forme d'images évocatrices et significatives ou par une actualisation par le dialogue d'un évènement significatifs est une manière de résorber la distance entre le passé et le présent, ce qui donne la possibilité d'une réconciliation entre temps objectif et temps subjectif, entre temps intérieur et temps extérieur. Michel Butor explique que par le dialogue, « il se produit une coïncidence entre la durée de la lecture et la durée de ce qu'on lit[713] ». Dans les récits de vie des femmes de 1990, le passé ne fait plus obstacle, bien au contraire il a apporté un éclairage sur l'expérience du temps par la technique du décrochement temporel dont le premier effet dans ces récits est de décomposer des moments que la conscience a fini par condenser et surtout la reproduction du mouvement naturellement associatif de la pensée par la théâtralisation du souvenir. Le souvenir est fonctionnel nous dit Gasparini, sa valeur est indexée sur son efficacité cathartique, sa vérité se mesure à l'aune de sa puissance d'intervention dans le présent[714].

Pour Victor Hugo, créer c'est se souvenir, une vision paradoxale qui trouve son sens dans l'écriture des Algériennes de la dernière génération. Si écrire le souvenir n'a rien d'une création, la confrontation du passé et du présent qui est à l'œuvre donne sa force à cette écriture[715].

---

[711] Philippe Gasparini, *Est-il je ?..., op.cit.,* p.195

[712] Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, UFR Langues littératures Poitiers, 1995, p.3. (Avant propos).

[713] Cité par Philippe Gasparini, *Est-il je ?..., op.cit.,* p.195.

[714] *Ibid*., p.198.

[715] Il se crée un réseau de correspondances entre les âges, les épisodes, les histoires et les personnages ce qui relève d'une densité et d'une complexité dans la construction du récit. Voir chapitre stratification temporelle P.141.

Le temps vécu par le sujet féminin est présenté dans les récits de vie des années 1990-2000, comme un temps circulaire et cyclique, temps des profondeurs, temps de la simultanéité dans la conscience du passé et du présent. L'accent est mis dans chacun des textes sur la sensation du temps et sa dimension intérieure pour en avoir une compréhension pleine dans la manière qu'il affecte la conscience. Cet ancrage dans la conscience d'un sujet permet de donner au temps sa juste place dans la vie humaine qui est de conditionner la liberté des actions individuelles de chaque sujet selon Bergson[716].

Les protagonistes dans ces textes ne vivent pas un temps unique mais plusieurs temporalités qui s'entrecroisent et se transforment mutuellement : l'Algérie ancienne, l'Algérie de la guerre, l'Algérie des années 1990. Le passé et le présent viennent s'entrechoquer dans la conscience des personnages femmes comme deux temporalités qui s'affrontent. Elles se retrouvent prises entre ces deux temps par la dynamique récursive du souvenir qui peut aller en arrière, remonter le temps pour revivre à nouveau des instants passés. Ici le mouvement n'est pas celui du temps lui-même, inexorablement porté vers l'avant, mais celui de la conscience qui ressaisit le temps dans l'activité mémorielle[717]. Le souvenir convoque la mémoire des personnages et l'ensemble des temps passés que ce souvenir rappelle.

Le sujet féminin fait l'expérience de moments intenses, riches en émotions qui priment sur d'autres par leur richesse ou la douleur qu'ils ont laissée dans la conscience. Ces moments particuliers ne constituent pas des ruptures dans l'évolution des personnages, mais des instants où se manifeste le moi profond dans toute son authenticité et il participe ainsi à l'affirmation de l'identité du sujet. La perception du moi et son unité sont donc profondément liées au temps dans cette remontée du passé à la conscience. L'écriture avec un tel travail de construction- reconstruction de l'identité des femmes permet donc leur libération.

Somme toute, les récits de vie féminins de la dernière génération en Algérie mettent en scène cette manière particulière de percevoir le temps chez les femmes sans pour autant opposer cette perception à celle des hommes. Nous ne pouvons dire qu'il s'agit d'une opposition radicale. Les femmes écrivains se gardent de se livrer à une telle confrontation ce qui nous amène à dire qu'à travers ces textes, les auteures tiennent à présenter des

[716] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit*., p.51, 75.
[717] *Ibid*., p.57.

destinées de femmes qui se ressemblent et se répètent à l'infini et que pour mettre fin à la chaine de cette continuité infernale dans le vécu féminin, les femmes elles-mêmes doivent prendre leur destin en main pour imposer un regard différent.

CHAPITRE 2 La figure du père et de la mère entre éthique et esthétique

1- La mère : de l'amour à l'obsession

1-1 La mère libératrice

1-2 Fille-mère, quel rapport ?

1-3 L'ombre du père

2- Le père : un médiateur entre passé et présent

2-1 La quête du père

2-2 Le père : la mise en abyme

2-3 Le père ou le bourreau ?

La mère est une figure qui a marqué l'écriture de la littérature algérienne d'expression française. Le personnage de la mère est fortement présent et ce depuis les premiers écrits de la littérature des années de guerre. L'exemple qui se présente est celui du personnage légendaire Aïni dans *La Grande Maison* de Mohamed Dib[718]. Une femme analphabète mais courageuse, une veuve qui doit affronter les conditions de vie difficiles dans un pays colonisé pour élever seule ses enfants. Cette mère protectrice que la précarité de la vie a rendue distante et froide, et à l'aide d'une machine à coudre, cherche à subvenir aux besoins de ses enfants pour les protéger de la faim. Un autre exemple toujours de la littérature masculine mais d'une époque différente est celui de *La Répudiation* de Rachid Boudjedra[719]. Dans un récit à caractère autobiographique, cet auteur raconte son enfance écrasée auprès d'un père oppresseur baptisé par l'enfant « le seigneur », et d'une mère prostrée et assujettie qui va finir par se donner la mort en se jetant dans le vide. Boudjedra transmet les sentiments d'impuissance et de pitié de l'enfant qu'il était pour une mère effacée et opprimée. Cette représentation de la mère condamnée à la servitude et obéissant aux trois lois de la société patriarcale : obéir au père, obéir au mari, obéir au fils, n'est pas différente chez les autres écrivains[720].

Pour ce qui est de la littérature féminine, la figure de la mère est moins présente. Assia Djebbar dans son cycle autobiographique raconte son rapport problématique au père qui a pris sa main pour l'école, voie de la libération, c'est ce père là qui pourtant, pétri des enseignements de l'Islam, veille au respect de l'ordre établi dans la société traditionnelle. Malika Mokaddem est une autre écrivaine dont les écrits sont hantés par la figure du progéniteur. De texte en texte[721], se dessine le portrait d'un père rude et sévère indifférent envers ses filles. Toute son écriture sera alors une tentative pour retrouver ce père perdu : « Le silence entre nous remonte à dix ans avant mon départ d'Algérie. À mes quinze ans fracassés. J'écris tout contre ce silence, mon père. J'écris pour mettre des mots dans ce

[718] Mohamed Dib, *La Grande maison, op.cit.*
[719] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op.cit.*
[720] Ali Boumahdi, dans *Le Village des asphodèles* transmet la même image de la mère. *op.cit.*
[721] Dans *Mes hommes* par exemple et dans le premier chapitre sous-titré « La première absence », on découvre un père distant et injuste qui refuse la paternité de ses filles, il s'adresse à la mère en disant « mes fils », « tes filles ».*Cf. Mes Hommes, op.cit.*

gouffre entre nous. Lancer des lettres comme des étoiles filantes dans cette insondable opacité[722]».

Qu'en est-il alors des nouvelles romancières, celles dont la naissance littéraire a coïncidé avec l'escalade de la terreur en Algérie des années 1990 ? Le motif du père ou celui de la mère va-t-il disparaitre comme un fait marquant de l'écriture des Algériennes ? Ou va-t-il persister dans une écriture à vocation testimoniale ? S'agira-t-il du même schéma narratif que dans l'écriture des aînées ? Quel genre de rapports ces femmes vont elle avoir avec le père, avec la mère ?

[722] *Ibid.*, p.18.

1-La mère : de l'amour à l'obsession

1-1 La mère libératrice

Leila Merouane, Latifa Ben Mansour et Malika Boussouf présentent le portrait d'une mère libératrice : « Ma mère avait tenu à ce que mon destin soit celui d'une femme libre [723]» Le chemin de la libération que voulaient les mères pour leurs filles, c'est l'école :

> Tu ne sauras jamais assez l'importance de l'école, me disait-elle, son pouvoir et son influence […] Et si j'avais été à l'école, crois-tu que j'aurais été tributaire de ton père ? Crois-tu qu'il se serait permis de me traiter comme il le fait ? Et bien, non, il m'aurait traitée avec tous les égards dus à un être humain, respectée, sûrement admirée, et chaque instant par Dieu fait, il aurait vécu dans la crainte de me perdre[724].

> - Pourquoi pleures-tu ? dit Zohra. Je te préviens […] tu feras comme ton père, tes oncles, tes sœurs et moi-même. Tu vas à l'école pour apprendre. Si les roumiyats[725] se moquent de toi ignores-les ! Mais montre-leur par ton travail de qui tu es la fille ! Et si tu as envie de pleurer, mords-toi les paumes de la main et attends d'être chez toi pour hurler si tu veux. Si à la moindre difficulté, ta famille avait baissé les bras et s'était mise à pleurer, elle n'aurait pas duré des siècles. N'oublie jamais cela[726].

Ces mères sont convaincues que l'école est la voie de l'émancipation de la femme, elles veulent pour leurs filles un destin différent de femmes libres: « quand j'avais fini de l'aider dans les petites taches ménagères, elle m'incitait à prendre un livre. Va, va, disait-elle en me poussant par l'épaule. Va lire. Va nourrir ton esprit. Libère-toi[727] ».

C'est à travers la fille que la mère cherche à résister à sa condition et à l'ordre établi. Consciente de cette responsabilité, la fille fera alors de son mieux pour réussir, elle le fera pour elle, pour sa mère, mais aussi pour toutes les femmes de sa tribu. Elle en fait un défi, il y va de son existence. Il s'agira pour elle de dépasser sa condition de femme opprimée et défavorisée, toujours à la merci de l'homme pour devenir un être fort qui a une place dans la société. C'est ainsi que se conclut un contrat implicite entre mère et fille :

---

[723] *Ibid*., p.12.
[724] Leila Merouane, *La Jeune fille et la mère*, *op.cit*., p.14.
[725] C'est un mot appartenant au dialecte algérien qui renvoie aux non - musulmans, aux Français particulièrement.
[726] Latifa Ben Mansour, *op.cit*., p.138.
[727] Leila Merouane, *op.cit*., p.37.

> Tu ne prendras pas mon chemin, ajoutait ma mère en agitant énergiquement l'index. Ah ! Ça non. […]
>
> - Fixe-moi dans les yeux, reprenait-elle, et dis-moi que tu ne suivras pas mon exemple. Que tu ne te jetteras pas dans les bras du premier venu. Que tu ne seras pas une mère Gigogne[728].

La mère de Djamila dans *La Jeune fille et la mère* rejette son statut de femme illettrée, assujettie et asservie, elle fait promettre à sa fille que jamais elle ne suivra son exemple : « une alternance de grossesses, de fausses couches, de coïts forcés, de répudiations et de taches ménagères. Une vie débilitante à souhait[729]». Cette mère, au prix de mille stratagèmes, va finir par sauver sa fille encore enfant, d'un mariage forcé et arrangé par le père désirant se débarrasser de sa fille le plus vite possible. La mère se montre toujours prête à prendre les choses en main et à se mettre à chaque fois entre elle et son père : « Dès que ton nom paraitra dans le journal, je prendrai les choses en main. Et tu feras des études. Ton père pourra alors se brosser le ventre, a-t-elle ajouté en frétillant[730]».

Djamila avait aussi des frères à l'école que le père destinait à des fonctions notables de pilote de ligne, médecin …etc. et qu'il comptait envoyer à Paris pour qu'ils réalisent son rêve. Pourtant la mère ne s'en faisait que pour l'instruction de sa fille aînée. Le parcours de la fille dans ce texte se présente comme un prolongement du combat de la mère : instruire la fille, c'est aussi vaincre le mari et toute la société.

Zohra, dans *Le Chant du lys et du basilic* ne laisse pas le choix à Meriem, c'est soit l'école soit la manufacture de tapis :

> Au hammam, elle voyait ces enfants au regard de vieillards et aux mains déformées par les lourdes navettes et les ciseaux qu'elles manipulaient de l'aube au coucher du soleil.
>
> Combien de fois n'avait-elle pas baissé les yeux de honte en croisant leur regard qui portait toute la misère et l'injustice du monde[731].

Zohra, la mère de Nina dans *Vivre traquée,* est présentée comme un symbole de résistance. Après la mort de son mari, elle s'engage comme combattante dans les rangs de l'ALN. Dès

[728] *Ibid*., p.12, 13.
[729] *Ibid*., p.13.
[730] Leila Merouane, *op. cit*., p.70.
[731] Latifa Ben Mansour, *op. cit*., p.138.

le début, elle a refusé de renoncer à ses enfants pour se remarier, elle a appris à dire non[732]. Peu de temps après, sur les pas de son mari, elle quitte Constantine pour se refugier à Alger là où autrefois elle a séjourné avec lui et là où il menait ses activités clandestines : « Usant des cautions de son mari[733] » elle parvient à rejoindre le maquis. Elle s'était sentie vivre, elle se montrait utile et suscitait le respect de tous. Le texte raconte l'attachement à cette mère, un chapitre portant son nom[734] « Zohra » lui est consacré. A la différence des autres textes, la figure de cette mère marque aussi le présent de sa fille, Avec elle, elle vit le débordement sécuritaire que vit le pays :

> Tiraillée entre le besoin de préserver sa fille et l'envie de faire la révolution, Zohra ne sait plus où elle en est. Le désir de voir tomber ce pouvoir est décidément trop fort.
>
> - Et dire que ton père est mort pour cette gabegie, pour ces voleurs, pour ces pourris[735] !

Nina s'est toujours sentie coupable[736] parce qu'elle n'arrivait pas à apaiser sa mère qui a travaillé dur pour subvenir à leurs besoins, à son tour, elle refusera de rester en France malgré la menace et choisit de demeurer auprès de sa mère très malade et presque aveugle.

1-2 Mère fille, quel rapport ?

La mère aimante et protectrice se transforme en mère possessive et cruelle parfois. Le désir de voir sa fille instruite et libre se transforme parfois en obsession, en même temps persiste la crainte de cette émancipation. Dans *Le Chant du lys et du basilic* Meriem finit par comprendre qu' « un monde les séparait[737] » elle et sa mère. Le malentendu règne entre les deux femmes, la mère se méfie des livres que sa fille continue de lire : « Tu lis trop de livres et tu penses trop. Tu raisonnes plus qu'il n'en faut pour une fille. Méfie-toi, mon enfant[738] ».

[732] Malika Boussouf, *op.cit*., p. 23.
[733] *Ibid*., p.28.
[734] *Ibid*., p.28.
[735] *Ibid*., p.33.
[736] *Ibid*., p. 47.
[737] Latifa Ben Mansour, *op.cit*. p. 333.
[738] *Ibid*., p.332.

La mère de Djamila dans *La Jeune fille et la mère*, devient de plus en plus violente et oppressive, c'est à elle que désormais la petite fille doit faire face et non au père. La mère est impatiente de réaliser son rêve de voir sa fille à l'internat, elle cherche à vivre à travers elle, Djamila déclare :

> Ma mère n'aimait pas que je veille, elle ne se doutait alors pas que ses phobies dévoraient déjà mes nuits, que ses peurs d'adulte avaient enseveli mes fascinations d'enfants, elle ne se doutait pas que ses frayeurs m'abîmaient et qu'elles me pourchasseraient toute la vie[739].

Mais la mère qui envisage pour sa fille un avenir meilleur et un destin dont elle-même avait été privée, reste tout de même la gardienne des valeurs ancestrales et des vertus. Elle perçoit sa fille comme une menace dont dépend l'honneur de toute la famille :

> Ma mère, disait-je, lorsqu'il s'agissait de mon instruction, me cédait tout, ou presque tout. Mais se souvenant de la menace que je représentais, sa cruauté n'avait pas de limite. Elle ne me battait pas à cette époque, elle ne battait personne, mais sa peur du déshonneur était telle qu'elle me traitait parfois comme si j'avais été la fille de sa pire ennemie. Tu la perds […] et c'est la fin de nous, c'est la fin de tout, tu la perds, et ton père nous jette dans le désert, tu la perds et tes frères et sœurs seront des orphelins à la merci des vampires.
>
> - Tu la perds et je t'égorge de mes propres mains, finissait-elle dans un grognement qui contrastait avec la beauté de ses traits[740].

Le texte présente le portrait d'une mère, violente, cruelle qui « hurlait, se déchirait les joues, s'arrachait les cheveux par touffes, prenant Dieu, ses prophètes et les saints de la terre à témoins. […] [741]» traitant sa fille « d'enfant du diable, de mauvaise fille et de chienne en chaleur […][742] ». Elle reproche à sa fille ses écarts de conduite et de ne pas suivre son modèle, elle la Jeanne d'arc du djebel : «J'étais, moi, une fille digne de la confiance de mon père[743]».

L'amour entre fille et mère se meut en haine et mépris des deux côtés :

> Silence, vieille folle. Silence, mère immonde. Ne voit-tu pas que le diable, c'est toi ? Que c'est à cause de toi et de tes obsessions que je me laissais tripoter dans le jardin public ? Comment pouvait-elle savoir, l'infirmière, que ma vie

[739] *Ibid*., p.36, 37.
[740] *Ibid*., p.39, 40.
[741] *Ibid*., p.50.
[742] *Ibid*.
[743] Leila Merouane, *op. cit*., p.140.

> durant j'ai subi tes mains d'experte et la lueur de ta loupiote ? Et ne le suis-je pas, vierge ? N'est-ce pas l'hymen qui compte ?

La fille va vivre dans l'ombre de sa mère, elle sera écrasée, étouffée, réduite au silence : « […] la tête embrouillée par le manque de sommeil, je la suivis en me disant que décidément ces derniers temps, ma pauvre fille, tu ne feras que suivre, talonner, emboiter le pas, que j'étais devenue une suiviste […] devenant jour après jour l'esclave de ma mère, et par là tenue au service de sa maison et de sa tripotée[744]. »

Dans *Le Chant du lys et du et du basilic*, Meriem n'échappe pas à la malédiction de sa mère à cause des livres des roumis qu'elle lit souvent, et les poèmes qu'elle a commencé à écrire :

> Un jour Meriem emprunta à la bibliothèque de l'école deux livres qui marquèrent son esprit d'enfant, *Le grand Meaulnes* et *Les malheurs de Sophie*. La lecture du premier bouleversa Meriem et l'incita à écrire des poèmes qui furent découverts par ses sœurs et lus devant Zohra. Elle appela la petite fille avec sa voix de mauvais jour et lui fait un sermon digne du prêche de la mosquée, le jour du vendredi. Mais du moins, le Mufti n'envoyait pas la malédiction aux fidèles ! Le discours de Zohra était entrecoupé de menaces d'enfer et de châtiments divins [745]!

De plus en plus persécutée par sa mère qui croit que sa fille va finir par vendre sa religion et renier ses origines par ce qu'elle est à l'école française, Meriem est arrivée à la résolution que « son corps était à sa mère et à sa société qu'elle défendait mais son esprit, son raisonnement étaient à elle. Cette découverte donna à Meriem un jeune pouvoir sur les choses et les évènements[746] »

L'ambivalence des rapports entre mère et fille ont aussi marqué Nina dans *Vivre traquée*. La mère Zohra se trouve au centre d'un conflit qui oppose Nina et sa sœur à leur frère, le seul mâle de la maison. Elle ne sait plus à qui donner raison : Nina conteste l'autorité de son frère Farid ; lui ne supporte pas son « indépendance croissante » et « s'exprime avec une rare violence[747] »: « Nina se souvient du jour où elle est allée au lycée avec la paupière et la joue lacérées […] son bac, elle était aller aussi le passer en portant des lunettes de soleil. Son œil droit avait viré au bleu, après une dispute. Sara, elle pense à un autre

[744] *Ibid*., p.152, 153.
[745] Latifa Ben Mansour, *op. cit*., P. 206, 207.
[746] *Ibid*., P .89.
[747] Nina Hayet, *op.cit*., p.50.

incident. Farid courait après Nina, un gros couteau à la main, […] quelques années auparavant, il lui avait brisé le nez[748].

Zohra la mère, hors d'elle et incapable de tolérer qu'on touche à ses filles, elle qui a dû réussir sans homme pour la seconder, tranche dans le vif et met Farid dehors.[749] Mais aussitôt, elle s'en prend à ses filles pour les en tenir responsables et donner raison au frère qui est persuadé qu'avec le trop de liberté dont jouissent les filles sous le règne de leur mère, elles « sortent avec des hommes » et Nina va finir par « ramener un bâtard à la maison[750]».

La mère ne tolère pas que dans sa maison on vit entre femmes. Pour elle, toutes « les bagarres » sont déclenchées par les filles pour se débarrasser du seul homme qui les surveille et les protège des commérages des gens Commencent alors les injures et les menaces : « C'est ce que nous allons voir. La Loi, ici, c'est moi qui la fais, compris ? Si votre père était vivant, les choses se seraient passées autrement, croyez-moi, mais ne vous inquiétez pas, je vous dresserai[751]». Zohra regrette l'autorité paternelle absente et cherche à la représenter.

Dans les textes, la mère en l'absence du père remplit une double fonction, celle de mère et celle de père[752]. Mais la fonction est spécifique au genre selon Freud, qui précise que la fonction diffère : amour et affection pour la mère, loi et autorité pour le père. De fait, la fille ne veut pas d'une « mère père », elle se sent trahie. La fille et la mère dans leur alliance contre le père, ont établi un contrat implicite : elles, c'est le sexe faible, elles se doivent amour et solidarité pour que la fille puisse réaliser son rêve qui est aussi celui de sa mère d'accéder à un statut supérieur. La notion de statut, utilisée surtout en psychologie sociale, trouve son origine dans l'ethnologie et la sociologie, elle est définie comme la position sociale occupée par l'individu dans le groupe. Elle correspond à «l'ensemble des

[748] *Ibid*., p.51.
[749] *Ibid*., p.50.
[750] *Ibid.*
[751] *Ibid*., p. 51.
[752] Pour Lacan, le père est trois : réel, imaginaire et symbolique selon la perception de la mère et de l'enfant. La mère ne présente pas le père réel à l'enfant, mais elle va lui présenter une image symbolisée du père de par sa propre perception. L'enfant aussi a sa propre perception et représentation du père, tout comme il a sa propre perception du discours de la mère concernant le père. Le père réel n'est pas nécessairement le géniteur comme c'est le cas du père décédé. Cette conception a évolué et changé au fil des séminaires.

comportements à quoi il peut s'attendre légitimement de la part des autres[753]». Il constitue donc un modèle social qui inspire les conduites.

C'est ce comportement attendu des autres qui nous importe ici puisque le contrat entre mère et fille a pour objectif de faire prendre le chemin de l'école à la fille comme voie de libération et d'autonomie afin de passer du statut de femme ignorante dépendante de l'homme -qui va profiter parfois de ce statut supérieur dicté par la tradition et la religion aidant à imposer la soumission par l'oppression- au statut de femme instruite et indépendante, pour imposer ainsi respect et considération dans la société. Un statut qu'elle aura acquis par ses propres moyens[754].

1-3 L'ombre du père

Comme il nous a été donné de constater, et comme si cela ne suffisait pas pour la fille de vivre dans le manque et l'absence du père avec ce que ce fait a pour effet sur la structuration de l'identité[755], elle aura à surmonter également son absence comme une faute que la société ne lui pardonnera jamais ni à elle ni à sa mère. La femme demeure dépendante des discours et images du père propres à sa culture ; peu importe le statut qu'elle a pu atteindre dans la société[756]. Ceci renvoie au complexe d'Œdipe, un concept clé dans la théorie freudienne sur l'inconscient, commun à la fille et au garçon sauf que pour la fille l'attachement s'oriente vers le père ce qui entraine une rivalité avec la mère.

L'intérêt du complexe d'Œdipe[757], nous apprend Jean-François Rabin psychologue et psychiatre, « n'est pas seulement cependant qu'il renvoie l'enfant au rapport qu'il engage avec ses deux parents, mais qu'il ouvre chez lui l'accès à la reconnaissance de la double différence des sexes et des générations. Le complexe d'Œdipe renvoie l'enfant à une question, celle de ses origines, et aussi à celle qui concerne l'héritage, la filiation, la

[753] Jean Stœtzel , *La Psychologie sociale*, Flammarion, 1978, p. 206.

[754] Stœtzel distingue deux sortes de statuts : ceux qui sont prescrits et assignés tels que le sexe et l'âge, et ceux qui sont acquis et auxquels la personne accède plus ou moins par ses propres moyens. *Ibid*., p.207.

[755] En effet, l'enfant prend son père comme idéal nous dit Freud : « Les effets des premières identifications qui ont lieu au tout premier âge, garderont un caractère durable». Sigmund Freud, « Le moi et le ça, » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque, Payot, 1983, p.243.

[756] *Cf.* Louise Grenier, « L'avenir socioprofessionnel des filles sans père », *Le Journal des psychologues*, n° 24, 2006, p. 68-73.

[757] Ce concept est contesté par quelques ethnologues et anthropologues à l'instar de Malinovski qui récuse le caractère universel de l'œdipe tel que présenté par Freud.

transmission et donc à l'histoire. Qui sont nos parents et qu'est-ce qu'ils nous ont transmis[758] ? »

Le poids des traditions culturelles dans la société patriarcale pèse sur la relation de la fille avec sa mère. La peur de la répudiation qui condamne la mère au rejet et à la marginalisation se traduit par un comportement parfois violent vis-à-vis de la fille quand le père est vivant. L'ombre du père absent se met entre la fille et sa mère quand le père est mort. La mère pour assurer aussi la fonction du père[759], aura à transmettre à la fille « les représentations culturelles de ce que doit être une femme[760] »: Louise Grenier dans une étude consacrée aux filles sans pères affirme :

> Les filles vivent dans un monde dominé par la voix des pères morts. Voix des ancêtres, des penseurs, des maîtres, qui ont construit nos représentations de la différence des sexes et de la place des femmes dans le champ social. Ainsi, même si une fille est orpheline de père, elle n'en est pas moins dépendante des discours et images du père propres à sa culture et à son époque[761].

La fille se trouvent victime de l'ambivalence des sentiments qui la relie à sa mère : ne me suis pas, ne me prend pas comme exemple, je ne suis qu'une femme soumise et faible semble-t-elle lui dire, mais en même temps elle attend de sa fille conformité et obéissance absolue à la loi du père et aux normes sociales immuables : Obéir, suivre, ne jamais contester.

2- Le père : un médiateur entre passé et présent

Dans la plupart des récits de vie féminins des années 1990-2000 consacrés à l'écriture de la chronique, malgré la diversité de leur forme et même quand il s'agit d'un journal intime comme c'est le cas de Naïla Imaksen, l'écrivaine autobiographe, diariste, chroniqueuse raconte aussi le rapport au père. Cette thématique n'est pas nouvelle puisque dans le cas des autobiographies des ainées comme Assia Djebbar, Leila Sebbar, Hawa Djabali, etc. le

---

758 Jean-François Rabain , « Freud ou Winnicott : La place du père et de la mère dans la construction psychique » in Freud le retour, *Magphilo,* mars 2010.

759 En s'appuyant sur la conception structuraliste, Lacan définit la fonction du père par « la Loi du père » ou Nom-du-père une reformulation du concept d'Œdipe introduit par Freud. *Cf.* Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique, 1954-1955*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1978, leçon du 8 juin 1955, p. 302 ; *Le Séminaire, Livre III, Les psychoses, 1955-1956*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1981, leçon du 1er février 1956, p. 136.

760 *Ibid.*

761 Louise Grenier, *op.cit.*

père, un instituteur, la plupart du temps partagé entre deux cultures, est celui qui prend la main de sa fille pour l'initier à l'émancipation par l'école mais en même temps, c'est un père nourri de la culture ancestrale qui attend de la femme une probité absolue[762]. Dans ces textes apparait un rapport problématique entre la fille et son père, elle se retrouve partagée entre son désir de s'adapter à son monde nouveau et le respect de la tradition véhiculée par l'éducation du père.

Dans les récits de vie féminins des années 1990-2000, les auteures racontent la perte du père et le traumatisme de sa mort. Le père est idéalisé et présenté comme un héros engagé dans la révolution algérienne et mort à un jeune âge. Les protagonistes ne gardent de lui qu'un vague souvenir avec une image valorisée (sauf dans le cas de Leila Merouane) : un père tendre aimant et protecteur mais surtout un père d'une grande culture qui a légué à sa fille son amour du savoir. C'est dans les livres, seuls héritage de son père que Meriem, dans *Le Chant du lys et du basilic,* va prendre conscience que son sort de femme est à changer et que ce n'est pas une fatalité. La femme *dans Entendez-vous dans les montagnes* a hérité de l'amour des livres de son père, l'instituteur assassiné.

Dans ces textes, la relation entre père et fille est plus qu'un motif narratif, c'est une modalité d'écriture qui va permettre de saisir le sens de l'écriture féminine de la dernière génération en Algérie. L'expérience du père est au centre de l'expérience du temps vécu.

2-1 La quête du père

La figure du père a marqué la plupart des textes : *Le Chant du lys et du Basilic*, *Entendez-vous dans les montagnes*, *Vivre traquée, La Troisième fête d'Ismaël et La Jeune fille et la mère.* Ces textes racontent l'expérience de la perte du père par la mort mais aussi par le manque affectif dans le cas de *La Jeune fille et la mère.* Latifa Ben Mansour tout comme Maïssa Bey, Malika Boussouf, Naïla Imaksen transmettent une image valorisée d'un père tendre, aimant, un vrai héros pour sa fille. Ce père que les protagonistes ont perdu très tôt, a laissé en elles une faille et un vide insurmontables. Le deuil de ce père se fera dans l'écriture du texte qui lui est un hommage :

[762] Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, *op.cit*., p.11. La scène présente une petite fille main dans la main de son père qui l'accompagne à l'école française pour la première fois.

> *A la mémoire de celui qui, mort dans la force de la jeunesse, me laissa le plus précieux des héritages : L'Amour de la liberté, le combat pour la dignité, la Haine viscérale de l'Injustice et le Respect de la Connaissance :*
>
> *Mon père MOHAMMED BENAOUDA BENMANSOUR.*[763]
>
> *A celui qui ne pourra jamais lire ces lignes*[764].

Maïssa Bey, dans *Entendez-vous dans les montagnes* fait enfin le deuil d'un père qu'elle n'a pas vraiment connu et dont elle a été privée dès son jeune âge. Son père, est un instituteur torturé à mort puis jeté dans une fausse commune avec d'autres parmi ses proches. Elle se livre à un travail de reconstitution de la vérité sur sa mort. A travers ce travail de recréation, l'auteure tend à faire revivre ce père absent, lui redonner vie à travers le texte et faire connaitre la vérité de sa mort.

Malika Boussouf, dans son récit de fugitive, partagé entre les évènements qui ont marqué les années 1990 en Algérie et son enfance d'enfant colonisée, raconte aussi les circonstances de la mort de son père sous la torture alors qu'elle avait à peine trois ans :

> Nina ignorait alors qu'elle était orpheline. Que cet homme qu'elle revoyait sans cesse dans ses rêves, assis sur un lit vomissant ses tripes dans une écuelle bleue, était son père Youcef. Elle ignorait que ce qui ressemblait à un grand cageot vert était en réalité le cercueil qui transportait son père vers le premier carré des martyres, au cimetière d'El Alia[765].

Dès les premières pages, se dessine le portrait d'un père dont la mère avait « tant admiré la bonté, la générosité et le courage[766] !». Ce père qui appartenait à l'association des Ulémas[767] a sacrifié sa vie et le bonheur de ses enfants pour la cause nationale. Nina partage la souffrance de son père, elle qui risque de subir la même mort tragique :

> Nina pense à son père mort dans la souffrance, et au sort qui lui sera réservé par les intégristes si elle tombe entre leurs mains. Elle risque le même martyr que ce père dont elle garde une image si douloureuse […][768]

[763] Latifa Ben Mansour, *op.cit.* (Dédicace)
[764] Maïssa Bey, *op.cit*. (Dédicace)
[765] Malika Boussouf, *op.cit*., p.18.
[766] *Ibid*., p.19.
[767] Cette association a joué un grand rôle dans la résistance au colonialisme. Son activité consistait surtout à lutter contre l'entreprise d'acculturation du peuple Algériens et son assimilation.
[768] Malika Boussouf, *op.cit*., p.22.

La mort de ce père dont on la portait responsable l'a accompagnée depuis trente sept ans. Nina est accusée de lui avoir « porté la poisse[769]». « Du reste à chaque fois que quelqu'un se mettait en colère […] on lui jeta au visage qu'elle était le malheur incarné, qu'on aurait dû la jeter dans l'oued en crue qui traversait les terres de son grand-père[770] », une autre raison pour ne pas oublier le père martyr.

Dans *Le Chant du lys et du basilic*, Meriem n'arrive pas à trouver consolation dans la présence de son grand père **:** le père a laissé un vide incommensurable. Le texte transmet des images douloureuses de la mémoire d'une petite fille confrontée très tôt à la mort:

> Elle le fixa avec un regard que la vie venait de quitter et s'enferma dans le silence…Un mutisme qui allait durer des années...Elle avait quatre ans et elle savait sans vouloir s'y résoudre que plus jamais elle ne reverrait son père. Elle savait que le destin qui lui avait tant donné ne serait plus si généreux[771].

Les auteures racontent la nostalgie de ce père qu'elles n'ont pas eu le temps de connaitre et dont elles gardent un vague souvenir. Le père absent objectivement reste présent psychiquement, c'est cette présence qui va sauver la fille de la destruction. Le sentiment d'amour, de respect à son égard font que la fille le porte en soi**.** Autant l'absence du père est un traumatisme destructeur, autant l'écriture est une épreuve structurante. La fille ne raconte pas seulement le manque du père mais aussi ce lien fusionnel qui la relie à lui malgré l'absence.

Le père n'a jamais été vraiment absent dans la vie de la fille, il a toujours été le sujet d'un récit de la mère. Il demeure une référence indispensable dans son discours, c'est aussi le mari aimé et perdu par la mère[772] ce fait qui a aidé à « fabriquer une mémoire du père[773] ».

Cette représentation du père s'inscrit dans un schéma identique à celui de l'écriture des écrivaines de la génération des aînées comme Assia Djebbar[774] et Leila Sebbar [775] qui « font apparaître, tour à tour un père instigateur, passeur avant-gardiste [776]». Même si

[769] *Ibid*
[770] *Ibid.*
[771] *Ibid*., p.73.
[772] *Cf.* Louise Grenier, *op.cit*.
[773] *Ibid*.
[774] On fait allusion ici à son roman *L'Amour, la fantasia, op.cit.*
[775] On fait allusion à son roman, *Je ne parle pas la langue de mon père*. *op.cit.*
[776] Charles Bonn, « L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance » *in* Martine Mathieu, *Littératures autobiographiques de la francophonie, op. cit*., p.212.

Maïssa Bey, Latifa Ben Mansour, Malika Boussouf ont perdu leur père dans leur prime enfance, il reste pour elles, « une figure tutélaire, il se fait introducteur, intercesseur[777] ». Pour Georges Gusdorf « l'acte d'écrire, la décision de faire œuvre d'écriture se situe dans les confins de l'eschatologie, comme un défi aux menaces de mort qui donnent sens à la condition humaine. L'écriture est un témoignage d'existence[778]. » Il affirme :

> La mort d'autrui, la mort des proches constitue l'une des épreuves maitresses et l'un des points d'inflexion de la ligne de vie[779]. L'être qui s'absente dans la mort était l'un des points d'appui de l'équilibre personnel ; il y portait sa caution ; sa disparition menace d'effondrement l'existence à laquelle elle fait subitement défaut. Sous peine d'autodestruction, celui qui demeure doit réaménager son existence, compenser la perte subie au prix d'une reconversion des valeurs et des activités [780]. »

La mort du père n'a jamais pu être dépassée pour ces écrivaines, L'écriture permet de palier le manque affectif et retrouver le père perdu. Par le lien émotionnel, le père continue à vivre à l'intérieur de soi : à travers le nom pour Malika Boussouf : « Dès qu'elle prit connaissance de l'histoire et du poids du nom qu'elle portait, Nina commença à éprouver des sensations contradictoires…[781] ». Dans le cas de Latifa Ben Mansour, Meriem retrouve son père, à travers sa bibliothèque et ses livres. Le père a communiqué à sa fille l'amour du savoir, le désir d'évolution. Elle découvrira au fil des lectures qu'un autre monde existe et qu'elle peut changer sa condition de femme. L'amour de la langue française est ce lien fusionnel qui unit Maïssa Bey et son père instituteur qu'elle n'a pas eu le temps de connaitre.

2-2. Le père : la mise en abyme

Dans *La Troisième fête d'Ismaël*, Naïla Imaksen transcrit la chronique algérienne durant les années 1990. Elle invoque son père décédé bien avant ces évènements pour le prendre à témoin de la décadence à laquelle est arrivé le pays qu'il aimait tant. C'est ce qui explique la grande part occupée par la figure paternelle dans ce texte. Cela nous laisse

[777] *Ibid*.
[778] George Gusdorf, *Ligne de vi*e, *op. cit*., p.438.
[779] Nous avons contesté cette présentation du récit de vie comme une ligne de vie puisqu'elle ne peut être que le produit d'un moi superficiel et d'une mémoire volontaire.
[780] *Ibid*.
[781] Nina Boussouf, *Vivre traquée*, *op.cit*., p. 39.

croire aussi que la confidence, objet d'écriture du journal est destinée au père. L'écriture devient ainsi catharsis, « la suture qui masque la blessure[782]. »

Le texte associe donc deux moments contrastés, le passé et le présent de l'Algérie. Le présent représente la peur, l'insécurité et la haine ; le passé représente la paix, l'entraide et la tolérance entre les Algériens, le père est une figure de ce passé heureux. L'auteure transmet la nostalgie de cette époque, son enfance heureuse auprès d'un père tendre, aimant et attentionnée envers sa fille **:** « il était comme il aimait à se présenter, un amoureux du savoir et il avait répété à Sarah, des années durant, qu'en Islam, l'encre qui sert à écrire à l'homme de science, à l'intellectuel est équivalente au sang du martyr, au sang du combattant[783] ». Dans une mise en abyme, la fille raconte sa relation avec son père qui raconte à son tour, son histoire avec son père. La différence est très grande entre les deux hommes. Dans les deux récits intercalés, des voix de femmes peuplent la narration. Le père fait des confidences sur son passé d'enfant malheureux auprès d'un père dur et sévère, injuste surtout envers les femmes de la maison y compris sa mère.

Le rapport au père et la nostalgie du temps passé occupent une place considérable dans le texte, le regard rétrospectif domine autant que le souci de transcrire l'actualité. La symbiose affective avec le père a permis à Naïla Imaksen de vivre une enfance heureuse.

2-3 Le père ou le bourreau

Dans *La Jeune fille et la mère*, Leila Merouane, à l'opposé des textes précédents, présente une image dépréciée du père. Un père tyran et cruel, c'est un faux moudjahid selon la mère de Djamila. Il privilégiait les garçons qu'il encourageait aux études, il les destinait à de belles carrières[784]. Pour la fille, il montrait de l'indifférence, lui à qui on avait prédit « une descendance nombreuse et exclusivement de mâles[785]». Le père défaillant n'est-il pas un père absent ?

> […] A moi mon père ne disait rien, et tout ce qu'il avait attendu de moi, c'est que je plie bagage et décampe au plus vite de ses murs et de sa vie même si, à

[782] Leila Sebbar, Nancy Huston, *Lettres parisiennes*. Paris, Bernard Barault, 1986, P. 138.
[783] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.88, 89.
[784] Leila Merouane., *op.cit.*, p.76.
[785] *Ibid.*

> bien considérer, je n'y ai jamais figuré dans sa vie, sinon comme une plaie, une saillie nuisible au bien-être de mon auteur[786].

La jeune fille vit dans l'espoir de l'amour du père : « […] Peut-être que mon père m'accordait-il un répit, le temps de passer l'examen. Peut-être même me pardonnerait-il et oublierait-il à jamais cet "incident"…Qui sait ? Dieu est miséricorde. Pourquoi pas mon géniteur ? Peut-être m'aimait-il après tout[787]».

Le texte dénonce une autorité opprimante du géniteur[788], le terme qui revient pour le qualifier est « bourreau » **:** « Aujourd'hui encore, les stigmates des supplices de mon bourreau. Des auréoles brunes, continuent de se réveiller et de me lancer comme si je les avais reçus la veille. Mais ça, c'est une autre histoire[789]. Ainsi tout le texte est une quête de ce père présent /absent : présent par cette indifférence qu'il inflige à sa fille et les stigmates dont elle reste marquée ; absent à cause du vide affectif qu'il laisse dans sa personnalité et de son rôle de père qu'il n'a jamais joué. Pour Leila Merouane, l'écriture permet la dénonciation de la faillite du père.

2-4 La mort du père et la prise de conscience de son statut de femme

La mort du père est généralement le début de la prise de conscience de son statut de femme. Cette mort survient dans la vie des héroïnes à un très jeune âge, celui de l'insouciance et la joie. La présence du père met à l'abri la fille et toute la famille. Il assure l'équilibre. Sa mort soustrait l'enfant à l'âge heureux de l'enfance pour l'introduire brusquement dans le monde cruel des adultes où elle sera faible et défavorisée parce qu'elle est de sexe féminin : « Son jeune cerveau enregistra tous les détails de cette scène. C'était une petite fille qui, quelques jours plutôt, croyait à la bienveillance et à la chaleur d'un simple sourire. Dès cet instant, elle se replia sur elle-même, se tut et observa intensément la *Comédie des adultes*[790].

---

[786] *Ibid*.

[787] *Ibid*., p.55, 56.

[788] Il convient de préciser qu'il existe une distinction primordiale en psychologie entre le concept de géniteur et celui de père ; le terme père renvoie à la fonction socioculturelle alors que géniteur se limite au lien biologique. L'usage du mot géniteur ici est surtout pour montrer que le lien biologique n'a pas empêché la violence du père.

[789] *Ibid*., p.81.

[790] Latifa Ben Mansour, *op.cit*., p.77.

Nina dans *Vivre traquée* a appris très tôt que la femme ne peut décider de son sort et quelle doit rester sous tutelle de l'homme : le mari, le frère, le fils. Dès la mort de son mari, Zohra, sa mère, a dû prendre son destin en main, « ce qui provoqua un scandale. Comment osait-elle tenir tête à l'aîné de cette famille aisée, dont elle était issue ? Les femmes ne disaient jamais non. Elles n'en avaient pas le droit[791]». Elle ne le reverrait jamais comme Nina ne reverrait plus jamais son frère Zoheir, le seul mâle de la maison avec qui elle avait rompu toute relation[792].

Dans *Le Chant du lys et du basilic*, Meriem se rend compte qu'elle, sa mère et ses quatre sœurs seront à la merci des oncles si la prochaine grossesse est encore une fille :

> Cette nuit, l'une des plus sacrée dans la tradition musulmane est appelée « la soirée de l'adieu ». Pendant que Zohra et ses filles récitaient le Coran, certains membres de la famille étaient déjà en train de comptabiliser les biens de Mohammed. Ce frère, qu'ils chérissaient tant et qui s'était saigné aux quatre vaines pour sa famille, n'avait conçu que des *FILLES*[793]
>
> De retour à Tlemcen, Meriem constata qu'un garçon valait six femmes, ainsi l'avait décrété le Livre Saint, ainsi l'avait dit la loi des musulmans, ainsi en avaient profité les verres de terre et les salauds.
>
> Son jeune cerveau enregistra tous les détails de cette scène. C'était une petite fille qui, quelques jours plus tôt, croyait à la bienveillance et à la chaleur d'un simple sourire. Dès cet instant, elle se replia sur elle-même, se tut et observa intensément la *Comédie des adultes*[794].

Ce frère, par sa présence dans leur vie, va assurer ce rôle que jouait le père, c'est le mâle de la famille qui va rétablir l'équilibre[795]. Tant qu'il est là, les oncles restent loin de l'héritage et donc, la famille sera à l'abri du besoin[796]. Le frère recevra d'ailleurs le prénom du père qu'il aura à remplacer comme protecteur mais surtout comme chef de la famille : « la clé

[791] Malika Boussouf, *op.cit*., p.19.
[792] *Ibid*., p. 23.
[793] *Ibid*., p.76.
[794] L. Ben Mansour, *op. cit*., p. 77.
[795] Des femmes qui vit sans homme, se trouve en situation irrégulière et anormale dans la société musulmane. En l'absence du père, c'est le fils qui prends la relève ou le grand père, en l'absence de ces deux derniers, ce sont les oncles qui doivent veiller sur les femmes non pas subvenir à leurs besoins mais veiller surtout au respect de la tradition et de l'ordre établi et par la force en cas de besoin.
[796] L'héritage est réglé en Islam, le garçon prend deux parts alors que la fille n'en a qu'une en cas de décès du père, s'il n'a pas de descendance masculine, les oncles partagent l'héritage avec les filles.

qui ferme et protège ta demeure, la clé qui défend tes biens est enfin là »[797] disait le Médecin qui a fait naître le bébé.

Meriem finit par prendre conscience « qu'un garçon valait six femmes. Ainsi l'avait décrété le Livre Saint, ainsi l'avait dit la loi des musulmans, ainsi en avait profité les verres de terre et les salauds.[798]» l'enfant se sent trahie, elle sait que désormais rien ne sera plus comme avant. La femme adulte qui se remémore, est marquée par les stigmates de l'injustice de la société, Dans son lit d'hôpital Meriem se souvient de ce passage en force à l'âge adulte, de l'hypocrisie et de la cruauté des autres, des larmes lui tombent sur la joue[799].

Plus la fille avance dans l'âge, plus elle apprend sur sa condition de femme à travers ce qu'elle vit et ce que vivent d'autres femmes de son entourage. Elle saura quel sort lui réserve le destin dans la société des hommes. Ainsi la tante de Meriem, « une grande femme assoiffée de connaissance qui l'avait conciliée avec le monde des adultes, son père(le père de la tante) lui explique un jour que trop savante, « elle aurait été rejetée par sa communauté, elle obéit à son père non sans en avoir éprouvé de l'amertume [800]».

On a appris à Meriem que patience, pudeur, mutisme et soumission étaient les quatre règles qui feraient d'elle une jeune fille conforme aux normes de la ville[801], elle finit par comprendre que « sa liberté dépendait de sa tête […] Elle sentait bien que la liberté de la femme comme la liberté du pays, ne serait jamais donnée, ni offerte sur un plateau. La liberté devait être arrachée à force de souffrance, de sueur et de sacrifice**.** L'héritage que Meriem va réclamer est celui de tous ces livres qui « trônaient sur le rayonnage de la bibliothèque de son père[802]», elle sait que pour l'avoir, elle doit apprendre à lire et écrire et supporter l'humiliation à l'école française.

[797] L. Ben Mansour,*op.cit*., p.119.
[798] *Ibid*., p. 77.
[799] *Ibid*., p. 79.
[800] *Ibid*., p. 80, 81.
[801] *Ibid*., p.216.
[802] *Ibid*., p.36.

La mère tout comme le père, sont des figures de l'espace familial, leur présence est déterminante dans toute écriture autobiographique. Ils apparaissent comme des topoï de l'écriture de l'intime des romancières de la dernière génération en Algérie. Les écrivaines racontent la perte du père comme une faille insurmontable dans l'être. Comme la mort, le manque affectif peut aussi entrainer la perte du père. Si le père présent physiquement peut être absent psychiquement par sa déficience et susciter le manque, le contraire est aussi vrai : la mémoire construite du père, une mémoire vive d'où surgit une image valorisée du père mort, a sauvé ces femmes en difficulté affective de l'anéantissement[803]. Le père tel qu'il apparait dans les bribes de souvenirs ou dans le récit et le discours de la mère, ce père présent par l'héritage qu'il a laissé à sa fille, à savoir ses livres et son savoir, mais surtout une terre libre à aimer puisqu'il est mort pour la patrie, ce père devient un symbole et un idéal, cette identification qui va donner force et énergie à la fille dans ses expérience de la vie et la sauve de la défaillance identitaire[804] à laquelle elle était vouée. Le temps de ces femmes continue à être dominé par le père malgré son absence.

C'est donc la mère qui prend le relais dans l'éducation de la fille, elle cherche à faire d'elle une femme libre et émancipée dans une sorte de compensation de son propre échec. Mais cette mère qui continuera à transmettre les valeurs ancestrales de sa tribu, va veiller à ce que l'instruction de sa fille et son émancipation dans le monde des hommes se fassent dans le respect des valeurs de la société traditionnelle ; c'était une fonction dévolue dans les textes de la génération précédente au père, ce fait qui ne va pas sans générer tension et ambigüité dans la relation de la fille avec sa mère. Chez les nouvelles romancières, le rapport à la mère devient problématique plus que le rapport au père.

L'écriture féminine comme posture d'émancipation moderne s'affiche par un ensemble de signes au niveau de la trame narrative dont le motif le plus évident est le rapport conflictuel aux parents qui annonce l'affranchissement de l'espace privé et la conquête de l'espace

[803] A ce propos, Louise Grenier nous dit « Ce qui est catastrophique pour une femme, ce n'est pas l'absence objective du père, mais l'absence d'une *imago* paternelle ou d'une représentation du père. Les silences des pères, et au sujet des pères, sont meurtriers pour la petite fille : c'est un déni d'existence. Le fait que le père ne lui parle pas, ou qu'on ne parle pas de lui, la prive d'un morceau essentiel de son histoire». Louise Grenier, *op.cit*.

[804] Le père joue le rôle de tiers, de troisième personnage, dans le rapport mère/enfant. Le tiers doit être de sexe opposé pour des raisons d'identification et de séparation des genres, ce qui va finir par résoudre le complexe de l'Oedipe plus tard, une fonction résumé par Lacan dans les deux concepts « Loi du père » et « nom du père ». *Cf.* Lacan,. *op. cit.*

public jusqu'à l'affirmation du nouveau statut de la femme qui va avec ses aspirations comme partenaire à part entière dans le processus de développement et d'édification de la société, un projet pourtant avorté. Les textes présentent une société phallocentrique qui tarde à se libérer de ses travers et scléroses, son passéisme finit par engendrer l'intégrisme religieux qui a ensanglanté l'Algérie des années 1990. Les textes par imbrication des épisodes historiques et restitution polyphonique des voix laissent voir des sujets féminins qui continuent à être ballottées par le destin et à la merci de l'ordre établi de la société patriarcale.

L'écriture s'avère alors une expérience salvatrice dont le grand pouvoir est de faire parler les silences de la petite et de la grande histoire, de mettre ainsi des mots sur les maux.

PARTIE III

Mémoire, Histoire et crise identitaire

La décennie noire en Algérie et comme chacun le sait, a été d'une extrême violence. Elle a marqué la conscience des Algériens par toutes les interrogations qu'elle a suscitées. C'est ce qui a amené des intellectuels et surtout des écrivains à multiplier les écrits dans une tentative de rendre compte du réel mais aussi de tenter de trouver des explications à cette folie meurtrière qui s'est emparée du peuple algérien. Ce fait n'est pas le premier du genre; de tout temps, l'homme a eu à témoigner sur l'horreur de l'Histoire. Les littératures de la Deuxième Guerre mondiale constituent à cet effet un exemple qui témoigne du non-sens que peut atteindre l'humain avec le chaos et l'horreur que cette guerre a générés et dont les effets se font sentir encore aujourd'hui. Depuis, sont apparues « de nouvelles modalités narratives et de nouveaux enjeux éthiques concernant le rôle du témoignage dans le travail de mémoire[805] », ils vont déterminer durablement les formes d'écriture du témoignage jusqu'à aujourd'hui selon J. F Chianttaretto [806]

L'Histoire a toujours été au cœur de l'écriture autobiographique au Maghreb et ce, depuis l'émergence de la littérature maghrébine d'expression française[807]. Ce fait s'est confirmé lors des années 1990 où l'écriture de l'intime s'est constituée comme un choix pour l'écriture de l'Histoire. On est en droit de se demander si ce type d'écriture ne serait qu'un prétexte à la reconstitution d'un passé collectif et à une mise en forme de la mémoire, d'autant plus que la majorité des récits de vie féminins de cette période portent la désignation générique de «Chronique», un genre relié à l'Histoire selon Halbwachs[808].

Dans les écrits du « moi » comme écriture de l'urgence des années 1990, se tissent des rapports particuliers entre Histoire et mémoire et ce, en dépit de la diversité des registres dans lesquels s'inscrivent ces textes. Car, si toutes les deux cherchent à atteindre la vérité, elles répondent à des perspectives différentes qui les mettent en tension selon Paul Ricœur qui invite à s'interroger : l'histoire est-elle remède ou poison de la mémoire ? Remède car son travail est précisément de se prémunir contre les limites et les faiblesses de la mémoire.

---

[805] *Cf.*J. F Chianttaretto (dir.), *L'Ecriture de soi peut-elle dire l'Histoire ?*, actes du colloque organisé par la BPI, les 23 et 24 mars 2001, Paris, BPI en actes, Centre Pompidou, 2002

[806] *Ibid.*

[807] Les spécialistes de la littérature algérienne d'expression française s'accordent à reconnaitre cette conscience historique aiguisée chez les écrivains de la littérature algérienne si on les compare avec leurs voisins du Maroc ou de la Tunisie. Voir à ce sujet J. Noiray, *Littératures francophones, Le Maghreb*, Belin Sup Lettres, 1996. C. Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998. Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française* : *Vers un espace de communication littéraire décolonisé?,* Paris, éd. L'Harmattan, 1985.

[808] M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, PUF.1950, pp. 65, 66.

Poison, car la fidélité – ou la fiabilité – de la mémoire n'a, dans la durée, que peu de poids face à la vérité que professe l'histoire[809].

Il s'agit d'éclairer dans le cadre de cette partie le rapport entre ces deux entités très liées, chercher aussi à discerner dans ces textes toutes les mémoires en croisement ; mémoire officielle et mémoire individuelle comme parties prenantes de la mémoire collective et leur rapport à l'Histoire. Les réponses à ces interrogations nécessitent de se pencher de près sur la définition de chacune de ces catégories, car si l'on admet leur lien au passé, leur rapport complexe donne lieu à une confusion qui a tendance à les prendre l'une pour l'autre alors qu'elles sont loin de recouvrir les mêmes réalités[810]. Il s'agira surtout de montrer que l'écriture féminine de l'intime est régie par une crise de la mémoire qui se manifeste à travers ce croisement et surtout, la tension qu'il génère entre toutes ces mémoires en présence dans ces textes. C'est ce qui explique aussi le devoir de mémoire dont ils se veulent être l'expression. Il serait pertinent justement de chercher à les distinguer afin de pouvoir juger de leur imbrication et leur implication dans cette crise de la mémoire.

[809] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *op.cit*., p. 22

[810] Selon Le Goff, Histoire et mémoire sont confondues de nos jours, et parfois une préférence de la mémoire « qui serait, plus authentique, plus « vraie » à l histoire qui serait artificielle et qui consisterait surtout en une manipulation de la mémoire, l'histoire est soumise à une manipulation consciente de la part de régimes politiques ennemis de la vérité. ». *Op.cit*., p.10.

Chapitre1 Chroniqueuses ou témoins ?

1. Le témoignage entre mémoire et Histoire
2. La mémoire de l'oubli : le journal
3. La crise de la mémoire ou la mémoire obligée
4. Construction et conservation de la mémoire collective
5. L'intertexte historique

1- Le témoignage entre la mémoire et l'Histoire

La mémoire, ce « présent du passé[811] », est un antidote de l'oubli[812]. Ce concept constitue depuis quelques années et précisément après la Deuxième Guerre mondiale, un objet d'étude privilégié qui a donné lieu à des approches pluridisciplinaires selon Le Goff[813]. Pour lui :

> La mémoire, propriété de conservation de certaines informations**,** renvoie d'abord à un ensemble de fonctions psychiques grâce auxquelles l'homme peut actualiser des impressions ou des informations passées qu'il se représente comme passées. De ce point de vue, l'étude de la mémoire relève de la psychologie, de la psychophysiologie, de la neurophysiologie, de la biologie, et pour les troubles de la mémoire (amnésie) de la psychiatrie[814].

Il explique que l'absence volontaire ou involontaire de la mémoire collective chez les nations peut entrainer des troubles de l'identité collective aussi graves que les perturbations de la personnalité que peut engendrer l'amnésie chez l'individu. [815]. De fait, la mémoire est vulnérable, elle peut faire l'objet de manipulations et de transformations successives[816] comme c'est le cas des abus de mémoire (l'influence des commémorations) et d'oubli alors que « la juste mémoire[817] » se révèle impossible. Le Goff précise que la mémoire est la matière première de l'histoire mentale, orale ou écrite, elle est le vivier où puisent les historiens parce que son travail est le plus souvent inconscient, elle est en fait, plus dangereusement soumise aux manipulations du temps et des sociétés. Il ajoute que cette discipline vient d'ailleurs à son tour alimenter la mémoire et rentre dans le grand processus dialectique de la mémoire et de l'oubli que vivent les individus et les sociétés.[818]

Le sociologue Maurice Halbwachs a développé la notion de « mémoire collective » qui est propre à un groupe, « un groupe au moment où il envisage son passé, sent bien qu'il est resté lui-même, et prend conscience de son identité à travers le temps[819] ». L'homme n'est pas un être isolé, les souvenirs conservés de façon individuelle sont acquis dans la société

---

[811] Augustin cité par P. Ricœur, *Temps et récit*, tome 1, Paris, Le Seuil, 1983, p.37.
[812] J. Le Goff, *op.cit.*, p. 125.
[813] *Ibid*.
[814] *Ibid*., p.106.
[815] *Ibid*., p.108.
[816] *Cf.* P. Nora, «Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », in *Les lieux de mémoires*, Tome 1 et 3, Paris, Gallimard, 1984, pp.19, 20.
[817] Paul Ricœur, *op.cit*., p.4.
[818] Jaques Le Goff, *op.cit*., pp.10, 11.
[819] M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, PUF, 1950, p.58.

qui offre aussi les moyens de les reconstruire et se les rappeler du dehors[820]. « C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir[821]».

Par ailleurs, l'Histoire se veut « une science par la trace »[822]. Elle est donc une construction mais toujours problématique de « ce qui a été[823] ». Ces traces, suivies mais contrôlées permettent de rassembler puis reconstituer des faits afin d'arriver à une interprétation de ce qui a pu se produire dans le passé mais toujours dans une recherche des explications causales des faits.

Plusieurs définitions se présentent de l'Histoire dont celle de Maurice Halbwachs :

> L'histoire est le recueil des faits qui ont occupé la plus grande place dans la mémoire des hommes. Mais lus dans les livres, enseignées et appris dans les écoles, les évènements passés sont choisis, rapportés et classés suivant des nécessités ou des règles qui ne s'imposaient pas aux cercles d'hommes qui ont gardé le dépôt vivant. C'est qu'en général l'histoire ne commence qu'au moment où finit la tradition, moment ou se décompose ou s'éteint la mémoire sociale [824]

Cela étant, la mémoire tout comme l'Histoire, aspirent à révéler la vérité sur des faits révolus. Mais le statut « véritatif » et « véridictif » de la mémoire[825], qui est de nature intime, affective magique et dominée par l'affect[826], est à confronter avec celui de l'Histoire historienne qui se veut objective et distante, ce qui les met souvent en confrontation et en opposition[827]. « Alors que l'histoire se situe à l'extérieur de l'événement et génère une approche conduite du dehors, la mémoire se place dans l'événement, le remonte en quelque sorte, cheminant à l'intérieur du sujet[828] ». C'est pour cette raison que

---

[820] Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994**,** p. 06. (Nouvelle édition critique).
[821] *Ibid*.
[822] M. Bloch cité par P. Ricœur, *op.cit*., p.15.
[823] *Ibid*., p. 367.
[824] Maurice Halbwachs, *op. cit*., p. 53.
[825] Paul Ricœur, *op.cit*., pp. 4,5.
[826] Pierre Nora, *op.cit*., p.
[827] Sur ce dualisme et le traitement de la mémoire en Histoire, voir T. Todorov, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, n°25, septembre 1995, [en ligne], http://terrain.revues.org/2854. (Consulté le : 4 / 03/ 2015).
[828] F. Bédarida, « La mémoire contre l'histoire » in *Esprit*, n° 193, juillet 1993, p.7.[En ligne] : https://www.jstor.org/stable/24275693?seq=1#page_scan_tab_contents . (Consulté le : 30/10 /2016).

la mémoire est « susceptible de longues latences et de brusques réveils[829] ». Quand on sait que la mémoire collective se constitue en puissance comme un instrument d'influence et de pouvoir, on comprend mieux l'objectif de la mémoire dans la transmission du témoignage qui « constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire[830] ».

Dans leur travail sur la construction du récit historique, les historiens optent souvent pour le témoignage, ce moyen a longtemps trouvé sa fonction dans le registre juridique puisque « le témoin est originellement un témoin oculaire » nous dit J. F Chiantaretto qui précise qu'à l'orée de notre siècle, les travaux de la psychologie expérimentale ont contribué à fragiliser cette fonction ce qui a amené à un besoin de ré-définir le témoignage à la fin du XX e siècle pour « rendre compte d'évènements historiques ayant pris l'ampleur d'une catastrophe humaine, au-delà même d'une écriture proprement historienne, dans ce qu'il faut bien nommer, faute d'un meilleur terme, la constitution de la mémoire collective [831]». Une re-définition « prenant acte du besoin vital de la présence du passé [832]» selon J. F Chiantaretto toujours.

J. F Chiantaretto, directeur d'un colloque organisé en 2002 et dont l'objectif était de répondre justement à la question : « L'Ecriture de soi peut-elle dire l'Histoire[833]? » définit le témoignage comme un « récit en première personne authentifié par la parole de celui qui raconte et qui garantit, par l'acte même le constituant comme témoin, l'existence de l'évènement raconté[834]». Le témoignage ainsi présenté pose le problème de l'entrecroisement de l'écriture de soi et de l'écriture testimoniale.

Les traumatismes collectifs dont le génocide, se caractérisent par « une destructivité spécifique et par un mode spécifique d'attaque de l'humain[835] » pour reprendre les termes de Chiantaretto, ce qui met en cause la possibilité du témoignage et son statut en tant qu' « il est intrinsèquement lié à l'idée même de sujet et de *communauté* humaine. [836]»

[829] Pierre Nora, *op. cit.*, p.19, 20.
[830] *Ibid*., p. 26.
[831] J. F Chiantaretto (dir.) , *op.cit.*, p.6.
[832] *Ibid*. (Quatrième de couverture).
[833] *Ibid*., p..3-15.
[834] *Ibid*., p.6.
[835] *Ibid*., p.5.
[836] *Ibid*.

Au delà de sa construction narrative, le témoignage est donc un acte qui engage non seulement la responsabilité du témoin et celle du ou des groupe (s) recueillant le témoignage, mais plus largement, celle de l'ensemble humain[837]. Cette marque subjective « conditionnant dans tous les sens du terme, la transmission du *témoigné*, c'est-à-dire sur l'implication et la responsabilité personnelles du témoin tant vis-à-vis de ceux dont il témoigne que de ceux auprès desquels il témoigne », précise encore Chiantaretto[838].

Cela ne fait pas de doute que pour les femmes qui viennent à l'écriture comme on vient à la vie et qui ont choisi, pour la plupart, la conjoncture de la décennie noire pour se faire publier, l'écriture s'érige en un acte de survivance. C'est ce qui explique aussi cette demande de mémoire qui régit leurs récits de vie comme un besoin d'identité. Dans ces textes, deux mémoires se croisent : la mémoire de la guerre contre l'intégrisme religieux des années 1990 et la mémoire de la guerre de libération nationale de 1954. Il faut dire aussi que c'est le présent, par la recrudescence de la violence et la saignée de l'intégrisme qui, par son effet traumatisant, a suscité ce retour à l'Histoire. Le présent échappe au contrôle, alors la fuite ne se fait plus en avant mais vers le passé, à la recherche d'explications à ce présent invivable[839]. La mémoire se constitue en puissance ; elle constitue une charnière entre le présent, le passé et même le futur :

> Elle n'imaginait pas qu'un jour le devoir de mémoire désignerait des femmes du présent. Sarah revenant du passé, à travers ses lectures encore frémissantes de la passion des ainées, des anciennes combattantes pour l'indépendance nationale de ce pays que l'on n'a pas encore fini de tenir à bout de bras, encore titubante de tant de ferveur et de souffrances, n'ayant pas encore fini de les déchiffrer, de les connaitre, de les aimer, voici que les chemins du passé et du présent se croisent, se télescopent[840].

La fonction testimoniale se trouve ainsi conjuguée à un retour au passé individuel et collectif. Par cette recherche dans l'Histoire et cette présence obsessionnelle de la guerre de libération[841], ces auteures cherchent dans les erreurs du passé une explication à un présent difficile quand l'avenir est incertain.

---

[837] *Ibid*., p. 7.
[838] *Ibid*.
[839] « L'intérêt du passé est d'éclairer le présent. Le passé est atteint à partir du présent » et « la peur du présent prend la forme d'une fuite vers l'avenir ou d'un refuge dans le passé. » J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1988. (Réédition 2004), p.25-36.
[840] L. Ben Mansour, *La Troisième fête d'Ismaël*, op.cit., p. 114.
[841] La hantise de l'Histoire caractérise aussi l'écriture de certains écrivains hommes même si elle répond à un besoin différent de celui des femmes. Voir à ce sujet C. Achour, « Barques de passeur : Fictions entre passé

> Les barbares de cette fin de siècle se camouflaient derrière le voile de religieux pour imposer leur politique de la terre brulée et de l'égorgement sans rémission
>
> Les barbares d'hier se drapaient dans la défense de la famille et de la patrie pour justifier leur solution finale[842]
>
> Cette journée, où je tente désespérément d'emporter la dernière image d'Alger, me ramène à ces années sacrifiées. L'histoire de ce pays encore interdite, a rendu tout bonheur impossible. S'il ne reste plus rien de cette mémoire […] c'est que nous l'avons comblée de fausses confidences […] Mon histoire a été enfouie : le temps, peu à peu l'a détruite[843].

Les écrivaines sont les enfants de l'indépendance. Elles ont subi la violence des deux guerres pour la plupart (la mémoire de la guerre de libération transmise en tant que mémoire familiale par les parents). Elles font partie de cette génération trahie à la mémoire confisquée[844]. On assiste dès lors à une mise en cause du discours historique sur le passé collectif dans « un vrai travail d'exhumation du refoulé »[845]. Ce retour à l'Histoire s'explique comme «un élément essentiel du besoin d'identité individuelle et collective[846].

Il est patent que les deux mémoires sont en rapport d'interdépendance dans ces textes dans la mesure où l'une devient la condition de l'accomplissement de l'autre. Cette plongée dans la mémoire de la guerre, la mémoire collective et individuelle, s'impose comme un besoin de réconciliation avec le passé en tant que la mémoire mène à l'Histoire[847]. N'est-ce pas la mémoire empêchée qui a donné lieu à cette Histoire déficitaire et lacunaire de l'Algérie ? S'interrogent continuellement les narratrices.

La mémoire s'active et se constitue comme une barrière contre l'oubli ennemi de l'Histoire. L'oubli parfois prémédité et programmé est un moyen de légitimation de l'histoire nationale. Les récits se sont multipliés lors de cette période, des voix se sont élevées pour briser le silence imposé. Sans se donner le mot, des écrivaines ont répondu à

---

et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra » in *Europas Islamische Nachbarn*, Band 2, herausgegeben von E.Ruhe, (Köningshausen, Neumann, 1995), p. 111.

[842] Nina Hayet, *La Nuit Tombe sur Alger la blanche*, *op.cit*., p.15.

[843] Fériel Assima, *Une Femme à Alger*, *op.cit*., p.35.

[844] Des expressions qui reviennent souvent dans les textes

[845] Zineb Ali-Benali**,** « Le roman, cet archiviste de l'Histoire » in *Insaniyate*, n°21, 2003.

[846] G. Le Goff, *op. cit*., p.28.

[847] *Ibid*., p. 25-36.

un devoir de vérité. Des témoignages qui se répètent mais qui expriment ce que chaque expérience a d'unique et d'individuel.

> Le seul recours… ou le seul remède si vous préférez… oui… oui… pratiquer par tous, sans se concerter, sans s'être donné le mot, oui… on peut dire ça comme ça, pratiquer la culture du silence… pour se protéger. Peut-être… mais cela ne change rien à la souffrance des uns et des autres ; on peut simplement essayer de la tenir à distance, c'est tout, vous ne croyez pas ? Et quand vient le moment de… parce que cela finit tôt ou tard par remonter à la surface, non ?[848]

A cet égard, les récits de vie féminins des années 1990 en Algérie participent à ce questionnement testimonial de l'écriture de soi dans la mesure ou l'interlocution interne, appelée ou attestée dans leur écriture, participe à l'écriture de l'Histoire[849]. L'enjeu idéologique de leurs témoignages n'est plus à démontrer et le fait qu'ils soient soumis à des attentes collectives propres à cette époque meurtrie et meurtrières ne les empêche pas de traduire des expériences personnelles uniques et singulières proprement féminines, d'où le choix du journal intime comme forme de certains de ces témoignages.

2. La mémoire de l'oubli : le journal

Les récits de vie féminins des années 1990 en Algérie sont à classer dans l'écriture de l'urgence. Des écrivaines devaient témoigner de l'atrocité de leur vécu dans un pays en cendre et en sang. Elles ont choisi pour leurs textes et pour la plupart, la forme du « journal intime » avec le sous-titre « chronique ». Ce choix s'explique par le fait que le journal est une mémoire immédiate en construction, il représente une forme de conservation du souvenir afin d'activer le rappel[850]. Il renferme un malaise vécu au quotidien mais surtout une inquiétude extrême et une grande préoccupation quant à l'avenir. Le journal est tourné vers le futur dans la mesure où il constitue une prévention contre l'oubli, une anticipation. Il peut être appelé « mémoire de l'oubli » selon la formule de Ricœur[851]. Les écrivaines de la guerre des années 1990 ont pris conscience que le drame des Algériens est innommable et inimaginable, il échappe à tout discours rationnel ou humaniste. Elles se sont tournées alors vers l'écriture littéraire pour pouvoir explorer les zones de mystère et arriver à dire peut-être l'abime de la conscience. Les paroles des héroïnes des récits de vie sont assez révélatrices à ce propos:

[848] M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*, *op.cit*., p. 57-58.
[849] *Ibid*. (quatrième de couverture).
[850] *Cf.* Paul Ricœur, *op. cit*., p.34.
[851] *Ibid*., p.36.

> Ecrire, écrire comme pour dresser un mémorial Noter des noms, des dates, témoigner, laisser des traces, barrer la route à l'oubli ou du moins tenter de l'amoindrir. C'est tout ce qu'elle peut faire[852].
>
> Il faut écrire, filmer, enregistrer et parler. Parler plus vite que les autres, avant qu'il ne soit trop tard et que tout, à nouveau, ne soit démenti. Il faut raconter les bus, les maisons, les caves. Tout ça, on le voit, on le sait, on l'oublie.[853]

Le mot « dette » revient comme un leitmotiv sous la plume de nombreuses d'entre elles. Il ne doit pas être pris seulement dans le sens de contrainte mais aussi comme héritage afin de mettre l'accent sur l'acte de transmission de la mémoire qui ne doit pas être rompu. La dette envers les disparus est souvent associée au devoir de mémoire que ces femmes s'accordent à accomplir tout en prenant conscience de la limite des mots à décrire l'horreur. Le témoignage prend toute sa force dans la peur et le silence postulé par l'interdit, son défi est de s'opposer à l'expérience de déshumanisation que les intégristes islamistes ont entreprise en Algérie. Dans les récits de l'horreur, la tension est palpable entre le désir de dire, de tout dévoiler et la peur de la menace qui pèse, comprime le cœur et étouffe la voix :

> Il m'arrivait d'être prise de panique à l'écoute de mon cœur qui cognait dans ma poitrine et de mon souffle haletant et de me lever d'un bond pour allumer la lumière […] Crier ? J'en étais incapable[854].
>
> Depuis cinq mois, elle a perdu tant d'amis et de collègues. Une boule lui monte à la gorge.
>
> Elle a mal au cœur. La tête lui tourne. Elle va vomir son petit déjeuner.
>
> Nina a besoin d'air frai. Il fait vraiment trop chaud. Elle étouffe. Elle court à la fenêtre […]
>
> Elle repense à ces jours récents où des amis l'ont ramassée en morceaux, convaincus qu'elle était toujours combative et pouvait encore leur cause : la démocratie[855].

En plus de la peur, l'inquiétude est un sentiment dominant dans les témoignages qui s'accordent aussi à reconnaitre que c'est la mémoire bloquée et interdite qui a conduit

[852] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.124.
[853] Fériel Assima, *op.cit*., p.141.
[854] Nina Hayet, *op. cit.*, pp.11,12.
[855] Malika Boussouf, *op.cit*., pp.68, 216.

l'Algérie à une guerre fratricide. La guerre d'aujourd'hui s'enracine dans la guerre d' hier et l'histoire officielle est une histoire d'un seul côté :

> Novembre 1993
>
> Lundi 1er novembre
>
> C'est donc le 39eme anniversaire de la guerre de libération. Les terroristes le fêtent en assassinant des anciens combattants[856]. »
>
> Les barbares de cette fin de siècle se camouflaient derrière le voile religieux pour imposer leur politique de la terre brulée et de l'égorgement sans rémission.
>
> Les barbares d'hier se drapaient dans la défense de la famille et de la patrie pour justifier leur solution finale[857].
>
> Pauvres parents, pauvres perdants qui n'avaient plus qu'à se couper la langue ! Ne rien dire, ne rien confier de cette satanée Histoire. Savoir la falsifier, tout falsifier. Tronquer l'Histoire pour assister, impuissant, au désastre des hommes […].
>
> Faire silence sur une histoire que nous n'avons pas eue, que nous avons tue de peur qu'elle ne nous tue…[858].

L'inquiétude n'est pas propre au rappel des souvenirs mais à leur conservation, on se préoccupe de tout collecter, de ne rien oublier mais surtout de dire vrai. Cet « effort de mémoire »[859] est en effet un effort de rappel selon Ricœur[860] , « il offre l'occasion majeure de faire «mémoire de l'oubli», il précise :

> L' « Effort de mémoire » c'est en effet, l'effort de rappel qui offre l'occasion majeure de faire « mémoire de l'oubli », Pour parler par anticipation comme augustin. La recherche du souvenir témoigne en effet d'une des finalités majeures de l'acte de mémoire, à savoir de lutter contre l'oubli, d'arracher quelques bribes de souvenirs à la « rapacité » du temps (Augustin dixit), à l' « ensevelissement » dans l'oubli. Ce n'est pas seulement la pénibilité de l'effort de mémoire qui donne au rapport sa coloration inquiète, mais la crainte d'avoir oublié, d'oublier encore, d'oublier demain, de remplir telle ou telle tâche ; car demain, il ne faudra pas oublier … de se souvenir[861] .

[856] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.33.
[857] N. Hayet, *op. cit*., p.15.
[858] F. Assima, *op.cit*., p. 160, 161.
[859] P. Ricœur, *op.cit*., p. 36, 37.
[860] *Ibid*., p.34.
[861] *Ibid*., p.36, 37.

Le journal est une écriture ordinaire[862], contrairement à l'autobiographie et aux mémoires, il appartient au mode du discontinu. « La mémoire ne joue pas ce rôle organique, organisateur, qui caractérise le rythme de l'autobiographie[863] ». Il s'écrit au présent, c'est un souvenir immédiat afin d'éviter que ce souvenir ne tombe dans le passé. Ce présent que la diariste veut éternel ; à chaque lecture, la mémoire est là, s'active s'enclenche pour alerter des dangers qui guettent les hommes. La voix de la femme est « un son qui raisonne toujours et en continu[864], une rétention de ce présent afin d'en faire un passé qui ne passe pas :

Mardi 7 décembre

Depuis quelques jours, Sarah n'a pas ouvert ce cahier. Au fur et à mesure que sa tête s'alourdit en captant le nombre des morts, sa main s'alourdit aussi.

Fatigue, lassitude, où trouver encore la force pour parler encore et toujours de la mort ? Pourtant, il ne faut pas oublier même s'il faut vivre, il faut engranger, il faut témoigner. C'est l'un des gestes, parmi les plus modestes, plein d'humilité, que l'on puisse accomplir pour honorer la mémoire des disparus et pour rester arrimé à cette réalité qui est devenue une véritable tragédie[865].

vivez les vivantes et n'oubliez pas nos sœurs martyres, n'oubliez pas...[866]

Il faut écrire, filmer, enregistrer et parler. Parler plus vite que les autres, avant qu'il ne soit trop tard et que tout, à nouveau ne soit démenti. Il faut raconter les bus, les maisons, les caves. Tout ça, on le voit, on le sait, on l'oublie.[867]

Ces femmes n'ont pas « mieux que la mémoire » pour signifier que l'innommable a eu lieu[868]. Il ne s'agit pas seulement de consigner des faits en vue d'un rappel postérieur mais transmettre aussi l'affect et les sensations de ces faits sur des individus, déplorer une société et ce qu'elle est advenue. A la différence d'autres témoignages sur d'autres crimes

[862] « Est-ce vraiment un « genre littéraire » ? Oui, certes, mais qui s'est développé tardivement, et sur lequel la « littérature » pèse comme un soupçon : car le journal est d'abord une écriture ordinaire, à la portée de tout un chacun, qui vaut parce qu'elle est en prise directe sur l'instant, et sans arrière-pensée de séduction. Son but principal est de fixer notre sillage et de nous aider à trouver notre chemin : c'est une pratique de vie ». Avant propos de P. Lejeune, in F. Simonet-Tenant, *op.cit.*

[863] Voir à ce sujet P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op.cit* ; F. Simonet-Tenant, *Le Journal intime* : *Genre littéraire et écriture ordinaire, op.cit.*

[864] Paul Ricœur, *op.cit*., p.39.

[865] Naïla Imaksen, *op. cit*., p.40.

[866] *Ibid*., p.115.

[867] Fériel Assima, *op. cit.*, P.141.

[868] Paul Ricœur, *op.cit*., p. 26.

qui ont jalonné l'histoire de l'humanité, l'écriture testimoniale des Algériennes de la décennie noire ne transmet pas une parole tardive[869], elle rapporte au contraire le présent pour rompre le temps du silence. Les auteures sont prises dans le tourbillon du quotidien de l'horreur, leurs récits transmettent souvent une connaissance intime des lieux des crimes et des victimes.

Pour Ricœur, l'effort de rappel peut réussir ou échouer. Le rappel réussi est une des figures de la mémoire «heureuse[870] ». Ces témoignages, dans la mesure où ils traduisent une injonction au rappel qui offre l'occasion majeure de faire « mémoire de l'oubli », sont parvenus donc à faire de la mémoire des années noires en Algérie « une mémoire heureuse », par opposition à « la mémoire malheureuse » de la guerre de libération nationale présentée dans les textes de ces femmes comme une mémoire empêchée et interdite.

Le croisement de toutes les mémoires en présence dans les journaux intimes de ces femmes- écrivains traduit donc une crise de la mémoire et renferme un devoir de mémoire. Mais comment la crise de la mémoire peut-elle conduire à accomplir un devoir de mémoire ?

3- La crise de mémoire ou la mémoire obligée

Le dictionnaire *Larousse* définit le substantif « crise » comme un brusque accès ou une forte manifestation d'un sentiment, d'un état d'esprit. Un moment très difficile dans la vie de quelqu'un, d'un groupe, dans le déroulement d'une activité, etc.[871] La crise de mémoire, même si elle peut survenir comme un souvenir personnel, ne se détache pas de la mémoire collective. Elle représente un conflit dans le processus de remémoration du passé qu'il soit individuel ou collectif. Selon Susane Rubin Suleimen, « les crises de mémoire sont des moments qui éclairent les rapports entre mémoire individuelle et mémoire de groupe, relativement à un événement passé dont le groupe affirme l'importance à un moment donné[872] ». Elle précise que « l'étude de la mémoire est toujours associée à la mémoire et

[869] Les témoins du génocide Rwandais ou d'Auschwitz par exemple n'ont pu transmettre leurs témoignages que des années après, il a fallu laisser le temps au temps pour arriver à un déblocage de la mémoire.
[870] *Ibid*., p.34.
[871] Dictionnaire *Larousse*. [En ligne] : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais.
[872] S. Suleimen, « Crises de mémoire », Marine Le Ruyet et Thomas Van Ruymbeke (trad.), Presses universitaires de Rennes, 2012, p.11. [En ligne], www.pur-editions. Fr. (Consulté le 10/10/2016).

sa batterie de concepts : trauma, témoignage, monuments, spectres, nostalgie, oubli, pardon, répression, parmi beaucoup d'autres[873]».

Les années 1990, des écrivains ont eu à témoigner sur la plus terrifiante des guerres qu'à connues le monde ces vingt dernières années, la guerre contre l'intégrisme religieux qui a débuté en Algérie avant de prendre une envergure mondiale par la suite. Des frères s'entretuaient au nom de la religion. Dans les deux camps, on criait gloire à « Allah ». Cette dégénérescence a suscité une crise de la mémoire dans la mesure où des questionnements restaient en suspens : comment rendre compte et expliquer l'horreur et l'innommable ?

Ces événements sanglants et à cause de la terreur qu'ils ont engendrée dans la conscience des femmes particulièrement, les ont amenées à multiplier les témoignages, afin de prendre note de la mort ; des noms de victimes sont consignés, des meurtres, des meurtriers. Mais les femmes ne veulent pas que les morts soient des corps-archives, une liste de noms sans fin. Les récits redonnent visages et voix à ces êtres chers, retracent leurs parcours, partent à leur rencontre dans ces lieux qui leur étaient si familiers, ils les rétablissent dans leur dignité humaine :

> Et dans la mort, Djamel a préféré gardé les yeux ouverts dans une éternelle pose « B ». Même quand la main la plus douce essayait de les fermer, ils se rouvraient aussitôt. Ses assassins quoi qu'ils fassent garderont devant leurs yeux ce regard-là […]
> Djamel avait la quarantaine mais était irrémédiablement jeune. et cette nuit là , les étoiles prirent soin de veiller sur sa dépouille que les hommes délaissèrent.[…]
> Djamel n'avait rien d'un mécréant. Rêveur impénitent, sans attache partisane, il portait en lui la révolte de son époque. Djamel n'était pas seulement photographe, mais archéologue aussi […][874]

Comme en écho à ces faits traumatisants surgissent de la mémoire des souvenirs de faits heureux ou malheureux. « Il s'agit d'un processus de *re-membring*, d'un réassemblage de fragments et de traces antérieures à l'occasion d'une situation actuelle d'urgence grâce à la puissance de la mémoire[875] ». Une forte demande de mémoire a déclenché cette écriture de

[873] *Ibid*.
[874] Naïla Imaksen, *op.cit*., p.26.
[875] B. Mertz-Baumgartner, «Le rôle de la mémoire chez quelques écrivaines algériennes de l'autre rive», in Bonn, Charles (dir.), *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.76.

l'anamnèse, la mémoire devient à cet effet « une charnière entre le présent et le passé[876] ». Ainsi ces déclarations de sujets féminins :

> L'horreur, nous avons mis plus de trente ans à la construire. Et chacun peut être fier de cette étonnante nation[877].

> Sarah sait maintenant que la vieille dame avait perçu que la cruauté n'était pas le seul apanage de l'occupant ennemi. Elle avait pressenti que de lourds fleuves de barbaries allaient se déverser sur les natifs de ce pays du fait d'autres natifs de ce pays[878].

> D'aucuns ont pensé que le terrorisme était une réaction des humiliés, des laissés pour- compte. Peut-être « le problème »est que les écrivains n'ont rien à voir, dans leur quasi-totalité, avec ceux qui ont mené le pays à la ruine. Rien à voir[879].

Dans la crise de mémoire, l'objet du conflit n'est pas «un problème présent impliquant un règlement futur, mais un événement révolu dont les répercussions se font encore sentir[880] ». Dans les récits de vie au féminin, la crise de mémoire se traduit par ces questionnements communs et dont on cherche à apporter les réponses dans ces épisodes de l'Histoire d'Algérie que constituent la guerre et l'indépendance. A ce propos déclare C. Achour : «Cette présence obsessionnelle est le signe d'une mémoire vive non encore figée en souvenir d'une antériorité révolue ». Elle poursuit : « Les œuvres n'offrent pas la visite d'un monument historique classé dans un patrimoine national circonscrit, elles restent « actives » pour comprendre l'actualité, elles parlent d'enjeux encore négociés[881].». Les questionnements des protagonistes femmes tournent toujours autour de l'Histoire et son lien à la vérité :

> …Qu'il faut mettre au grand jour la vérité ? Que la vérité commence avec l'Histoire ? Que l'Histoire, ils sont là pour nous la raconter ? Non mais, tu crois qu'on a du temps à perdre à se faire une Histoire ? L'Histoire commencerait où, et quand ? Elle a été confisquée puis interdite à tous. Certains ont été

[876] *Ibid*.
[877] Fériel Assima, *op.cit* ., P.144.
[878] Naïla Imaksen, *op.cit*., p.42.
[879] *Ibid*., p.166.
[880] S. Suleimen, « Crises de mémoire », *op.cit*., p.11.
[881] Christiane Achour, « Barques de passeur : Fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra », *op. cit*., p. 111.

> capables d'en garder quelque chose : le passé, ils n'ont pas mis une croix dessus, ils ont tiré un trait et continué à vivre de la même façon. Libres[882] !
>
> ...Ces diseurs de bonnes aventures savaient des prophéties plus troublantes que les avertissements de ces satanés barbus. La vérité ne leur tombait pas du ciel, elle leur montait du cœur ! L'Histoire c'est dans leur poésie qu'ils l'ont inscrite. D'autres, dieu merci, d'autres ont, par miracle, échappé à ces pièges. L'Histoire ? Ils ne sont pas dupes : des hommes l'ont faite, d'autres l'ont confisquée, quelques uns en profitent. Ça ne va pas plus loin. Alors ils ont préservé le passé, le leur ; et ils s'en servent encore[883].

Le récit de vie féminin des années 1990 est le lieu d'une mémoire vive, en devenir et en pleine évolution. La représentation de la guerre à l'aube de l'indépendance et lors de ces années 1990 a beaucoup changé. On assiste à un retour en force de la thématique de la guerre depuis les années 1980. Dans les années1990, elle est à associer à l'intégrisme religieux. L'Histoire est sans cesse interrogée et mise en cause. Dans les textes, les auteures laissent apparaitre une conscience du sens de l'histoire et de tout son poids dans le devenir des Algériens.

4- Construction et conservation de la mémoire collective

« Le devoir de mémoire » est une expression qui revient souvent dans les récits de vie féminins de la décennie noire. Elle y apparait de manière récurrente et insistante. Mais quand on sait que ce concept a été trop médiatisé ces dernières années un peu partout dans le monde, il convient avant tout de chercher à le définir : qu'est ce qu'on entend par devoir de mémoire ? Comment il apparait dans ces textes ? Pourquoi est-il si important de constituer une mémoire de la violence de l'intégrisme pour ces femmes?

Pour Ricœur, le devoir de mémoire «c'est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi»[884] en rendant présent l'absent. Le devoir de mémoire contraint à témoigner. Le témoignage a toujours donc un destinataire mentionné ou non. Les récits de vie féminins des années 1990 ont un destinataire commun. Les textes se présentent dès les préambules comme un hommage aux disparus qu'ils soient des intellectuels, écrivains poètes et dramaturges, ou qu'ils soient de simples citoyens :

[882] Assima Fériel, *op.cit*., p.80-81.
[883] *Ibid*., p.83.
[884] *Ibid*., p. 108.

> [...] Ecrit dans l'urgence, ce livre se veut transmission d'un vécu en pays terrorisé où se conjuguent mort et désir fou de vivre, un modeste mémorial en hommage aux disparus, ils s'adressent à tous ceux qui voudraient bien le lire pour mieux apprécier la vie… [885] .
>
> En souvenir de trois amis, disparus :
>
> Mahfoud BOUCEBCI M'Hamed BOUKHOUBZA Abdelkader ALLOULA[886]»
>
> J'ai voulu dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate : la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un autre dramatique[887].

Dans ces textes, il est clair que le devoir de mémoire consiste à rendre justice aux victimes du terrorisme intégriste. Ces témoignages ont pour objectif de contribuer à constituer la mémoire collective de la décennie noire et permettre ainsi une écriture de l'Histoire loin des abus et des manipulations. Ricœur précise que « le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire»[888]. Il nous dit aussi qu' « il est des témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre[*889*] ». C'est le cas de ces femmes algériennes qui ont trouvé dans la littérature, plus encore, dans le récit de vie, le moyen de faire entendre leurs voix et la voix de « ces chers disparus[890] » comme les appelle Assia Djebbar, pour que le temps qui nous sépare d'eux ne soit pas « un cimetière de promesses non tenues[891] ». Elles vont jusqu'au bout de leur entreprise puisque pour la plupart, condamnées à mort ou au silence dans leur propre pays, elles fuient le fanatisme et trouvent un moyen d'éditer leurs textes à l'étranger, ce qui montre leur détermination à révéler au grand jour la vérité.

Paul Ricœur définit le devoir de mémoire » comme une « mémoire obligée », une sorte « d'injonction à se souvenir », qui ne peut se comprendre que par rapport « aux événements horribles » auxquels il fait référence et qui n'a de sens que par rapport « à la difficulté ressentie par la communauté nationale, ou par des parties blessées du corps politique, à faire mémoire de ces événements de manière apaisée[892] ». Le récit du

[885] N. Imaksen, *op. cit*., p.7. (Préambule).
[886] Assia Djebbar, *op. cit*., p.7.
[887] *Ibid*., p. 11.
[888] Paul Ricœur., *op. cit*., p. 26.
[889] *Ibid*., p. 208.
[890] Assia Djebbar, *Le Blanc de l'Algérie*, *op.cit*., p.5.
[891] Paul Ricœur, « La marque du passé », *Revue métaphysique et morale*, janvier/ mars *1998*, p.25.
[892] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli, op.cit*., p.119.

témoignage du crime est meurtrier mais il se révèle libérateur d'une douleur que les femmes-écrivains ne parvenaient pas à extérioriser :

> A quoi sert-il de savoir qui l'ébranle, lui fait peur, lui donne des sensations de suffocation de plus en plus nombreuses ? Oui, à quoi lui sert ce savoir qui, en un mot, l'empêche de vivre ? […]
>
> Toute sa vie il lui semble avoir rejeté la facilité. Se gardant de tomber dans un moralisme et une démagogie à bon marché, elle croit avoir une dette envers tous ceux qui sont mort, continuent de mourir, elle qui aime passionnément l'idée même, le rêve même de république. En savoir le moins possible sur eux, leur vie, leur calvaire, les enterrer définitivement pour sa propre survie ? Non[893].

Le mot devoir fait donc référence à l'obligation, il traduit dans le cas des femmes algériennes, une crainte et une lutte continue contre l'oubli et l'effacement ennemis de la mémoire. Il hante leurs mémoires douloureuses et traumatisées, à la recherche de reconnaissance morale, sociale et identitaire. Il exprime aussi un désir de transmission du témoignage dans un besoin de faire connaitre le traumatisme afin d'éviter que les erreurs ne se reproduisent et d'épargner ainsi aux générations à venir de vivre d'autres crises de mémoire. C'est dans cette mesure que le travail du deuil dépend du travail de mémoire, il ne peut s'accomplir qu'une fois le devoir de transmission établi.

Témoigner des massacres de l'intégrisme religieux c'est aussi témoigner de la situation des femmes dans le pays, un devoir de vérité pour faire savoir que le statut des femmes algériennes d'aujourd'hui n'a pas vraiment changé à travers l'Histoire, les protagonistes femmes le constatent au quotidien, elles prennent soin de prendre note et de comptabiliser toutes les violences contre les femmes . Ainsi les propos de Sarah dans *La Troisième fête d'Ismaël* :

> Huit mars 1994 et l'histoire des femmes est encore à écrire. Que les écrits témoignent de la férocité de ce pays envers ses femmes, férocité millénaire […]. Sarah le relève bien, il y a une constante dans ce pays qui consiste à porter atteinte aux algériennes, de toutes les manières possibles, par exemple en les ignorant, en les effaçant[894].

[893] Naïla Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël, op.cit*., p.66.
[894] *Ibid*, P. 112.

Dans ce journal, l'héroïne se rend compte que les femmes de sa génération, comme leurs ainées, sont appelées à répondre à un devoir de mémoire :

> Elle n'imaginait pas qu'un jour le devoir de mémoire désignerait des femmes du présent. Sarah revenant du passé, à travers ses lectures encore frémissante de la passion des ainées, des anciennes combattantes pour l'indépendance nationale de ce pays que l'on n'a pas encore fini de tenir à bout de bras, encore titubante de tant de ferveur et de souffrances, n'ayant pas encore fini de les déchiffrer, de les connaitre, de les aimer, voici que les chemins du passé et du présent se croisent, se télescopent. [895]

Un devoir qui traduit la lutte continue des femmes et leur engagement contre l'injustice et le règne de la barbarie au risque de laisser sa vie, Sarah comme toutes les autres femmes de son texte le pense :

> Depuis quelques jours, Sarah n'a pas ouvert ce cahier. Au fur et à mesure que sa tête s'alourdit en captant le nombre des morts, sa main s'alourdit aussi.
>
> Fatigue, lassitude, où trouver la force pour parler encore et toujours de la mort ? Pourtant, il ne faut pas oublier, même s'il faut vivre, il faut engranger, il faut témoigner. C'est l'un des gestes, parmi les plus modestes pleins d'humilité, que l'on peut accomplir pour honorer la mémoire des disparus et pour rester arrimé à cette réalité qui est devenue une véritable tragédie. »[896]

La répétition du verbe « falloir » dans ce passage et dans tout le texte ainsi que d'autres, traduit l'urgence de l'acte d'écrire qui devient un acte vital dont dépend la survivance des femmes et de toute la communauté :

> Sélim n'a plus de pellicules pour notre appareil. Je comprends que les marchands ont reçu l'ordre d'épuiser leur stock. Une telle situation me laisse indifférente. Sélim, quant à lui, est au bord des nerfs :
>
> - Putain de race, on nous a toujours bluffés sur l'histoire et aujourd'hui qu'on a tous ces pouilleux dans les rues, pas moyens de prendre une photo ![897]

Dans ces textes, la mémoire est en partage afin de déterminer les responsables et de reconnaitre les coupables :

> Youcef était mort pour la patrie, pour l'indépendance de l'Algérie, pour le bien être de ces messieurs les dirigeants qui baignent aujourd'hui dans une

[895] *Ibid*., p.114.
[896] *Ibid*., p. 40.
[897] A. Fériel, *op.cit*., p. 31.

> indécente opulence, pour tous ces usurpateurs qui, une fois au pouvoir, ont assassiné, volé et détourné l'Histoire à leur profit[898].
>
> […] on prépare le procès de l'avenir. Pourtant, il n'y aura pas de coupable. Nous sommes tous des criminels ! Tous complices ! [899]

L'écriture du présent amorcée dans les récits de vie féminins des années 1990, Même si elle revisite le passé et l'Histoire, elle est aussi tournée vers l'avenir par le devoir de mémoire qu'elle défend et proclame. Elle se dresse contre le mensonge qui a généré la crise de la mémoire qui régit cette écriture. L'écriture de la mémoire est à envisager ici dans deux perspectives ; celle d'une recherche de reconnaissance et c'est finalement à la condition de cette reconnaissance que s'engage le processus de réconciliation avec son histoire. Régler son compte à son passé pour pouvoir le dépasser et faire enfin son deuil.

5- L'intertexte historique

Pour être reçu, un témoignage doit pouvoir avoir une résonance dans la vie des auditeurs. Nous pensons avec Paul Ricœur que par la transmission de son expérience extraordinaire, le témoin cherche une compréhension partagée. « Cette compréhension a été édifiée sur les bases d'un sens de la ressemblance humaine au plan des situations, des sentiments, des pensées, des actions. Or l'expérience à transmettre est celle d'une inhumanité sans commune mesure avec l'expérience de l'homme ordinaire. »[900] Pour ces femmes ayant vécu le drame de l'intégrisme religieux, le traumatisme subi serait aussi atroce, monstrueux, hideux et ignoble que d'autres crimes ayant marqué la société mondiale comme le génocide, ou l'holocauste, évènements dont le prisme est perceptible dans presque tous les textes :

> …L'autre jour, elle a visité une exposition sur les massacres en Bosnie […] une véritable horreur.[901]
>
> Le 10 juin 1944, les Allemands nazis massacrèrent 643 personnes dont 500 femmes et enfants qu'ils firent enfermer et brûler dans l'église. Encore une fois l'horreur et l'énigme de l'horreur […]
>
> Le photographies-archives sont insoutenables, le sont également les témoignages des rescapés…[902]

[898] Malika Boussouf, *op.cit*., p.22.
[899] *Ibid*., p.142.
[900] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli, op.cit*., p. 223.
[901] *Naïla Imaksen, op.cit., p.176.*

La Shoah a fini par devenir « une métaphore de la catastrophe absolue»[903], Le rapprochement sert ici à montrer l'abominable de l'intégrisme religieux. Les femmes qui prennent le monde à témoin, cherchent aussi par cet intertexte historique[904], à faire admettre que les évènements qui ont saigné l'Algérie durant les années 1990 sont aussi ignobles que d'autres crimes dont les hommes se souviendront toujours :

> La sensation de pourriture s'accentue. Son ventre se contracte : un enfant de 13 ans décapité, empalé sur un panneau de signalisation. Une tête tranchée, décervelée, emplie de pierres a été retrouvée au bord d'une route à Médéa…[905]

> Massacreurs de tous les pays, unissez-vous, regardez-vous les uns les autres, apprenez les uns des autres, exterminez le monde et vautrez-vous dans la mer de sang et nourrissez-vous de la chair des hommes que vous aurez saccagés[906]

Par intertexte historique nous entendons le croisement de deux faits historiques ou plusieurs par le travail de mémoire enclenché dans l'écriture testimoniale. Il peut être question d'épisodes historiques de la même Histoire comme c'est le cas de la guerre de libération et de la décennie noire en Algérie ou d'épisode de l'Histoire de la communauté mondiale comme c'est le cas de la Shoah qui sert de modèle de mémoire pour la décennie noire puisqu' elle est évoquée dans la plupart des textes. Mais si la référence à la guerre de libération s'entend comme une explication par le lien chronologique qui s'établit entre les deux faits historiques, une manière de dire que ce qui a eu lieu aurait pu ne pas être ; la référence au génocide surtout la Shoah, se prend plutôt comme un écho, le même cri raisonne et retentit dans les deux tragédies humaines pour dire que ce qui a lieu se reproduira toujours si les hommes oublient. La référence à la Shoah permet aussi de mettre en mot l'horreur ; depuis le film *Shoah* réalisé par Claude Lanzmann et projeté la première fois en 1985, qui a inauguré la figuration de l'horreur, les mêmes mots servent à dire l'abominable de tous les temps.

> Elle n'oublie pas ces témoignages des rescapés des camps de concentration de la deuxième guerre mondiale. Ils avaient tous acquis une vérité, la seule, l'unique : perte d'illusion totale, absolue, sans faille vis à vis de l'homme[907].

---

[902] *Ibid*.,p. 177.
[903] Josias Semujanga, *Le Génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, éd. Nota Bene, 2008, p.99. L'auteur utilise l'expression « l'intertexte de la Shoah » dans son analyse du roman *Moisson de cranes…* de Abdeourahman A.Waberi, p.115.
[904] *Ibid.*
[905] Naïla Imaksen, *op.cit*., p.76.
[906] *Ibid*., p.184-185.

> De bout en bout la destruction, comme si des pans du monde se trouvaient pris dans le tourbillon d'une immense et épaisse vague de sang. D'un bout à l'autre du temps, les hommes profanés[908].

> …Le 10 juin 1944, les allemands nazis massacrèrent 643 personnes dont 500 femmes et enfants qu'ils firent enfermer et brûler dans l'église. Encore une fois l'horreur et l'énigme de l'horreur… [909]

Un jeu de citations est perceptible dans tous les textes. Il renvoie au référent des massacres de masse et tend à inscrire les textes « dans une tradition de discours sur le génocide[910] ». La référence à d'autres crimes aide à configurer les évènements de la décennie noire et à remédier à l'insuffisance du langage à transcrire une expérience aussi extrême et irrationnelle.

Le croisement de toutes ces mémoires convoquées dans les récits de vie : mémoire de la guerre d'indépendance, mémoire de la deuxième guerre mondiale, mémoire de la Shoah et du génocide en Arménie ou au Rwanda, relève de préoccupations qui dépassent le cadre personnel ou du groupe pour atteindre l'humanité entière. Dans chacun des textes, le sujet féminin s'interroge sur le statut d'être humain : « Le statut d'être humain n'est même plus une dignité en soi. Comment désigner le statut d'humanité comme le statut supérieur par excellence, alors que se développent et se multiplient les génocides ?[911] » Maïssa Bey déclare à propos de la torture, un thème principale dans *Entendez-vous dans les montagnes :*

> Oui, peut-être, certainement, mais c'est surtout le fait de n'avoir pas trouvé de réponses à mes questions. Tout le temps, j'étais à la recherche de réponses, sur les violences, les tortures, en écoutant tous ces gens, à l'image d'Aussaresses ou ceux qui avaient, dans les camps de concentration nazis, usé de violences extrêmes, parler de torture qu'ils ont pratiquée sur des hommes, je me demandais comment ils ont pu être amenés à cela. Le problème c'est que personne n'arrive à comprendre cette part de l'inhumain dans l'humain et cela me fait très peur. C'est une colère générale[912].

---

[907] *Ibid.*, p. 84.
[908] *Ibid*., p.138.
[909] *Ibid*., p. 177.
[910] Josias Semujanga, *op.cit*., p.115.
[911] N. Imaksen., *op. cit*., p. 84.
[912] N.B, « Bouillon de culture », in *Horizon*, 7 décembre 2004. [En ligne], archive du blog M. Bey, *nadorculture.unblog.fr/2009/01/27/Maïssa-bey/ - 176k*. (Consulté le : 13/005/2011).

Dans la conscience intérieure de la femme que l'écriture extériorise, demeurent la peur et l'incertitude quant à l'avenir de l'humanité qui perd ses valeurs :

> Elle a souvent imaginé LA scène. Mais depuis qu'elle est là, paradoxalement, elle a fini par ne plus y penser. Sans doute parce que d'autres scènes, bien réelles celles-là, sont venues supplanter les images qu'elle cherchait à fabriquer à partir d'autres récits. A d'autres scènes décrites par ceux qui avaient survécu. Toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fausse commune. Mais elle ne parvenait pas à leur donner un visage d'homme. Ce ne pouvait être que des monstres…comme ceux qui aujourd'hui, pour d'autres raisons et presque aux mêmes endroits, égorgent des enfants, des femmes et des hommes. Elle voyait alors des hommes encagoulés, entièrement vêtus de noir pour mieux se fondre dans la nuit, un peu à l'image des bourreaux représentés dans les films d'histoire. Des hommes sans visages qui longtemps avaient hanté ses rêves. Plus tard, riche de ses certitudes, elle ajoutait : des hommes qui n'avaient rien d'humain.[913]

Le récit de vie féminin des années 1990 s'inscrit dans un travail de recouvrement de la mémoire, il cherche à conjurer l'oubli. La parole qui y émerge tend à donner un sens à la vie ; elle sert à s'affranchir de la peur et à libérer de la haine. Le devoir de mémoire qu'il renferme est un exemple de la lutte de l'Homme contre tout projet totalitaire de porter atteinte à la dignité humaine et à la liberté. La dimension éthique de cette écriture n'est plus à démontrer. La position des femmes et leur souci de transmettre la mémoire du massacre est avant tout un acte moral. Elles ne se contentent pas de dévoiler l'image hideuse de l'intégrisme mais renseigne sur la manière dont il peut sévir et s'en prendre à l'humain dans n'importe quelle région du monde, il est comparable en cela au génocide.

Le passé tout traumatisant qu'il soit, devient principe d'action pour le présent, la justice doit reprendre ses droits. S'il est une urgence dans la narration de la chronique de ces femmes c'est bien l'urgence de vivre et d'affronter le présent avec tous ses dilemmes.

[913] M. Bey, *op.cit.*, pp. 38,39.

Chapitre 2 Le moi et l'Histoire

1- Ecriture, des-écriture(s) de l'Histoire

2- (Ré)écriture de soi, (ré)écriture de l'Histoire

3- L'écriture de la chronique : mémoire de la violence

4- De la mémoire à l'Histoire

5- Transmission mémorielle et construction identitaire

1-Ecriture, des-écriture(s) de l'Histoire

L'Histoire a toujours hanté la littérature, elle constitue une source d'inspiration intarissable pour de nombreux écrivains à travers le monde. Ce fait a amené plusieurs chercheurs à s'interroger sur le lien problématique entre la littérature et l'Histoire. Pierre Barbéris, le pionnier dans ce domaine distingue HISTOIRE, Histoire et histoire:

> La littérature des écrivains, les histoires qu'ils racontent anticipent souvent sur l'Histoire des historiens et ne devient en conséquence réellement lisible que le jour où une nouvelle Histoire, motivée et équipée différemment, autrement ancrée dans l'HISTOIRE, formalise et théorise ce qui, dans le texte littéraire, était avancée diffuse, mal contrôlée, aussi bien par l'écriture que par la lecture […], saisie et promotion du réel dans des réseaux fictionnels ou symboliques dont le caractère émotionnel ou plaisant pouvait dissimuler ou porter ([ou] tresser) tout un pouvoir de connaissance. La littérature n'est donc ni ornement ni supplément […], mais avant-garde seulement à définir et situer […]. […] Peut-être vaut-il mieux parler d'effets de connaissance ? [914]

Pour lui, l'Histoire est susceptible de mensonges et d'erreurs, se rendant coupable de falsification de l'HISTOIRE. Dans ce cas, peut intervenir l'histoire « pour boucher le trou », nous remettant ainsi en « communication avec l'HISTOIRE » ce qui peut amener à une révision de l'Histoire dans le but de l'instauration d' « une nouvelle Histoire plus exacte qui répondra à d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation du réel[915] ». Pierre Barbéris attribue au texte littéraire le grand pouvoir de remettre en question l'Histoire écrite par les historiens. On est amené dès lors à se poser la question : d'où vient ce grand pouvoir attribué aux écrivains ?

Nous apprenons avec les travaux de P. Ricœur sur le temps et le récit qu'il y a convergence entre le pouvoir qu'à l'Histoire et celui qu'à la fiction de refigurer le temps, une refiguration croisée. Cela va de soi que le rapport de vérité dans le texte littéraire n'a rien à avoir avec le contrat de véridiction qui régit le discours des sciences humaines en particulier l'Histoire, la vérité dévoilée dans l'œuvre littéraire est de nature différente, elle se fait sur un mode spécifique.

[914]P. Barbéris, *Le Prince et le Marchand*, union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978, p. 18-19.

[915] P. Barbéris, *Le Prince et le Marchand. Idéologiques : La littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, coll. « La Force des idées », 1980, p.179. Il définit les trois termes comme suit : « HISTOIRE : processus et réalité historique ; Histoire : l'Histoire des historiens toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale ; histoire : le récit, ce que nous raconte le roman. »

P. Ricœur, cherche à déterminer quels rapports se tiennent entre le temps du récit et celui de la vie et de l'action effective, il nous invite à comprendre ces liens entre le texte littéraire et son mode de référence à la lumière de la théorie des « trois Mimesis[916] : « préfiguration », « configuration », « refiguration ». Pour lui, tout œuvre s'inscrit dans un champ symbolique qui lui préexiste et qui en est « la préfiguration », l'œuvre réagence les éléments de cette préfiguration du réel en une « configuration » esthétique singulière qui aboutit à une « refiguration » du réel. Le texte littéraire se conçoit ainsi comme une « variation imaginative » à partir du monde de référence et la seule vérité en littérature est donc d'ordre « figural ». On a longtemps pensé avec la théorie réaliste que le texte littéraire tient un rapport de reproduction avec le monde référentiel alors qu'en vérité « la refiguration » dans le texte est moins une vérité attesté et arrêtée qu'une vision parmi d'autres soumise à interprétation. Dans ce sens, la littérature apparait comme le lieu d'un questionnement, une réélaboration des problématiques propre au discours théorique des différentes disciplines dont l'historiographie, l'herméneutique et l'épistémologie.

Dans *Temps et récit III : Le temps raconté*[917], P. Ricœur consacre son investigation aux rapports entre l'explication historique et la configuration par mise en intrigue[918]. Ricœur qui identifie « le problème de la refiguration à celui de la référence croisée entre histoire et fiction[919] », finit par admettre que « le temps humain procède à cet entrecroisement dans le milieu de l'agir et du souffrir[920] ». Son but est de montrer «comment la refiguration du temps par l'Histoire et la fiction se concrétise à la faveur des emprunts que chaque mode narratif fait à l'autre[921] ». Il déclare à ce propos :

> […] ces emprunts consisteront en ceci que l'intentionnalité du récit de fiction ne produit ses effets de détection et de transformation de l'agir et du pâtir qu'en assumant symétriquement les ressources d'historicisation que lui offrent les tentatives de reconstruction du passé effectif. De ces échanges intimes entre historicisation du récit de fiction et fictionnalisation du récit historique nait ce qu'on appelle le temps humain et qui n'est autre que le temps raconté[922].

[916] Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Seuil, coll. » L'ordre philosophique », 1983, chapitre III, « Temps et récit : la triple *mimesis*».
[917] Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985.
[918] *Ibid*., p.148.
[919] *Ibid*. p.147.
[920] *Ibid*.
[921] *Ibid*.
[922] *Ibid*., p.150.

Les effets de la fiction sont des effets de lecture. Comme la lecture est le dernier mouvement de la mise en intrigue, elle constitue l'aboutissement de la refiguration de l'expérience temporelle. La fonction positive de la fiction de révélation et de transformation de la vie et des mœurs[923] est assurée par la médiation de la lecture qui dresse le pont entre le monde fictif du texte et le monde effectif du lecteur. Ricœur déclare que c'est à travers la lecture que la littérature « retourne à la vie[924] ». Il affirme qu'au final, « le moment où la littérature atteint son efficience la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver des questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l'œuvre[925]».

Dans *Temps et récit* tome 2[926], Ricœur introduit le concept du « monde de la fiction » et le distingue du « monde du lecteur ». Le récit, dans le dernier mouvement de la mise en intrigue, permet au lecteur de refigurer sa propre expérience du temps. La fiction selon Ricœur n'est pas en opposition avec le monde réel mais le complète puisqu'elle constitue une expérience temporelle alternative[927]. C'est au fait «l'affranchissement du narrateur à l'égard de l'obligation majeure qui s'impose à l'historien, à savoir de se plieur aux connecteurs spécifiques de la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique[928]» souligne Ricœur, qui offre une liberté pour refigurer et transformer le temps humain.

Les écrivains-femmes en Algérie ont cherché à montrer dans leurs textes que l'intégrisme religieux et la guerre d'indépendance, sont deux épisodes de l'Histoire d'Algérie qui se fondent l'un dans l'autre. Dans ce contexte, il est significatif que ces auteures aient parlé dans leurs textes d'une « histoire empêchée» et falsifiée dont l'influence est incontestable dans le présent de l'Algérie. Si l'Histoire nationale est présentée comme déficitaire, les histoires et historiettes racontées par ces femmes se révèleront alors comme une contre-histoire tenue de redresser le tort, combler les blancs de l'Histoire et réinscrire les oubliées de l'histoire dans l'HISTOIRE :

---

[923] *Ibid*., p.149.
[924] *Ibid.*
[925] *Ibid*., p.233.
[926] Paul Ricœur, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984.
[927] *Ibid*., p. 184
[928] *Ibid*.

> […] Chez-nous, il y eut aussi ...il y a encore des silences...il y a plein de blancs dans notre histoire, même dans l'histoire de cette guerre. Pendant des années, nous n'avons entendu qu'un seul refrain, dit sur le même air.
>
> Un air patriotique, forcément. Et ça continue... nos pères étaient tous des héros. Enfin, presque tous ...disons...la majorité écrasante. Par le poids et la place qu'elle occupe aujourd'hui encore. Et qui a su gommer tout ce qui pouvait entacher la glorieuse révolution. Les héros seuls ont le droit de parler[929].
>
> Elle n'imaginait pas qu'un jour le devoir de mémoire désignerait des femmes du présent […]
>
> Voici que les chemins du passé et du temps présent se télescopent.
>
> Depuis…quand ? Depuis toujours, les femmes de cette contrée du Maghreb, traversée, labourée, occupée par les multiples violences n'ont pas fini de payer par l'humiliation, le kidnapping, le viol, l'assassinat, le droit à l'existence, à la dignité.
>
> 1993,1994 : avec quelles autres dates des temps obscurs les plus maudits, les faire correspondre [930] ?

Au centre de l'écriture féminine de cette époque se trouve le questionnement de l'Histoire et de ses résurgences ou prolongements présents. Comprendre le présent ne peut alors se faire sans affronter son passé. Les propos de l'un des personnages sont assez significatifs à ce sujet. La femme, personnage anonyme dans *Entendez-vous dans les montagnes* déclare : « le passé resurgit auquel il faut mettre la bride pour ne pas sombrer et auquel il faut la lâcher pour pouvoir le murmurer dans l'intimité de l'être et le partage avec les autres que l'écriture espère, au-delà des blocages des individus[931]. »

En tant que témoins de ces années de braise et par ce désir de s'opposer au règne de la barbarie par la transcription du vécu de l'horreur, les femmes se présentent comme actrice et agente de l'Histoire à écrire.

[929] M. Bey, *op. cit*., p.60.
[930] N. Imaksen, *op. cit*., p.114.
[931] M. Bey, *op.cit*., p. 44.

2- (Ré)écriture de soi, (ré)écriture de l'Histoire

L'Histoire[932] a toujours été présente dans la littérature algérienne d'expression française. La guerre d'indépendance y est représentée comme un traumatisme. Beida Chikhi la présente comme une constante qui a marqué cette littérature :

> C'est souvent une conscience historique aiguisée qui distingue les écrivains algériens de leurs voisins maghrébins. L'œuvre littéraire interroge avec insistance les césures de l'histoire, leur confère une puissance exceptionnelle en les incorporant dans une construction subjective qui nous éclaire sur l'activité d'une pensée percutante, capable d'atteindre la longue durée.[933]

Pour les écrivains femmes en Algérie, la reconstitution de l'Histoire du pays fait partie de leur quête identitaire. A cet effet, la guerre de la révolution se constitue comme le lieu d'une mémoire privilégiée dans les écrits féminins des années 1990. Toutefois, le choix du récit de vie comme forme pour l'écriture de l'Histoire semble paradoxal. Comment le discours objectif de l'Histoire, peut-il croiser l'écriture subjective du « je » ? « Ecrire sur le « je », le « moi », est un énorme risque. Ecrire « le moi » c'est comme marcher pieds nus sur une lame de rasoir. L'écriture du « moi » est souvent accusée d'égoïsme. Egocentrisme. Ou de falsification préméditée [934]». Ecrivent-elles le « moi » dans le temps ou le temps du « moi[935] » ?

> [...] Cette écriture m'a ramenée à ces instants que je n'ai pas vécus. Mon père a été enlevé, puis torturé et je n'avais que sept ans et à cet âge-là, la mort est abstraite. Ce livre m'a confronté donc à cette réalité. Ce retour sur un événement, sur lequel j'avais essayé de faire l'impasse pour pouvoir vivre avec cette absence, a été très difficile. Il m'a fallu plus de quarante ans et deux ans pour écrire ce livre, et en écrivant la dernière ligne, j'ai pleuré pour la première fois mon père. Je l'ai fait comme on pleure un absent, je n'ai pas fait le deuil, je n'aime pas cette expression non plus. Mais cela m'a permis de vivre cet événement douloureux.[936]

---

[932] Nous écrirons Histoire avec majuscule dans cette partie pour la distinguer de l'histoire du récit de vie.

[933] Beïda Chikhi, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et d'esthétique*, Paris, Canada, L'Harmattan, 1997, p. 9.

[934] *Cf.* A. Zaoui, « L'histoire à la première personne du singulier », in « Souffles », *Liberté, 27/11/2013.*

[935] *Ibid.*

[936] N. B, «Mon écriture est un engagement contre tous les silences », in *Liberté*, 21 juin 2001. [En ligne] : http://www.liberte-algerie.com/actualite/mon-ecriture-est-un-engagement-contre-tous-les-silences-17758/print/. (Consulté le 13/05/2011).

L'écriture de l'intime avec les différentes variations qu'elle prend dans ces textes, qu'ils soient des journaux extimes, des récits ou des romans autobiographiques fait figure d'alibi à l'écriture, réécriture du passé collectif en passant par l'histoire familiale. Le Goff considère que l'histoire « est devenue un élément essentiel du besoin d'identité individuelle et collective[937] ».

Ces femmes qui cherchent une affirmation et une reconnaissance dans et par la littérature, sont en quête de leur Histoire. Historiettes et petite histoires du « je » se révèleront peut-être capables d'éclairer l'Histoire et de corriger sa trajectoire :

> L'histoire de ce pays encore interdite a rendu tout bonheur impossible. S'il ne reste plus rien de cette mémoire (ne reste-il- donc plus rien ?) C'est que nous l'avons comblé de fausses confidences. Que disent les ouvrages ? Ce pays, je l'ai perdu il y a longtemps. Je suis d'ailleurs étrangère à ce qui ébranle nos villes. Mon histoire a été enfouie : le temps, peu à peu, l'a détruite[938].

Des figures légendaires de femmes ayant marqué le passé des Algériens à travers le temps sont condamnées à l'oubli : Kahina, Tinhinane, Lala Fatma Nsoumer, Hassiba Ben Bouali et bien d'autres sont quasiment absentes dans l'Histoire officielle et les manuels scolaires. L'Histoire est faite par des hommes et par des femmes, des hommes l'ont écrite sans les femmes. L'écriture féminine de l'Histoire cherche donc à concilier les femmes avec leur Histoire.

> EL HARRACH, BLIDA, CONSTANTINE…Mes sœurs donnaient à voir, à écouter d'anciennes combattantes de la guerre de libération nationale ; celles dont on a banalisé, uniformisé, dédramatisé la lutte à travers des discours officiels qui ne disaient rien, n'apprenaient rien ; lutte amoindrie, dévalorisée par la langue de bois, la langue du pouvoir : « les Algériennes ont participé à la guerre…etc.
> Non elles n'ont pas participé à la guerre, elles l'ont faite, si vous permettez ! Longues marches, maquis, torture, massacres, procès, emprisonnement, perte irrémédiable d'époux, de fils, de filles, de maison…Tout cela, elles l'ont vécu et l'ont relaté, bien des années après dans Barbarousse…[939].

[937] Le Goff, *op.cit*., p.28.
[938] F. Assima, *op.cit*., P.35.
[939] N. Imaksen, *op. cit*., p.96-97.

Ces femmes établies pour la plupart à l'étranger, partagent ce retour à leur société d'origine et cet intérêt pour l'Histoire collective. Persistent chez elles un réel désir de réappropriation de leur passé et une recherche de leurs racines. C'est dans ce sens que l'écriture de l'Histoire s'avère primordiale dans la reconstitution identitaire. Nina dans *Vivre traquée* refuse l'exil, sa mémoire revient au temps de l'enfance et de la colonisation :

> Dans cet avion en partance pour Paris, elle laisse couler des larmes de désespoir. On veut la contraindre à se déraciner. Elle est soudain replongée dans un passé lointain, qui défile sur un écran invisible, comme lui permettre de faire le point. Comment croire qu'on peut maitriser son existence quand celle-ci risque de s'interrompre à tout instant[940].

Force est de constater que dans ces récits de vie, l'imbrication entre Histoire et construction du « je » se fait dans la figure paternelle ou la figure maternelle, cette dernière présente dans les récits de vie de M. Boussouf, Latifa Ben Mansour et de Maïssa Bey du fait de la mort prématurée du père lors de la révolution algérienne :

> Très vite sollicitée, avec la bénédiction des siens, sans entrainements, sans même l'avoir lu dans les romans, ou vu au cinéma, seulement prête à mourir pour la souveraineté de son pays et sa propre liberté, ma mère devint du jour au lendemain l'agent de liaison le plus couru de la région[941].

La veuve qui va suivre parfois le chemin du père en s'engageant dans la lutte armée lors de la révolution nationale se chargera plus tard de transmettre la mémoire de cette guerre:

> Nina n'était pas encore née mais sa mère n'a jamais cessé de lui raconter ces moments de misère et de solitude… [942]
>
> Pendant quelques jours, Zohra cherche un moyen de rejoindre le maquis. La sale guerre fait rage et les contacts sont difficiles, mais elle parvient à ses fins en usant de la caution de son mari, mort sous la torture[943].

Par ailleurs, le récit de vie renferme aussi un « travail de deuil[*944*] ». Les auteures racontent le traumatisme de la perte du père le martyr, elles retracent souvent le récit de sa torture comme c'est le cas dans *Entendez-vous dans les montagnes* et *Vivre traquée* :

[940] M. Boussouf, *op.cit*., p.18.
[941] Leila Marouane, *op.cit*., p. 16.
[942] M. Boussouf, *op.cit*., p. 22.
[943] *Ibid*., p.28.
[944] P. Ricœur, *op.cit*., p. 86-97.

> Il est foutu. Il n y a plus rien à en tirer. Emmenez-le ! A deux, ils tirent le corps inerte de l'homme qui gît sur le sol. Il a quand même tenu le coup, dit avec une espèce d'admiration le lieutenant. C'est un dur à cuire[945] !
>
> Quand les français le ramenèrent, il était méconnaissable. Ses bourreaux n'en voulaient plus. Redoutant de le voir claquer entre leurs doigts, ils préférèrent le « libérer » et le jetèrent comme un sac poubelle aux pieds de Zohra. Youcef, à bout de forces, semblait transfiguré par les longues séances de torture. Il mourut dans la nuit même[946].

« Le travail du deuil » répond à une injonction intérieure et rentre dans le cadre de ce que Ricœur appelle «la mnémé» qui désigne cette mémoire sensible, qui nous affecte, sans qu'il y ait intervention d'une volonté, par opposition à «*l'anamésis»* qui renvoie au rappel et que Ricœur emploie pour désigner une « *mémoire exercée »,* une recherche active et volontaire, dirigée contre l'oubli[947]. L'écriture du temps présent de la chronique comme un devoir de mémoire ou « anamésis » croise l'écriture du deuil ou « mnémé », qui répond à un besoin de dépasser le traumatisme de la perte du père dans la prime enfance[948].

> C'est comme si on avait ouvert des vannes pour laisser couler la boue, toute la fange d'un passé qui s'avère soudain très proche et encore sensible. Comme si en passant le doigt ou en palpant une cicatrice ancienne dont les bords s'étaient refermés, croyait-on, on sentait un léger suintement, qui se transforme peu à peu en une purulence qui finit par s'écouler de plus en plus abondamment, sans qu'on puisse l'arrêter[949].

A un traumatisme ancien de la prime enfance s'ajoute un traumatisme nouveau partagé par tous et vécu au quotidien. Le fanatisme, par l'horreur qu'il suscite, active dans la mémoire le souvenir du temps passé pour rappeler des faits semblables relatifs à la colonisation:

> Elle est soudain replongée dans un passé lointain, qui défile sur un écran invisible, comme pour lui permettre de faire le point.[950]
>
> Nina pense à son père, mort dans la souffrance, et au sort qui lui sera réservé par les intégristes si elle tombe entre leurs mains. Elle risque le même martyre que ce père dont elle garde une image si douloureuse.[951]

[945] Maïssa Bey, *op.cit*., p.51
[946] Malika Boussouf, *op.cit*., p.22.
[947] *Ibid*., pp.04, 22.
[948] *Cf.* S. Freud, *Deuil et mélancoli*e, Folio essais, Gallimard, 1968. p. 145-171.
[949] M. Bey, *op. cit*., p.43.
[950] M. Boussouf, *op.cit*., p. 18.
[951] *Ibid*., p. 22.

> […] Toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fausse commune. Mais elle ne parvenait pas à leur donner un visage d'homme. Ce ne pouvait être que des monstres…
>
> Comme ceux qui aujourd'hui, pour d'autres raisons et presque aux mêmes endroits, égorgent des enfants, des femmes et des hommes…[952]

La perte du père est un traumatisme jamais dépassé par ces femmes d'où la nécessité de raconter cette perte et de trouver des mots pour dire les maux. Des images du tragique de la mort surgissent des récits :

> La malheureuse Zohra était en deuil. Nina ignorait alors qu'elle était orpheline. Que cet homme qu'elle revoyait sans cesse dans ses rêves, assis sur un lit, vomissant ses tripes dans une écuelle bleue, était son père, Yousef. Elle ignorait que ce qui ressemblait à un grand cageot vert était en réalité le cercueil qui transportait son père vers le premier carré des martyres, au cimetière d'El Alia.[953]

> ..Elle a souvent imaginé LA scène. Mais depuis qu'elle est là, paradoxalement, elle a fini par ne plus y penser. Sans doute parce que d'autres scènes, bien réelles celles-là, sont venues supplanter les images qu'elle cherchait à fabriquer à partir d'autres récits. à d'autres scènes décrites par ceux qui avaient survécu. toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fausse commune(...) elles voyait alors des hommes encagoulés, entièrement vêtus, de noir pour mieux se fondre dans la nuit, un peu à l'image des bourreaux représentés dans les livres et les films d'histoire[954].

Le thème de la torture est présent dans les récits de vie des femmes, il donne au récit de vie sa dimension plurielle. Mémoire individuelle et mémoire collective s'imbriquent pour reconstituer le récit du crime. La majuscule " LA" dans cet article défini dans l'extrait de *Entendez-vous dans les montagnes* semble s'opposer à ce verbe "imaginer". Il s'agit bien d'une scène imaginée, fabriquée mais qui a pour matière la réalité d'autres scènes. L'auteure, même si elle n'a pas assisté ou pris connaissance des faits de la mort de son père et de la scène de sa torture, a fini par les découvrir par une mémoire en legs à partir de la littérature de la guerre ou des témoignages des survivants de la torture. L'horreur se répète

[952] Maïssa Bey, *op.cit*., p.38.
[953] M. Boussouf, *op.cit*., p.18.
[954] Maïssa Bey, *op.cit*., p.38-39. (Nous soulignons)

et les descriptions de la chambre noire se révèlent souvent identiques :

> *Oui féroce. Sanguinaires. Leur regard sombre. La haine dans les yeux. Même fermés. Même sanguinolents. Même dans l'ultime instant qui précède la mort. Par terre, les flaques de sang et d'urine et de merde mêlés aux éclaboussures de l'eau savonneuse qu'ils ne peuvent avaler. L'entonnoir se remplit et déborde sans pouvoir se vider à l'intérieur de leur ventre démesurément enflé. Odeur âcre de sang et de vomissure… parfois de chair brulée*[955].
>
> *…En moins d'un quart d'heure, tout est terminé. Jean a déchargé les huit corps qui gisaient maintenant sur la terre. Claude lui donne une bourrade amicale sur l'épaule. Ne t'en fais pas vieux. On les retrouvera demain! Huit fellagas faits prisonniers, abattus dans la forêt alors qu'ils tentaient de s'enfuir au cours d'une corvée de bois. Une belle prise, non ? Tu pourras même ajouter qu'ils n'ont pas répondu aux sommations …si ça peut te faire du bien*[956].

Les deux figures du père martyr et de la mère combattante deviennent ainsi des motifs inscrivant l'histoire familiale dans l'Histoire collective.

Les marqueurs temporels qui ponctuent la narration dans les récits de vie féminins (y compris les récits qui ne prennent pas la forme de journaux) participent aussi de cette imbrication. Ainsi des dates comme le 1er novembre, le 8 mars ou le 5 octobre[957] suscitent chez les auteures commentaire et réflexion pour leur charge mémorielle et émotive dans la mémoire collective :

> Jeudi 24 février
>
> « Aujourd'hui c'est l'anniversaire de la création de l'Union Générale des Travailleurs Algériens, en 1956, en pleine guerre de libération nationale. « Mission de l'UGTA : en plus de la défense des intérêts des travailleurs, tout faire pour aider la révolution en fonds, en armes et en effets »[958].

La présence marquée des personnages référentiels assure également au récit son authenticité historique et renforce sa dimension collective. Les personnages ayant

[955] *Ibid*., p.15.
[956] *Ibid*., p.69.
[957] Le 5 octobre 1988 est la date d'un soulèvement des jeunes en Algérie. Plusieurs manifestations ont eu lieu dans plusieurs villes contre l'immobilisme et le parti unique. L'état de siège est proclamé. Les islamistes s'emparent des rues et des mosquées. En 1991 commence l'affrontement contre l'état. La démission du président Chadli Bendjedid aura lieu en 1992. L'Algérie connaitra l'un des épisodes les plus obscures dans sa lutte contre l'intégrisme religieux.
[958] Naila Imaksen, *op.cit.*, p.73-74.

réellement existé foisonnent dans les textes. Il ne s'agit pas seulement de personnalités nationales, politiciens et intellectuels que les auteures citent souvent -elles se préoccupent aussi de transcrire le récit de leur exécution par les intégristes, ces personnages qui apparaissent dans le discours de ces femmes comme témoins au second degré - il est aussi question dans les textes de grandes figures de l'Histoire de l'Algérie :

> Le président Boudiaf est également enterré aux côtés de Larbi Ben M'Hidi, Didouche Mourad, qu'on avait déplacés pour les besoins de la cause du vieux carré des martyres où reposait Youcef, le père de Nina[959].
>
> Boucebsi est mort, la nouvelle fait frémir d'horreur. Il a été tué parce qu'il faisait partie du comité de vérité qui espère que l'enquête sur l'assassinat du président Boudiaf ne sera pas classée[960]

Mais le récit de vie raconte avant tout l'histoire d'une femme présentée elle-même comme victime. Les écrivaines des chroniques sont des condamnées à mort, elles ont aussi perdu amis, proches ou maris écroulés sous les couteaux des intégristes sanguinaires. Apparaissent alors dans les textes d'autres personnages secondaires de cet entourage, souvent des femmes qui pleurent l'injustice et subissent la violence des intégristes et de la société. Les agissements de tous ces personnages servent à expliquer ce qui s'est passé, une perspective qui échappe en effet au travail de l'historien. Le témoignage par la force de l'imaginaire arrive à faire revivre des personnages ayant subi la terreur dans toute la complexité de leur existence et de leurs émotions. Une image finit par se dessiner de cette représentation: le personnage féminin n'est ni passif ni plaintif, il pense, questionne, il cherche à dépasser le conflit et à s'en sortir, il croit au changement. En somme, c'est un personnage conscient et agissant.

Si dans toute entreprise autobiographique, le « moi » est au centre de l'acte scriptural, le « je » se dit et dit ce qu'il est, dans les récits de vie des années noires en Algérie, les femmes racontent leur temps et leur perception de l'Histoire. La prise de conscience de soi passe par une prise de conscience avant tout de sa destinée déclenchée par les évènements sanglants des années 1990 :

[959] Malika Boussouf, *op.cit.*, p.39.
[960] Fériel Assima, *op.cit.*, p.79.

> Si je ne peux me raconter à la première personne, réfléchir à ma guise, fouiller dans mon histoire , dans ma mémoire et dans mes rêves, dans mes délires et dans mes fantasmes , dire et me dédire , étaler mes interrogations, mes croyances et mes doutes au grand jour , les confronter à la critique bienfaisante, aux interrogations, croyances et doutes d'autrui, comment me soumettrai-je à la remise en question qui est pourtant la clef de toute marche en avant pour tendre, et c'est déjà beaucoup, vers la vraie liberté , celle que l'on porte au fond de soi[961]. »

> ... le présent montre qu'aucune sanction ne peut désormais inquiéter ce peuple nouveau. Et cette résignation m'éloigne des miens. J'ai vu jusqu'ici, des seigneurs orgueilleux devenir en un jour des tyrans. J'ai vu, jusqu'ici des êtres serviles, toujours prêts à s'incliner devant ces chefs qu'ils haïssent. […] et je vois aujourd'hui tous ces gueux se soulever pour un seul homme. Ceux-là, il m'est bien difficile de les craindre. Ils ont été polis par nos propres mains. Chacun de nous les a faits. Ils se disent fils intrépides, soldats de l'empire de Dieu[962] !

Le passé collectif vient peser de tout son poids sur le présent de ces femmes autobiographes. Le récit de vie devient alors le lieu d'une vision différente de l'Histoire, une vision féminine dans une mise en cause du discours historique masculin sur le passé collectif. Le « je » laisse place au « nous » ou au « elle (s) » des femmes pour témoigner d'un vécu féminin:

> L'autre la regarde, hébété et, tout à coup, impose sa voix au milieu des idiots qui secouent la tête en signe d'approbation. Tous s'écartent alors d'elle, comme des moutons, pour s'en retourner, indifférents, à leur bosogne, la laissant face à cet imposteur qui lui plante des mots dans les seins, dans le cœur, dans les os. Elle demande qu'on la soutienne. Et qu'est-ce qu'il lui lance, le jeune homme au visage hâve ?
>
> - Accroche-toi à Dieu, si tu veux garder ton bien, au lieu de te donner en spectacle dans la rue, comme une trainée. S'il te restait un peu de dignité, tu commencerais par cacher ton visage. Si tu étais ma mère, j'aurais aucune honte à te battre. [963]

L'Histoire se trouve éclairée par tous les récits superposés et leur confrontation : récit de vie, récit historique, récits de mort et d'assassinat transcrits au quotidien. Chacun de ces récits offre donc un regard personnel sur un épisode historique. Une vie est dévoilée dans ce qu'elle a de plus exemplaire : elle se tient face à la mort, face à l'oubli, l'autre visage de la mort. Par cette écriture où se croisent l'Histoire et l'intime, ces femmes construisent une

[961] N. Hayet, *op. cit*., p.113.
[962] A. Fériel, *op.cit.,* p.101.
[963] *Ibid*., p.128-129.

identité en renforçant leur appartenance à une société. La constitution de la mémoire de la violence par l'écriture du temps présent répond aussi à ce besoin.

3- L'écriture de la chronique : la mémoire de la violence

Nous découvrons dans les récits de vie des années 1990 la valeur de vrais documents. C'est ainsi que dans la plupart d'entre eux se manifeste un intérêt pour le détail et la datation, cela n'est pas étonnant quand on sait que ces récits sont sous-titrés « Chronique ».

La chronique est une écriture du temps (cronos), c'est un récit dans lequel les faits sont enregistrés dans l'ordre chronologique. Dans un article consacré à l'écriture de la chronique chez Diderot, Jean-Christophe Rebekow résume son évolution :

> Au XVIII[e] siècle, la Chronique est considérée comme un simple récit d'évènements passés classés dans un ordre chronologique. Dans l'article *Chronique* de l'*Encyclopédie*, Diderot la dévalorise, et semble opposer le chroniqueur à l'historien qui s'interroge avec profit sur les liens entre les évènements. Ce n'est qu'au XIX[e] siècle que le terme prend son sens actuel[964].

Le terme connait plusieurs autres acceptions au fil du temps mais les XX[e] et XXI[e] siècles sont considérés comme un nouvel âge d'or de la chronique qui est alors de nouveau confrontée à l'Histoire[965]. *Le dictionnaire du littéraire* en donne une définition récente qui se rapproche de la conception dévalorisante de Diderot : « L'histoire implique, en théorie, une vision explicative, tandis que la Chronique est un simple enregistrement de faits, dans la succession des temps[966] » C'est au XIX[e] siècle que la Chronique apparait comme genre littéraire. Il est défini comme un récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, les faits rapportés étant réels[967].

Dans les récits de vie des années 1990, des femmes ont adopté la chronique, genre littéraire pour témoigner de leur temps, et cela suscite plusieurs interrogations : la chronique est-elle plus proche de la littérature que de l'Histoire ? Mais alors qu'apporte cette

[964] J.C Rebjkow , *« Aux frontières de la chronique : les Salons de Diderot (1769-1781)* , *Carnets*, revue électronique d'études françaises. IIe série, nº 2, 2014, pp. 87-99. [En ligne], https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12789.pdf. (Consulté le 10/10/2016).

[965] *Ibid*.

[966] *Cf. Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de P. Aron, D. Saint Jacques, A. Viala, Paris : PUF, « Quadrige », 2010, p. 116.

[967] *Cf.* R. Y- Christophe, *op.cit*. Des exemples sont cités, ainsi « les *Chroniques italiennes* et *Le Rouge et le Noir*, sous-titré *Chronique du XIXe siècle* de Stendhal.

combinaison de la chronique et d'autres genres comme le récit de vie, le journal ou le roman ? Quels sont ses enjeux dans l'écriture littéraire de l'Histoire ?

L'écriture de la chronique dans la littérature mondiale est souvent associée à une situation d'urgence. On peut citer à titre d'exemples les chroniques lémébéliennes qui sont une transcription de la réalité quotidienne et historique chilienne des années 1970[968]. Face à un état de crise, le chroniqueur cherche à capter le passage du temps et en même temps à le saisir dans le présent des faits. En mettant en évidence l'actualité, il vise à faire prendre conscience du temps et de sa perception. L'enregistrement des faits historiques est soumis ainsi au regard du chroniqueur sur son temps ce qui n'empêche pas de partager les perceptions des autres, ceux qui subissent en même temps le passage du temps.

A considérer les titres des récits de vie féminins des années 1990 en Algérie -*Une femme à Alger : Chronique du désastre ; La Nuit tombe sur Alger la blanche : Chronique d'une algérienne ; La Troisième fête d'Ismaël : Chronique algérienne ; Vivre traquée*- un premier constat peut être énoncé : Le mot « chronique » reproduit comme sous-titre instaure un pacte référentiel dans ces récits[969]. Dès la première page de couverture, un horizon d'attente est installé et un pacte de lecture se noue avec le lecteur : l'actualité désastreuse d'Alger, la ville où les intellectuels ont été le plus traqués par les intégristes en Algérie. Le quotidien en braise des Algériens soumis aux regards de femmes : « Au commencement, la mort, la destruction sont encore inouïes et Sarah les transcrit croyant fixer un évènement indicible, unique, puis la mort et la violence vont se mêler à la trame même de la vie[970]».

Ces témoignages polyphoniques donnent la parole à une minorité marginalisée dans la société. La parole des chroniqueuses est doublée d'autres paroles. Elles sont à l'écoute, elles prennent note, à la manière des journalistes sur le terrain de l'actualité pour tout transcrire sur l'horreur et la dénoncer. Cette écriture féminine défiant le fanatisme religieux haineux envers la femme tend à rendre visible l'invisible, elle raconte l'histoire non officielle dans une constitution de la mémoire de la violence. La chronique a pour visée de construire la mémoire collective de la société.

---

[968] *Cf.* I. López García, *Généalogie d'un genre : les chroniques lémébéliennes*.[En ligne] : https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/14-lopezgarcia.pdf. (Consulté le 10/10/216).

[969] Voir partie I, chapitre 2 de ce travail, p. 89

[970] N. Imaksen, *op. cit.*, p. 7.

Cette subjectivité objectivante permet aux chroniqueuses de « ne pas rester à la surface des faits et de placer le lecteur à l'intérieur d'un autre monde, en connivence avec lui[971] » Françoise Léziart observe à ce sujet que « la fonction référentielle, dénotative du langage se double d'un métalangage critique connotatif, démystificateur qui produit un effet cathartique sur le lecteur. Le recours à la rhétorique de l'ironie est la plus fréquente alors, parce qu'elle conjugue gravité du propos et légèreté de l'expression [972]». Fériel Assima déclare dans *Une femme à Alger* :

> De femmes voilées de noir guettent ces assemblées depuis leur balcon. Elles attendent patiemment que monte le pourrissement. Je ne peux admettre qu'elles se donnent avec autant d'allégresse au malheur qui les attend, et quelles osent nous promettre. Je ne peux croire qu'elles puissent être fières de leur abnégation, elles qui ont souffert de tant d'interdits. Vers quel autre désespoir se précipitent-elles ? Elles sont de la plus vile espèce. Ce ne sont plus pour moi que d'étranges créatures. Non pas des femmes, mais des sortes d'eunuques[973].

Ces femmes chroniqueuses prennent une place dans l'espace public pour informer et dévoiler et surtout transcrire le quotidien du peuple algérien, un espace d'où elles ont été longtemps chassées surtout en ces temps où les islamistes promulguent des « fatwas » de condamnation à mort.

L'écriture de la chronique est donc propice à « la mise en discours du quotidien » avec ce pouvoir de cristalliser dans la mémoire des hommes un moment jugé mémorable par l'atrocité de son horreur :

> Mahfoud Boucebci a été lardé de coup de couteau. Son propre infirmier, qui connaissait le combat que le psychiatre menait pour ses patients contre l'administration et les pouvoirs public n'a pas hésité à participer à son assassinat. Dix jours avant le drame, c'est à l'hôpital de Baïnem, devant le corps de Tahar Djaout, qu'il s'était demandé à haute voix quelle serait la prochaine victime[974].

C'est ainsi que l'écriture de l'expérience du quotidien est mise à nu dans sa complexité temporelle. Il est assez significatif que ces femmes aient choisi de circonscrire différemment leurs témoignages dans le temps :

[971] I. López García, *op. cit*., p.5.
[972] F. Léziart, *La Chronique au Mexique. Un genre littéraire ?* Université Paris III, Thèse doctorale, sous la direction de Claude Fell, janvier 1992, P.33.
[973] F. Assima, *op.cit*., p.33.
[974] M. Boussouf, *op.cit.*, p.125.

-la chronique d'une journée d'une femme dans le texte de Fériel Assima ;

-la chronique d'une année d'un pays (août 1993-août 1994) pour Naïla Imaksen ;

-la chronique d'une Algérienne, une journaliste qui raconte une journée de sa vie qui va se solder par l'assassinat de son époux sous ses yeux et les yeux de leur fille pour Nina Hayet ;

-la chronique d'une condamnée à mort qui va témoigner à partir de son pays d'exil dans le cas de Malika Boussouf.

Les journées du quotidien du peuple algérien se ressemblent durant ces années noires, nul besoin de toutes les transcrire : une journée de la vie d'une femme avec son lot d'injustice, de violence, de sang, nous renseigne suffisamment sur l'atrocité du vécu. De l'année 1993 à l'année 1994, les Algériens ont assisté à l'assassinat des meilleurs enfants de l'Algérie, il est assez aisé de deviner le choix de cette période pour A. Fériel. Cette année, le terrorisme a cherché à anéantir le peuple algérien par l'escalade de la terreur. On s'en prend aux intellectuels : enseignants, écrivains, journalistes, hommes politiques, on s'en prend aussi aux policiers et aux militaires appelés par les islamistes « toghates[975] »:

> Mardi 3 mai
>
> Journée internationale de la presse […]. Depuis le meurtre de Tahar Djaout en mai 1993, 14 journalistes, à ce jour ont été assassinés par les intégristes. L'un d'eux était français exerçant un reportage à la Casbah.
>
> En Algérie, pense Sarah, les journalistes et les femmes partagent d'une certaine façon le même sort. Placés qu'ils sont entre les balles terroristes et les lois scélérates[976].
>
> Mon cœur bat si fort. Les voix des récitants me parviennent jusqu'ici. On sait que les villes et les villages sont envahis par des milliers d'hommes qu'on appelle les barbus. Leur révolte est sérieuse et l'armée n'intervient pas. Elle s'efface devant eux, disparait dans ses casernes fermée, elle aussi, à triple tour[977].

[975] Mot arabe utilisé pour qualifier les hommes qui abusent de leur pouvoir en refusant de reconnaitre la puissance supérieure du dieu. Les islamistes désignent ainsi ceux qui travaillent dans les différents appareils de sécurité de l'état.
[976] N. Imaksen, *op. cit*, p. 136.
[977] Fériel Assima, *Une femme à Alger*, *op.cit.*, p.14-15.

Les sujets féminins se demandent souvent pourquoi les islamistes tuent les pauvres et misérables de ce pays. Des carnages sont perpétrés dans des « douars »[978] et villages lointains de l'Algérie. Femmes, hommes, enfants et même bébés, nul n'est épargné, une réflexion est alors engagée pour tenter de comprendre l'énigme du fanatisme religieux. Ce qui fait dire a Fériel Assima dans *Une femme à Alger* :

> J'ai vu jusqu'ici des seigneurs orgueilleux devenir en un jour des tyrans. J'ai vu jusqu'ici, des êtres serviles toujours prêts à s'incliner devant ces chefs qu'ils haïssent. […]
>
> Et je vois, aujourd'hui, tous ces gueux se soulever pour un seul homme. Ceux-là, il m'est bien difficile de les craindre. Ils ont été polis par nos propres mains. Chacun de nous les a faits. Ils se disent fils intrépides, soldats de l'empire de Dieu ![979]

Les chroniqueuses en isolant un événement de la vie quotidienne cherchent à lui attribuer une valeur illustrative et représentative de la réalité algérienne des années 1990. C'est ce qui donne à ces témoignages une valeur judicative : présenter une situation inexprimable dans ses traits insolites et exemplaires. C'est le cas de cette mise en spectacle de l'évènement de l'agression de Yasmina, la fille de la narratrice dans *La Nuit tombe sur Alger la Blanche* :

> Je tentais de me frayer un passage au milieu du groupe de jeunes gens agglutinés autour de ma fille et du vieil homme qui la secouait frénétiquement en l'abreuvant d'insultes.
> La rue est un vrai bordel ! Comment des parents peuvent-ils laisser leurs filles provoquer les passants de la sorte ! Vous irez tous en enfer ! Fille de putain !
> J'intervins ! Hors de moi.
> - La putain dont tu parles est là ! Lâche ma fille immédiatement !
> décontenancé, le vieil homme me toisa des pieds à la tête avec le plus grand mépris, puis envoya un crachat à Yasmina avant de l'envoyer choir contre un des jeunes gens présents et de reprendre sa route en maugréant à part lui-même d'incompréhensibles propos ponctués de « Allah Ouakbar » censés le dispenser de toute autre explication[980].

La visée critique contenue dans les chroniques permet de les classer aussi dans la littérature engagée. La contestation de l'ordre établi qu'il soit social ou politique, a pour objectif de faire prendre conscience d'un état de fait vécu qui n'a pas lieu d'être et est présenté comme conséquence et aboutissement d'une situation passée. L'objectif final est

[978] Mot arabe pour désigner les petits villages démunis.
[979] Assia Fériel, *op.cit.*, p.26.
[980] Nina Hayet, *La Nuit tombe sur Alger la blanche*, *op.cit.*, p.70.

d'arriver à un changement afin de rétablir l'équilibre. La dimension de l'engagement est donc en relation directe avec la situation d'urgence vécue par ces femmes. La chronique remplit la fonction qu'elle a toujours jouée à travers l'histoire, celle de «l'affirmation d'un point de vue, face à la version trop officielle de l'histoire[981]» avec cette particularité près que le point de vue ici est celui d'une femme. Ainsi les propos de la protagoniste dans *Une Femme à Alger* :

> Ces hommes chacun de nous les a faits. Celui-ci et celui-là réunis c'est mon sang, chairs de ma chair coupable qui les a fait naître pour les défendre, et les maudire. Devant les villes en pleurs et en sang, les femmes n'ont plus qu'à recouvrir leur miroirs de draps blancs pour pleurer ces monstres qu'elles se dont donnés : La victime et l'assassin sont désormais rendus à la même terre ![982]

Ce qui est raconté dans les chroniques est présenté comme vrai. A la manière d'un journaliste, la chroniqueuse révèle ses sources d'informations, procède par enquête. Les termes comme « faits » ou « incidents », les dates mentionnées, la précision des lieux (ville ou quartier où a lieu l'innommable) sont autant de repères qui montrent qu'il s'agit d'une transcription d'un vécu et non d'un effet de vrai :

> Mercredi
>
> La moisson mortifère continue. Sarah relève, médusée, d'un journal procédant à une récapitulation des meurtres perpétrés les mois de juillet et Août 1993 : « …7 août dernier vers 22h 30, H.O ; 39 ans, demeurant à Héraftia (El Attaf) est surpris dans son domicile par une dizaine de terroristes armés de PA et de fusils de chasse. Son époux est ligoté, elle est égorgée devant ses sept enfants. Jeudi dernier, vers 19h30, A.A ; 56 ans commerçantes demeurant à El Hmoul Oued Shama (Blida) est assassinée par deux terroristes armés[983].
>
> La télévision rend un hommage particulièrement émouvant à leur collègue. Pour la première fois, « les infos de 20h « ne sont consacrées qu'à un seul évènement : l'assassinat d'Ismaël Yefsah[984].

Les narratrices s'affirment aussi comme celles qui vont transmettre la vérité en rapportant le témoignage d'autres témoins. La présence de certains documents sont à l'appui de ces dires :

---

[981] F. Léziart, *op.cit.*, p. 30.
[982] Fériel Assima, *op.cit*., p.27.
[983] N. Imaksen, *op. cit*., p. 11- 12.
[984] N. Imaksen, *op. cit*., p.28.

Le 2 janvier 1992

Bonsoir. Ni Iran, ni Soudan, l'Algérie aux démocrates,[...] *Bonne et merveilleux année, à vous tous qui nous écoutez. Vous êtes très nombreux à le faire. Merci de nous faire confiance et restez nous surtout fidèles parce que dans quelques jours peut-être nous n'existeront plus* […]

L'intervention que je viens de faire amis auditeurs n'engage évidemment que ma personne [...] *nous avons présent dans ce studio beaucoup de monde. Il s'agit, je vous les présente sur-le-champ, de M. Aboubakr Belkaïd, ministre de la Communication ; de MM Hafid Senhadri, de …, de…, tous membres du comité national pour la sauvegarde de l'Algérie…* [985].

Ces femmes témoins et victimes, étant menacées par les groupes armés, racontent, en premier lieu, leur récit de vie ou, doit-on dire, leur mise à mort. Mais elles cherchent aussi à donner à leurs récits l'apparence de l'objectivité. Ainsi, la parole est attribuée à d'autres femmes et hommes pour transmettre leurs témoignages avec une description détaillée des faits. C'est toute la différence entre le témoignage oculaire et le témoignage littéraire selon J-F Chiantaretto :

> Alors que le témoignage oculaire supposait le primat du vu sur le vécu, la figure du témoin survivant suppose l'inverse le primat du vécu sur le vu, tout en inscrivant -ou relevant- la dimension à la fois intrapsychique, intersubjective et collective du vécu en question.
>
> Le témoignage ainsi envisagé, qu'il soit oral ou écrit, appelle une situation d'interlocution. Et le critère permettant d'apprécier la valeur d'un témoignage écrit, au-delà de la diversité des formes, passe par la *justesse* de l'acte de certification personnelle déposée par l'auteur dans son texte[986].

La chronique se mêle ainsi à la biographie et à l'autobiographie pour écrire l'Histoire. Son fonctionnement entre identité et altérité (elle est écrite et tournée pour et vers les autres), représente autant de connexions entre micro-histoire et macro-histoire :

> Rachida y alla de son aventure.
>
> - Sur le chemin du lycée, ce matin, un automobiliste s'est arrêté à mon niveau, du côté de la place Audin. Il a baissé sa vitre, m'a traitée de putain et m'a envoyé un énorme crachat à la figure avant de remonter sa vitre et de redémarrer. Je suis restée bête. Une femme qui passait par là, outrée par la scène, m'a tendu son mouchoir et a traité cet imbécile de tous les noms. J'ai

[985] M. Boussouf, *op.cit*., p.71-73.
[986] J-F Chiantaretto, *op. cit*., p.7-8.

> essuyé le crachat et me suis mise à pleurer comme une madeleine, en pleine rue. J'étais dans une rage folle de ne rien pouvoir faire d'autre que de continuer ma route en chialant. Quand je suis arrivée à la salle des profs et que j'ai raconté mon histoire au collègue, chacun avait une histoire du même genre à raconter.[987]

Comme nous avons pu le constater, la chronique féminine des années 1990 en Algérie est un genre hybride adaptable à d'autres formes génériques. C'est le lieu où s'imbriquent le fait et la subjectivité de l'auteure du témoignage, le souci du réel et de la critique est de mise. Des femmes se sont converties en écrivains afin de transcrire la folie meurtrière de l'intégrisme religieux et de dire aussi la souffrance à être femmes dans la société contemporaine. Ce qu'elles ont vécu, ou écrit en tant qu'enseignantes et journalistes est devenu un thème de leurs romans. La chronique a été pour elles ce terrain intermédiaire entre l'Histoire et la littérature. L'écriture féminine a permis donc de réhabiliter l'écriture de la chronique en permettant d'adopter la vision explicative propre à l'historien sans se priver du sens critique que permet la fiction. Ce n'est qu'à la mesure de cette imbrication des genres et des registres que l'écriture de l'indicible a été possible.

4- De la mémoire à l'Histoire

Que ces femmes aient choisi l'écriture pour se dire et dire le mal qui ronge l'Algérie durant ces années 1990 où sévit l'intégrisme religieux, cela introduit leurs textes dans la littérature de l'urgence malgré leur caractère intimiste. Le témoignage est une entreprise tournée vers l'avenir, elle a pour objectif d'anticiper l'oubli. Si la mémoire « n'est pas matrice de l'Histoire comme discipline, l'histoire comme temps historique court le risque de n'être que répétition du passé d'où la nécessité d'un travail de mémoire qui ensemence et rend libre par la maîtrise du passé.[988]» Ricœur reconnait le discours de la mémoire comme un discours vrai, « ce discours qui plaide pour lui-même devant qui il convient, c'est le discours de la vraie mémoire, de la mémoire heureuse, assurée d'être « du temps » et de pouvoir être partagée […]mais c'est dans l'âme que le vrai discours est inscrit » nous dit-il [989].

---

[987] N. Hayet., *op. cit*., p.82.
[988] Guillaume Charvon, «La mémoire et l'histoire», *in Quart Monde*, N°199 – « Forger la mémoire d'un avenir commun » Année 2006. [En ligne] : http://www.editionsquartmonde.org/rqm/document.php?id=241. (Consulté le 12/09/2016).
[989] P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit*., p.177-178.

La figure de l'historien est analogue à celle du juge selon Ricœur toujours. C'est à lui que revient le rôle de confrontation et critique des témoignages, c'est-à-dire celui qui révèlera la vérité du témoignage au-delà des limites de la mémoire :

> Le juge doit juger – c'est sa fonction. Il doit conclure. Il doit trancher. Il doit remettre à une juste distance le coupable et la victime, selon une topologie impérieusement binaire. Tout cela, L'historien ne le fait pas, il ne peut le faire ; s'il le tente, au risque de s'ériger tout seul en tribunal de l'histoire, c'est au prix de l'aveu et de la précarité d'un jugement dont il reconnait la partialité, voire la militance. Mais alors son audacieux jugement est proposé à la critique de la corporation historienne et à celle du public éclairé, son œuvre offerte à un processus illimité de révisions qui fait de l'écriture de l'histoire une perpétuelle réécriture […][990].

En Algérie, le référent historique est falsifié par l'idéologie dominante. Lors de la guerre de libération et durant toute la période de l'après-guerre, les Algériens ont subi l'oppression et la tyrannie du parti unique sous la présidence de Boumediene. Ils étaient condamnés au silence. Le FLN (Front de Libération Nationale) se désignait comme le seul détenteur de la version officielle et comme source unique du nationalisme algérien. Les intellectuels se sont trouvés contraints de quitter le pays à la recherche de tribune pour une expression libre. Les quelques textes publiés à l'étranger étaient interdits en Algérie. Il a fallu attendre les années 1980 pour voir éclore en Algérie un foisonnement des mémoires et des autobiographies d'hommes politiques et d'anciens compatriotes[991] répondant à un devoir de mémoire de plus en plus accru. Des témoignages permettant de nouvelles visions sur cette Histoire au point de susciter des conflits mémoriels[992].

Les témoignages publiés lors de la décennie noire portant sur une autre guerre, entre frères cette fois-ci, tiennent à s'inscrire contre le mensonge et la manipulation que le peuple algérien a déjà vécus dans le passé :

> Mais un jeune s'approche. Il élève la voix, débite sa leçon, sous le regard subitement vague de ceux qui devinent déjà ce qu'un tel ton peut signifier :

[990] *Ibid*., p.421.

[991] On cite à titre d'exemple la querelle largement médiatisée qui a opposé Louisa Ighil Ahriz à Yacef Saadi la traitant de fausse « moudjahida ». Tous les deux d'anciens combattants de la révolution algérienne. Voir aussi le témoignage de la fille de Messali Hadj, une personnalité de l'Histoire de l'Algérie pour longtemps reléguée à l'oubli : Djanina Messali-Benkelfat, *Une vie partagée avec Messali Hadj, mon père : Evocation* , Alger, Hiber éditions, 2013.

[992] L. Ighil est l'auteure d'un témoignage sur la torture des Algériens pendant la guerre de 1954. Confrontés à ce témoignage, Massu, Bigeard, Aussaresses, des généraux français ont reconnu pour la première fois cette vérité, 45 ans après cette guerre. Ce témoignage a aussi inauguré le débat sur la reconnaissance du rôle de la femme algérienne lors de la guerre de libération.

- Le vrai choix, c'est celui que les autres ont fait pour nous. Le vrai choix, c'est cette extraordinaire adhésion aux volontés d'un seul, c'est là que la vie prend son sens. […] Nous ne voulons plus de falsificateurs. Le pourrissement vient de là ; et le désir d'une autre salubrité suppose l'exclusion totale de ceux qui résistent à ce changement ; nous supposons une autre naissance ; notre pouvoir réside dans une prise de pouvoir absolu : la fatalité n'intervient pas comme une défaite, mais comme l'inévitable étape par laquelle nous rendons justice[993].

Face à tous ces textes qui racontent les mêmes faits et face aussi à la pluralité de la mémoire, l'historien aura à certifier l'authenticité de ces mémoires et à reconnaitre leur exactitude factuelle. L'Histoire à écrire, si elle est plus juste, appartiendra à tous les Algériens, hommes et femmes[994]. Le choix du journal et de la chronique, comme forme de la plupart des témoignages des Algériennes qui ont écrit à cette époque, est un moyen d'assurer leur authenticité. Des faits sont relatés au jour le jour. Il s'agit d'une mémoire à chaud. Ricœur souligne à ce propos :

> Ce n'est pas que toute transition entre la mémoire et l'histoire soit abolie par cette transposition scripturaire, comme le vérifie le témoignage, cet acte fondateur du discours historique : « J'y étais ! Croyez-moi ou non. Et si vous ne me croyez pas, demandez à quelqu'un d'autre ! » Ainsi confié à la créance d'un autre, le témoignage transmet à l'histoire l'énergie de la mémoire déclarative. Mais la parole vive du témoin, transmutée en écriture, se fond dans la masse des documents d'archives qui relèvent d'un nouveau paradigme, le paradigme « indiciaire », lequel englobe les traces de toute nature. Tous les documents ne sont pas des témoignages, comme le sont encore ceux des « témoins malgré eux [995]

Ces femmes, « témoins malgré elles », pour reprendre l'expression de P. Ricœur, prenant conscience que les souvenirs transmis par la seule voix orale volent comme le font les paroles[996], ont opté pour le témoignage littéraire. La parole de la femme dans la société arabo-musulmane est peu crédible, ne dit-on pas que pour témoigner, la parole d'une seule

[993] F. Assima, *op.cit*., p.114-115.

[994] C'est ainsi que dans les manuels scolaires quelques noms d'hommes et de femmes sont réhabilités comme figures emblématiques de l'Histoire de l'Algérie. On peut citer à titre d'exemple : Messali el Hadj, Djamila Bouhired, Hassiba Ben Bouali.

[995] P. Ricœur, *op.cit*., p. 647.

[996] Cette transmission orale a été pour longtemps pratiquée dans la société traditionnelle en Algérie. Des femmes racontaient des histoires et en même temps transmettaient des faits historiques, la plupart du temps sous forme de légendes, contes ou chansons. Parmi les personnages historiques chantés, on peut citer Chérif Boubeghla, l'initiateur d'une révolution populaire dans la région du Djurdjura ; Bouziane El Kalai, une figure chevaleresque de la région de Beni Chougrane. Ces chansons sont présentes dans la mémoire culturelle collective jusqu' à nos jours.

femme ne suffit pas, la parole de deux femmes est alors exigée. Des femmes trouvent alors leur force dans leur solidarité, à plusieurs, leurs voix étouffées, se feront entendre à travers l'acte scriptural. « Le témoignage ne prétend pas se suffire à lui-même mais laisse la place et même appelle d'autres témoignages[997] ». Toutes les histoires racontées de faits strictement réels sont là pour éclairer l'écriture de l'Histoire.

Le témoignage littéraire est donc le lieu de l'entrecroisement de la mémoire et de l'Histoire. En tant que « mémoire matérielle[998] » (qui se distingue de « la mémoire corticale[999] »), ces traces matérielles constituent des documents non négligeables, objet d'intérêt de l'historien selon Ricœur :

> …dans la mesure où l'histoire est plus distante, plus objectivante, plus impersonnelle dans son rapport au passé, elle peut jouer un rôle d'équité afin de tempérer l'exclusivité des mémoires particulières. Elle peut contribuer ainsi à faire de la mémoire malheureuse une mémoire heureuse pacifiée en juste mémoire de ce que Freud a appelé le travail du deuil [1000]

J-F Chiantaretto met en garde contre cette violence que peut s'autoriser la méthodologie historienne ; « la réduction de la mémoire vivante par définition en travail, à un document. Une telle réduction présente un risque terrible, puisque seul l'accueil du témoin comme tel maintient la possibilité de ne pas oublier ce qui s'est passé. [1001]»

L'écriture devient pour les femmes le lieu de la « continuité d'un partage d'expérience[1002]» répétée et reproduite à l'identique. Elle constitue également un objet intermédiaire entre le passé et le présent, la trace du passé et sa présence est actualisée dans l'appel par la femme témoin[1003]. Nous rejoignons Chiantaretto pour dire que « la reproductibilité du témoignage écrit démultiplie son pouvoir de conviction, tout en renonçant à la force de conviction du corps du témoin. L'écriture garantit de « rendre présent tant le témoigné que le témoin[1004] » en rendant « présente l'altérité (du témoigné, du témoin)[1005] ». Il ne s'agit ici ni de l'identité figée de l'autobiographie classique, ni du

[997] J-F Chiantaretto, *op. cit*., p.10.
[998] P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, *op.cit*., p. 17,18.
[999] *Ibid*
[1000] P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, *op.cit*., p. 390.
[1001] J-F Chiantaretto, *op. cit*., pp.10, 11.
[1002] *Ibid*., p. 10.
[1003] *Ibid*.
[1004] *Ibid.*
[1005] Tel que définit par Serge Klarsfeld : «… document écrit au moment même de l'évènement ». Cité par J-F Chiantaretto. *Ibid.*

présent attaché au document authentique[1006]. Le témoignage même s'il n'est pas autobiographique « témoigne d'une altération de soi, de son expulsion hors le champ de l'intimité des évènements individuels[1007] ».

En Algérie, on se rappellera de ce temps où « les soldats de dieu » sacrifiaient les innocents mais on se rappellera aussi de ce cri des femmes du haut de leur autel de sacrifice annonçant leur rébellion.

5- Identité et transmission mémorielle

Benjamin Stora se demande à propos des écrits des européennes sur la guerre d'Algérie, si le travail d'investigation à partir de romans ou d'autobiographies, qui évoquent une époque particulière, ne serait qu'un simple prétexte à une réflexion historique, ou si nous devons, comme Michelet, estimer que la littérature peut être un lieu de déchiffrement du sens de l'histoire[1008].

Dans le même contexte de l'écriture de l'Histoire d'Algérie, et avec une vision différente, des écrivaines algériennes conscientes de l'impact de l'Histoire dans l'avenir des générations, questionnent dans leurs récits de vie un épisode douloureux de cette Histoire présentée comme génératif de malentendu et de malaise vécu au présent. Cette réflexion sur soi est représentative de l'expérience de tout un groupe. La crise de mémoire dont elle est l'objet nous éclaire sur ce croisement de la mémoire individuelle et la mémoire collective, ce qui participe ainsi à la construction de la mémoire d'un conflit.

Tout lecteur se trouve frappé par le caractère à la fois individuel et collectif de la mémoire convoquée dans ces textes. Des femmes qui se (re)cherchent, par leur plongée dans la mémoire, se sont assignées donc cette tâche ardue de la recherche de la vérité. Un devoir de mémoire mais aussi une quête identitaire; la mémoire ne doit plus être empêchée mais transmise. Elles cherchent à se dire mais aussi à dire les autres et toute une société meurtrie. Histoire et mémoire vont de paire dans ces écrits, de ce lien étroit qui unit le projet autobiographique (constitution d'une vie) à un projet historique (écriture et réécriture de l'Histoire). Chercher à dissocier les deux approches s'est révélé un exercice pernicieux dans la mesure où les femmes écrivains témoignent sur le présent, Le

[1006] *Ibid.*
[1007] *Ibid.*
[1008] B. Stora, « La Solitude des incomprises : La guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes (1960/2000) », in *Expressions maghrébines*, vol. 1, n°1, été 2003 Histoire(s), p. 51.

« témoignage à chaud » réunit mémoire et Histoire sur la voie de la vérité, elles se croisent entièrement, « elles tendent à bifurquer au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'évènement »[1009].

A la question « l'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ? », Chiantaretto répond par oui mais à certaines conditions. Il faut que la constitution de cette écriture comme interlocution fasse place à l'autre. « La figure du témoin survivant a renouvelé l'approche du témoignage comme un acte intrinsèquement lié à l'idée de sujet et de communauté humaine[1010] » nous dit-il. Ce qui correspond à « un questionnement testimonial de l'écriture de soi » dans « toutes ses formes d'écritures proposant une autoreprésentation certifiée par l'auteur[1011] ». A l'opposé de l'autobiographie classique, la certification personnelle déposée par l'auteur dans son témoignage accorde le primat au vécu sur le vu tout en relevant la dimension intrasubjective, et collective du vécu[1012]. Le caractère à la fois individuel et collectif de la mémoire convoquée dans les récits de vie féminins des années 1990/2000 en Algérie laisse supposer la pluralité de l'autobiographie féminine et sa particularité. Le projet de l'écriture de soi comme écriture d'une vie se trouve doublé d'un projet de (ré)écriture du passé collectif dans l'impossibilité de l'accomplissement de l'un (le récit de vie) sans l'autre puisque elle en est la condition, la quête identitaire l'impose.

Si l'écriture de soi a permis de repenser le statut du témoignage selon Chiantaretto, l'inverse est aussi vrai. Le témoignage a été le moyen pour des femmes de confirmer leur appartenance à une communauté et de retrouver l'usage du « je ». La décennie noire a annoncé une rupture dans la littérature féminine d'expression française en Algérie. Jusqu'aux années 1980, cette écriture était qualifiée de timide. Le foisonnement des productions féminines des années 1990 et spécialement l'écriture de soi des écrivaines confirmées ou non n'est pas séparable du projet de l'intégrisme religieux de réduire les femmes au silence et à la soumission. Paradoxalement ce projet a généré la révolte des femmes et leur prise de position par le témoignage littéraire. C'est cette écriture testimoniale plus que le récit de vie, par « l'auto-questionnement du travail de la

[1009] *Cf.* Josias Semujanga, *op.cit.*, p.118.
[1010] J-F Chiantaretto, *op. cit.*, p. 3.
[1011] *Ibid.*, p.6.
[1012] *Ibid.*

mémoire »[1013] qu'elle a suscité, qui va permettre de dépasser le récit comme contenu narratif pour en faire un acte d'engagement[1014] et d'affirmation au féminin. Par l'acte scriptural, elles engagent leur responsabilité en tant que victimes et survivantes, la responsabilité de leur communauté recueillant le témoignage et plus largement celle de l'ensemble humain[1015]. Sarah l'héroïne de *La Troisième fête d'Ismaël* se demande:

> […] pourquoi ce journal ? L'autre jour, elle a visité une exposition sur les massacres en Bosnie […]. Une véritable horreur.
> Elle était repartie avec un sentiment bizarre en se disant, malgré elle, que de pareilles images ne pouvaient qu'aviver la haine et multiplier l'horreur. Elles pouvaient contribuer à alimenter, à souhait, la propagande terroriste pour recruter « la main d'œuvre » parmi les jeunes. Une propagande raciste, anti-étrangers, anti-chrétiens. N'a-t-il pas été affirmé que le massacre des 14 croates, perpétré à Médéa, était une réponse à celui des musulmans en Bosnie ? Alors comment faire pour informer, dénoncer provoquer la compréhension et la solidarité des autres, sans pour autant provoquer la haine destructrice ?[1016]

Les témoignages confirment la capacité des femmes à devenir actrices du champ littéraire au delà des blocages institutionnels et culturels. Il revendique une nouvelle position par rapport au discours historique et la nécessité pour les femmes de se réapproprier leur Histoire. Comme le passé se répète souvent, le rôle de la femme dans la guerre de libération a été largement occulté. La société à domination masculine ne pouvait se rappeler de l'écart par rapport au rôle auquel elle était prédestinée. Le témoignage littéraire a pour fonction de prémunir la génération des femmes des années 1990 de l'indifférence et de l'effacement.

L'écriture, ce lieu de jonction entre le présent et le passé, devient aussi le lieu de questionnements sur les conditions et les enjeux de la transmission de la mémoire. Par l'acte scriptural, le témoignage s'est démultiplié en rendant possible la continuité d'un partage[1017]. « Un acte de se souvenir ensemble (*joint remembering*) [1018]». De ce point de vue, les femmes « co-construisent[1019] » leurs souvenirs et peuvent s'opposer à la partialité

[1013] J-F Chiantaretto, *op. cit.*, p. 14.
[1014] J-F Chiantaretto, *op. cit.*, p. 07.
[1015] Les témoignages de la Shoah s'inscrivent contre le projet nazi de destruction du témoignage. Voir à ce sujet J-F Chiantaretto, *op.cit.*, p.07.
[1016] Naïla Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël*, *op.cit.*, p. 176-177.
[1017] F Chiantaretto, *op. cit.*, p.10.
[1018] Edwards et Middleton, *Collectif remembering*, *Volume 4 de Inquiries in social construction Communication and Human Values*, Sage Publications, 1990. pp. 120-138.
[1019] *Ibid.*

de l'historien et à l'instrumentalisation de l'Histoire. La pluralité des mémoires des femmes fera leur justesse. Le témoignage au féminin a permis une ouverture de la mémoire collective aux expériences féminines de l'Histoire. Il n'est pas seulement une transmission, mais participe aussi à la construction identitaire par ce lien qui se tisse dans l'écriture entre mémoire personnelle, mémoire collective et Histoire. L'histoire d'une vie n'est-elle pas sans cesse refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même[1020] ? Cette refiguration qui fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées nous dit Paul Ricoeur[1021].

[1020] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, *op.cit*., p.37.
[1021] Ibid.

Les écrits des femmes des années 1990/2000 sont souvent des récits de vie traumatiques d'une génération qui a été très tôt confrontée à la violence de la guerre contre le colonisateur et qui a dû faire face à une autre violence, celle du fanatisme religieux. Dans ces textes, surgit une mémoire douloureuse où apparait le souci de compléter les blancs de l'Histoire. L'histoire personnelle et familiale racontée par chacune d'elles est ancrée dans l'Histoire du pays. Par la médiation du récit de vie, il a été possible pour ces femmes de revisiter l'Histoire dans ses aspects les plus traumatisants et les plus tragiques. L'objectif de cette partie était justement de montrer que l'écriture est un instrument pour intervenir sur le réel dans le but de le transformer.

Tout compte fait, la recherche sur l'Histoire pour ces femmes ne s'apparente pas au travail des historiens, ces spécialistes du temps qui privilégient le temps mathématique pour rattacher un fait à ses antécédents et reconstituer le déroulement des choses, ce qui maintient l'Histoire dans l'étude du passé[1022]. La recherche des romancières de l'intime est plus tournée vers le présent et vers l'avenir, elles plaident pour une Histoire immédiate tout en engageant une réflexion sur le passé, tout le passé. Elles ne se contentent pas des causes minimales qui expliquent comment les évènements se sont passés en se limitant à une époque précise dont l'historien veut écrire l'histoire. Elles veulent aussi, en élargissant leur recherche à d'autres sphères géographiques et temporelles, atteindre d'autres causes, des explications fondamentales qui se rapprochent des explications des philosophes, dépassant le comment pour atteindre le pourquoi des évènements. La réponse se situerait alors hors du temps, dans l'universel[1023]. La littérature est cet espace qui permet de relier les événements du passé et du présent comme des faits humains peu importe la logique de leur succession, c'est la fiction qui impose sa logique de construction du texte.

Ricœur précise que ce qui peut être modifié dans le passé est bien «sa charge morale, son poids de dette, lequel pèse simultanément sur le projet et sur le présent [1024]». L'écriture autofictionnelle des femmes par le travail de reconfiguration de l'Histoire par l'imagination a permis donc aux femmes de se libérer du poids du passé, d'expurger ses blessures et d'accomplir enfin le deuil. Par les nouvelles interprétations qu'elle a données aux évènements, l'écriture a surtout permis aux femmes de s'engager dans une action

[1022] *Cf.* Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Seuil, 1971, 352p.
[1023] *Ibid.*
[1024] *Ibid.*, p.443.

commune afin d' accomplir leur devoir comme témoins d'une époque envers les morts et envers les générations à venir.

Les récits s'accordent pour montrer que la mémoire empêchée et occultée a amené à une Histoire falsifiée dont la conséquence la plus tragique est sans doute la guerre contre les civils des années 1990. C'est l'ombre de cette mémoire douloureuse[1025] dans l'histoire confisquée de l'Algérie qui a généré le devoir de mémoire proclamé dans la littérature féminine de l'urgence des années 1990, une mémoire obligée. Là où la transcription du vécu de l'horreur se heurte à la limite du dicible, se manifeste le besoin pressant du retour au passé collectif. Dans ces textes se confrontent deux versions d'une même Histoire, l'une officielle soumise à l'idéologie du pouvoir en place et l'autre est celle d'une minorité oppressée, les femmes qui ont été pour longtemps exclues de l'Histoire officielle.

Conscientes du rôle de la transmission, les femmes cherchent à réconcilier les générations futures avec leur passé dans le but d'une édification d'un avenir meilleur. Cette transmission confère à cette écriture son caractère transgénérationnel[1026]. Selon Susane Suleiman « […] la génération telle que la définissent les historiens suppose que « des groupes de gens du même âge soient marquées par une expérience collective qui les distingue de manière définitive d'autres groupes de gens d'âge différent au fur et à mesure qu'ils avancent dans le temps[1027] ». Dans les écrits de ces femmes, un fait commun les réunit et les distingue : ce sont des femmes à la mémoire spécifique, elles sont celles qui ont des choses à révéler à propos de l'Histoire du pays. Celles qui ont été confrontées à toute sorte de violences. Ces faits donnent de l'importance à leur voix et accordent de la crédibilité à leurs témoignages d'autant plus que cet acte répond à un besoin intérieur pour se libérer de la crise de la mémoire.

[1025] P. Ricœur, *Temps et récit III*, *op.cit*., p. 51.
[1026] Voir à ce sujet Sylvie cervoise, *Le Roman face à l'histoire*, *Chapitre IV.* « L'histoire comme expérience et l'histoire comme trace(s) », Presse universitaire de Renne, coll « Interférences, 2011, p. 121-149.
[1027] Susane Suleiman, *Crises de mémoire*, *op.cit.*, p.190 2006.

Conclusion

Notre préoccupation première à travers cette recherche est de comprendre les liens qui se tissent entre genre textuel et genre sexuel. Nous avons supposé qu'il existe une particularité dans l'écriture autobiographique des écrivaines algériennes des années 1990 en Algérie. Nous sommes partie du constat que la situation d'urgence, par la peur et la menace continuelles, a suscité chez le sujet féminin un questionnement sur son être, ses liens aux autres et aussi sur l'Histoire. L'écriture est alors l'expression d'une individualité certes mais les préoccupations abordées sont communes et partagées. Les textes des femmes abordés se répondent et se retrouvent, ils expriment tous la douleur d'être une femme dans une société où règne le non-sens et les paradoxes.

Nous avons pensé que la spécificité d'une écriture féminine ne se poserait plus en Algérie avec la nouvelle génération et que cette écriture, une fois confirmée, (elle a gagné ses lettres de noblesse sur le plan national et international), va donner lieu à une nouvelle écriture plus tournée vers la création et le renouvellement. Malheureusement il n'en fut rien[1028]. Remonter le fil de la production féminine depuis ses premiers balbutiements afin de déterminer son contexte d'émergence et son évolution, ses thèmes et ses formes a servi à démontrer que la conjoncture de peur et de doute a réduit encore une fois l'écriture féminine à sa dimension testimoniale. Dans les textes se dessinent comme autrefois des préoccupations de femmes, mais il s'agit cette fois-ci de faire face à un fanatisme qui cherche à les effacer. La prise de parole massive des femmes dans cette situation d'urgence est un acte courageux d'affirmation et de confirmation. Leurs paroles ne peuvent être tues, elles choisissent de se soulever pour briser le carcan dans lequel on cherche de nouveau à les enfermer. Même si la majorité des textes de femmes, écrits à cette époque, répondent à cette exigence, certains se démarquent par leur maturité littéraire et d'autres portent l'espoir d'une écriture qui va à sa confirmation. Maïssa Bey et Latifa Ben Mansour par exemple, adoptent une stratégie allusive et suggestive pour peindre les drames de leur société comme la guerre, la torture et les traumatismes des sujets féminins doublement séquestrés lors de l'occupation[1029] ; Leila Marouane quant à elle, opte pour l'expression violente, la langue brutale et incisive, le langage franc et viscéral pour traduire l'expérience de l'abus sexuel et l'oppression familiale.

[1028] Nous devons préciser que ce constat ne s'applique qu'à la littérature des années 1990 jusqu'au début des années 2000, l'écriture postérieure obéit à d'autres déterminations.
[1029] En tant que colonisées et en tant que femmes

Dans cette littérature, la spécificité ne doit pas être prise pour un particularisme, ce dernier terme qui met en avant la différence d'un groupe pour le distinguer et maintenir son autonomie et donc son opposition, alors que l'approche des récits de vie des années 1991-2000 a révélé que les auteures cherchent au contraire à dépasser l'opposition masculin/ féminin, à transcender la peur et la méfiance que l'on a toujours senties à l'égard des femmes. Pour Yamilé Ghébalou, « l'écriture féminine est inventée par la critique mais il y a un piège, c'est de trop particulariser les femmes et ne voir dans leurs expressions que celles qui pourraient leur appartenir, alors qu'elles posent les mêmes questions que les hommes, mais autrement, en plus des questions qui sont liées à la condition qu'on leur a faite[1030] ».

Les années noires en Algérie sont encore pour la femme un contexte de construction historique et identitaire, dans les textes, c'est surtout une vision du monde, autre, qui apparait.

L'étude, qui a cherché à approcher les textes dans leur lien avec la conjoncture qui les a suscités en relevant leurs points communs, ne devait surtout pas méconnaitre les singularités et les originalités de chaque texte, tout en insistant sur leur dimension collective. Les auteures mettent l'énergie féminine au service de la communauté. Par les questionnements abordés, elles restent à l'écoute du pluriel et de l'universel. Nous pensons avec Malika Mokaddem que l'écriture féminine est plurielle, il est plus question des écritures de femmes que d'écriture féminine:

> Il n'y a pas une écriture féminine mais des écritures de femmes ! On écrit avec une histoire - la sienne inscrite dans celle d'une contrée ou construite contre elle -, avec une pensée, une sensibilité, un corps. Certes, nous partageons toutes quelques aspirations, parfois dans des contextes similaires. Tout ce qui relève des émotions est universel. Mais nous n'avons pas les mêmes préoccupations ni les mêmes objectifs lorsqu'on naît aux USA, en Suède ou en Algérie… Cependant, la prouesse de tout écrivain, c'est aussi de se mettre dans la peau de l'autre[1031].

L'écriture des femmes de la dernière génération est plurielle, on ne peut lire leurs textes sous la grande bannière du féminisme international alors que dans les textes, les femmes cherchent à se libérer justement du cloisonnement du féminin et du masculin

[1030] Entretien dans le journal *Reporters*, 12 février 2015.
[1031] Entretiens dans le journal *El Watan*, 1er février 2007.

pour s'initier à un nouveau projet de vie ou les oppositions s'atrophient en faveur d'une conjugaison des efforts et des énergies loin de l'extrémisme et du fanatisme.

Tout comme l'écriture des femmes est plurielle, le moi à l'œuvre dans cette écriture est pluriel. L'analyse des procédés narratifs et énonciatifs des textes des femmes de cette période qui a complété l'analyse générique, a abouti au résultat que le moi des femmes est scindé, multiple, il traduit « la disjonction schizophrénique entre l'impossible objectivité du romancier et la subjectivité angoissée du diariste[1032] » et de l'autobiographe. Le système d'énonciation complexe élaboré dans les textes répond au besoin de dire le moi éclaté des femmes où le « je » n'arrive pas à se constituer en « moi « sans passer par le « nous » pour se dire d'où l'insertion de voix plurielles, voix des femmes, voix des victimes et des morts, et le brouillage entre l'expérience vécue et la fiction.

Farida Boualit, à propos de la dimension collective de l'écriture testimoniale au féminin en Algérie, souligne que témoigner d'une tragédie pour les femmes, c'est témoigner de la « tragédie de l'Algérie » et de la « tragédie individuelle», « tragédie d'une génération » et « tragédie de soi»[1033]. L'enchevêtrement de toutes ces dimensions apparait dans la multiplicité des genres convoqués, qu'ils soient factuels ou fictionnels. Le texte devient le miroir « qui permet au sujet d'exister c'est-à-dire de s'identifier (fusion de soi avec les autres) en mêlant l'imaginaire à la fiction[1034] ».

Le « je » féminin laisse voir un sujet problématique, il ne se déploie que dans la fiction. L'écriture romanesque devient ainsi une variante de l'écriture autobiographique, c'est à ce prix que le sujet écrivant arrive à se libérer de la censure et l'autocensure. Si les femmes ne peuvent écrire en dehors de leurs expériences propres, leur écriture répondra alors à l'esthétique de l'effacement énonciatif, à la fragmentation et à l'éclatement des genres. L'indécidable autofictionnel s'avère être le principe qui détermine le statut du sujet parlant dans l'écriture de soi au féminin en Algérie, là où toutes les formes sont mobilisées à la recherche du moi.

[1032] Alain Girard, *Le Journal intime*, *op.cit*., p. xvii.

[1033] Boualit Farida, « Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? », *op. cit*. p. 31.

[1034] Farida Boualit, « *Le Blanc de l'Algérie* ou le miroir brisé de l'autobiographie », in Brarhi Afifa (dir.), *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*, actes du colloque international des 9-10 décembre 2003, université d'Alger, faculté des Lettres et des Langues, département de français, éd. du Tell, 2004, p.135.

Christine Détrez[1035] souligne que cette esthétique relève aussi d'une tactique et d'un quiproquo littéraire. Zineb Labidi explique :

> Tout récit – même si l'écrivain veut rester dans le seul domaine de la fiction –, est continuellement ramené vers le réel, vers le champ social. La fiction est déchiffrée comme histoire vraie et l'écrivain ne peut échapper au paradoxe de sa position[1036]. »

Les femmes qui cultivent l'esthétique de l'ambiguïté, refusent de soumettre leurs textes à une commande[1037], elles cherchent donc, à travers une stratégie d'écriture parfois complexe et sophistiquée, à anticiper et déjouer l'attente des systèmes de réception qui persistent à ne pas voir les femmes auteures comme créatrices, ils ne perçoivent dans leur littérature que sa valeur documentaire. La tragédie des années quatre-vingt-dix a attisé la curiosité sur les textes des Algériennes, mais paradoxalement, la dimension poétique a été de loin le critère le plus déterminant pour la publication des textes par les maisons d'édition. A ce propos Maïssa Bey déclare:

> – Ah oui, le premier roman oui j'ai des lettres encore dans lesquelles on disait, alors, voilà, votre livre est trop difficile, il est trop poétique… […] Oui, trop beau, c'était ça « pour parler de la sanglante réalité algérienne » ! Ah, c'est les termes… oui, oui, poétique ou poétisant, oui, poétisant, c'était minoratif… […] il aurait fallu, ah oui, il y en a même, je crois même que c'est dans la même lettre, il faudrait que je la retrouve cette lettre, elle est à la maison, où il disait,… faire le portrait de, tu sais Djamel [le frère de l'héroïne de *Au commencement était la mer*, qui verse dans l'intégrisme], avec plus de sang, avec tu vois un peu plus d'ancrage dans la réalité. […] On reconnaissait des qualités du texte, mais il ne correspondait pas aux attentes d'un public en attente de… d'explications sur les événements, voilà ! Ah oui, ça je l'ai senti, et ça a été une de mes plus grandes révoltes[1038].

[1035] Christiane Détrez, « Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos », in *Etudes littéraires africaines*, N° 26, 2008, p.19-26.[En ligne] : https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2008-n26-ela02362/1035119ar/. (Consulté le 01/03/2018).

[1036] Zineb Labidi, « Les héroïnes oubliées : Kahina la Berbère et les autres qui attendent toujours », in *Le Panthéon des femmes. Figures et représentations des héroïnes.* G. Dermenjian, J. Guilhaumou, M. Lapied, (dir.), Paris, Publisud, 2004, 236 p, p. 175-185.

[1037] Christiane Métrez apprend de ses entretiens avec les auteures que certaines « refusent tout simplement les commandes explicites : Fatima Bakhaï, après avoir refusé la proposition de l'éditeur français, a ainsi décidé de publier ses livres à Oran. D'autres, comme Leila Marouane, changent d'éditeur.», *op.cit.*

[1038] Maïssa Bey citée par Christine Métrez, *op.cit.*

Suite à ses entretiens avec les auteures de la génération de la décennie noire, à propos des conditions de publication de leurs livres[1039], Christine Détrez dans un article paru en 2008, dénonce la portée, à la fois commerciale et politique de l'image de la femme. Pour elle, la femme arabe continue à être « l'objet d'une sorte de fascination, et est toujours réduite à une image exotique[1040]» ce qui finit par biaiser la réception de ces textes à l'intérieur et à l'extérieur du pays[1041]. **L'écriture autofictionnelle est donc en lien avec l'expérience sociale souvent traumatisante de ces femmes.**

Dans la deuxième partie, l'approche philosophique du temps et de la durée a cherché à montrer que les femmes vivent et écrivent autrement le temps vécu, que ce fait se rapporte à leur expérience du temps qui est marquée par l'injustice et l'inégalité. L'analyse a surtout révélé que l'accent est mis dans chacun des textes sur la sensation du temps et sa dimension intérieure. La représentation de la perception du temps et la manière dont il affecte la conscience du sujet féminin justifie l'usage du monologue dans la plupart des récits. Le temps des femmes apparait alors comme un temps circulaire et cyclique, temps de la simultanéité dans la conscience du passé et du présent, ces deux temps qui s'affrontent dans la conscience des protagonistes montrent à quel point l'unité du moi féminin est liée profondément au temps. Le temps vécu des femmes en Algérie continu à être marqué par les deux figures de la mère et du père. L'approche psychanalytique des textes adoptée dans le deuxième chapitre, a révélé que le rapport au père particulièrement est au centre du traumatisme vécu par les femmes, il conditionne leur expérience du temps vécu.

Mais pour les femmes, la quête de soi est inséparable d'une enquête sur l'Histoire. Notre constat premier que le sujet féminin se trouve en porte-à-faux vis-à-vis de l'Histoire nous a amené à consacrer la dernière partie de notre étude à l'Histoire dans ses liens problématiques à la mémoire. Dans les récits de vie des années 1990-2000, les femmes tentent de réhabiliter un féminin dénié dans l'histoire nationale algérienne. C'est en

[1039] Il s'agit d'une enquête menée grâce au Fond de Solidarité Prioritaire France-Maghreb.

[1040] Christine Détrez, « Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos », *op.cit.*

[1041] Toute prise de parole en « je » de la part des femmes est considérée comme un acte de libération et signe de rébellion contre les lois de la société, le public français par contre, continue à voir la femme arabe à travers l'image du harem ; les éditeurs exigent souvent que les textes soient des témoignages personnels. Les prières d'insérer permettent eux aussi de ramener le roman dans le cadre attendu.

opposition avec les événements du dehors que se déploie le discours personnel des femmes, un discours qui nait de ce déséquilibre entre l'intimité féminine et les événements de l'époque, le sujet féminin partage son incapacité à avoir prise sur le réel. Dans les récits, le sujet de perception représenté dans le monologue ou le flux de conscience, la focalisation interne, ou encore le discours rapporté laissent voir la conscience d'un désœuvrement du sujet féminin, la parole intérieure est révélatrice de cet échec. À cet égard, la parole féminine est cette voix silencieuse de l'histoire[1042] : l'écriture va être justement, la voix qui dit le silence, elle laisse entendre celles qu'on a longtemps tues dans l'Histoire nationale.

Dans les textes, les auteures convoquent la mémoire collective comme « un cadre plus rigoureux pour attester de l'ancrage de leur expérience scripturale dans l'espace[1043] » la perspective historique rapproche le récit de vie du statut des mémoires[1044]. Les femmes témoignent de la tragédie des années 1990, certaines auteures n'hésitent pas à user du terme d' « holocauste » pour qualifier la guerre contre les civils en Algérie. Elles témoignent au nom de tous ceux et celles qui ont partagé le même vécu, la même inquiétude, la même impuissance devant la folie des hommes. Les témoignages sont adressés à tous ceux qui partagent les mêmes idéaux. La mémoire individuelle se rattache dans ces témoignages, à la mémoire collective pas seulement des Algériens mais de tous les peuples aux mémoires douloureuses; dans les textes sont cités : le génocide du Rwanda, la Shoah, le génocide bosniaque, etc. Les questionnements des personnages féminins résonnent comme des cris dont l'écho amplifié et prolongé, retentit d'un texte à l'autre:

> Massacre indescriptible au Rwanda. Guerre civile au Yémen. Guerre en Bosnie.
>
> Etrangeté absolue. Ce monde au bord de quel néant se trouve-t-il ? Violence, Corruption. Pouvoir. Toutes les réflexions de Sarah tournent autour ces questions.
>
> De bout en bout la destruction, comme si des pans du monde se trouvaient pris dans le tourbillon d'une immense et épaisse vague de sang. D'un bout à l'autre du temps, les hommes profanés[1045]

[1042] *Cf.* Michelle Perrot**,** *Les Femmes, ou, les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998, 493p.
[1043] *Philippe Gasparini, Est-il je ?, op.cit.*, p.204.
[1044] *Ibid.*
[1045] Naïla Imaksen, *La Troisième fête d'Ismaël*, *op.cit.*, p.138.

Le sujet féminin frappé de désarroi, d'angoisse, n'a plus d'autres ressources que de chercher dans sa mémoire, son histoire, la mémoire collective et aussi, la mémoire culturelle à travers la tradition orale à laquelle il est attaché, les traces de son identité, c'est ce qui lui permet de prendre pleine connaissance de soi.

Halbwachs rappelle que nos souvenirs demeurent collectifs car « l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général[1046]. La mémoire historique qui est à l'œuvre dans les textes, remplit une fonction pragmatique : le point de vue du groupe, quand il est adopté, tend à renforcer l'objectivité référentielle[1047]. L'histoire, par sa présence prégnante dans les récits de vie féminins, fait partie intégrante de cette stratégie de l'ambivalence et de l'ambigüité générique et énonciative. L'écriture donne ainsi, lieu à un jeu : « croisant le temps collectif avec le temps personnel, elle les problématise l'un par l'autre. Cette dialectique s'enclenche au moment de l'énonciation[1048]». Les dispositifs à tiroirs dans la narration, le flash back participent de ce mouvement de la mémoire qui va alterner les moments et les époques pour faire communiquer les épisodes historiques et imbriquer toutes les mémoires en présence dans les textes.

Les femmes cherchent à se redéfinir au présent de l'écriture. Ainsi, même si leur écriture s'inscrit dans l'Histoire, le « je » des femmes (dans toutes ses entités) se fonde en tant que sujet et objet du texte littéraire, comme une individualité. Elles inventent une parole de soi, et négocient une présence à soi dans l'écriture, dans leur autonomie et dans leur réflexivité. Les récits de vie féminins des années quatre-vingt-dix ont montré que la fiction est porteuse de vérité. Le « vrai » de la fiction ne se réduit pas à un effet de discours mais porte sur l'être de l'auteure et sur le monde qu'elle exprime.

Ricœur est l'un des premiers à avoir repensé épistémologiquement l'Histoire. On se souvient de son affirmation : « L'objet de l'histoire, c'est le sujet humain lui-même[1049]» pour rappeler aux historiens leur impossible impartialité dans l'interprétation des faits[1050].

[1046] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, *op.cit.*, pp.52, 99.

[1047] *Cf.* Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op.cit.*, p.204.

[1048] *Ibid.*

[1049] Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 23-44.

[1050] Le savoir historique s'établit sur des traces du passé et passe par l'écriture; cette distance risque d'éloigner l'historien de la vérité sur des faits éloignés dans le temps et qu'il peut reconstruire sous l'influence de l'arbitraire et la complaisance. Ainsi, les traces multiples sur lesquelles repose son travail sont soumises dans leur tri et sélection sur son intuition et son subjectivité. Leiris déclarait à propos de l'éthnologie : « c'est par le maximum de subjectivité que l'on atteint l'objectivité »

On se souvient aussi de la polémique qu'une telle déclaration avait suscitée à l'époque, la réponse d'Althusser notamment dans sa lettre adressée à Ricœur[1051]. Dans *Temps et récit*[1052], sa trilogie sur l'historicité, Ricœur avait réconcilié l'Histoire et la Littérature. Son triomphe est d'avoir privilégié dans l'opération historiographique la voie narrative qui repose sur une approche diachronique du temps. La construction du passé devient œuvre d'imagination pour lui, mais à la différence de la mise en intrigue de la fiction, il s'agit d'une subjectivité objectivante. Si l'Histoire, par sa mise en intrigue des faits humains passés, a trouvé dans la littérature un modèle et un moyen[1053] de renouveler sa pratique pour approcher le temps et s'approcher de la vérité, nous devons aussi admettre que la littérature par sa recherche sur et dans le temps, peut amener à (re)écrire l'Histoire, un domaine qui n'est pas le sien[1054], « Mieux valent les leurres de la subjectivité que les impostures de l'objectivité », déclarait Roland Barthes[1055].

Les femmes dans leurs récits de vie, ont choisi la voie de la fiction. Par la médiation du style, elles cherchent à interroger les silences de l'Histoire et susciter ainsi la réflexion sur l'interaction entre l'individu son histoire et l'Histoire. Ces textes apportent un éclairage sur l'histoire nationale. La vérité dévoilée par les femmes se situe entre la vérité de l'Histoire et la vérité du moi pour accéder à une vérité humaine que la science du temps échu ne se préoccupe pas d'atteindre.

[1051] *Cf.* Louis Althusser, « Sur l'objectivité de l'histoire : lettre à Paul Ricœur », *Revue de l'enseignement philosophique*, n° 5-6, 1953, p. 3-15.
[1052] Paul Ricœur, *Temps et récit, op.cit*.
[1053] La littérature peut aussi constituer une source pour l'histoire, c'est le cas de l'histoire antique et l'histoire médiévale.
[1054] Roland Barthes déclarait : « Il n'est certainement pas une seule matière scientifique qui n'ait été à un certain moment traitée par la littérature universelle : le monde de l'œuvre est un monde total où tout le savoir (social, psychologique, historique) prend place, en sorte que la littérature a pour nous cette grande unité cosmogonique dont jouissaient les anciens Grecs, mais que l'état parcellaire de nos sciences nous refuse aujourd'hui. » *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1988, p.13.
[1055] Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II*, Seuil / IMEC, 2003, p. 25.

Bibliographie

I- Corpus

ASSIMA Fériel, *Une Femme à Alger : Chronique du désastre*, Paris, Arléa, 1995, 187p.

BOUSSOUF Malika, *Vivra traquée*, Clamann-Lévy, 1995, 216p.

BEN MANSOUR Latifa**,** *Le Chant du lys et du basilic***,** Paris, Lattes, 1990, 275p.

BEY Maïssa, *Entendez-vous dans les montagnes*, Paris, L'Aube, 2002,71p.

IMAKSEN Naïla, *La Troisième fête d'Ismaël* : *Chronique algérienne*, Casablanca, Editions Le Fennec, 1994, 207p.

MAROUANE Leila, *La Jeune fille et la mère*, Paris, Seuil, 2005, 176p.

NINA Hayat, *La Nuit tombe sur Alger la blanche : Chronique d'une Algérienne*, Paris, Tirésias, 1995, 116p.

II- Textes cités

1-Textes des femmes

AMROUCHE Taos, *Jacinthes noire*, Paris, Charlot, 1947, 374p.

AMROUCHE Fadhma, *Histoire de ma vie*, Paris, Maspero, 1968, 223p.

AMROUCHE Taos, *Solitude, ma mère*, Joëlle Losfeld, 1995, 230p.

AOUCHAL Leila, *Une autre vie*, Alger, SNED, Alger, 1970, 155p.

BEN Myriam, *Ainsi naquit un homme*, Alger, La maison des livres, 1982,191p.

BEN Myriam, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, Paris, L'Harmattan, 1986, 217p.

BEN MANSOUR Latifa, *La Prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997, 380p.

BEY Maïssa, *Nouvelles d'Algérie*, Paris, Grasset, 1998,177 p.

BEKHAI Fatima, *Scalera*, Paris, L'Harmattan, 1993, 269 p.

BEKHAI Fatima, *Un oued pour la mémoire*, L'Harmatan, 1995, 128p.

BEKHAI Fatima, *Dounia*, Paris, L'Harmattan, 1995, 302p.

BEKHAI Fatima, *La Femme du caïd*, Oran, Dar El-Gharb, 2003, 248p.

DEBECHE Djamila, *Leila, jeune fille d'Algérie*, Alger, Imprimerie Charras, 1947, 283p.

DJEBBAR Assia, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957, 165p.

DJEBBAR Assia, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958, 173p.

DJEBBAR Assia, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967, 482p.

DJEBBAR Assia, *La Femme sans sépulture,* éditions des femmes, 1980, 219p. (Nouvelles)

DJEBBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, Alger-Paris, ENAL- J.C Lattès, 1985, 407p.

DJEBBAR Assia, *Loin de Médine, Paris, Albin Michel*, 1991.313p.

DJEBBAR Assia, *Oran, Langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997, 382p.

DJEBBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent… En marge de ma francophonie*, Paris/ Montréal, Albin Michel/, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, 270p.

DJABALLI Hawa, *Agave*, Paris, Publisud, 1983, 151p.

DJABALLI Hawa, *Glaise rouge*, Paris, Marsa, 1998,118p.

LEMSINE Aicha, *La Chrysalide : Chroniques Algérienne*, Paris, éd. des Femmes, 1976, 277.p.

MECHAKRA Yamina, *La Grotte éclatée*, Alger, SNED, 1979, 172p.

MOKADDEM Malika, *L'Interdite*, Paris, Grasset, 1993, 270p.

MOKADDEM Malika, *Des rêves et des assassins*, Paris, Grasset, 1995, 224p.

MOKADDEM Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, 216p.

MOKADDEM Malika, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005, 293p.

MAROUANE Leila, *La Jeune fille de la Casbah*, Paris, Julliard, 1996, 209p.

SEBBAR Leila, *Shéhérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Stock, 1982, 250p.

SEBBAR Leila, *Les Carnets de Schéhérazade,* Stock, 1985, 281p.

SEBBAR Leila, *Le Fou de Shéhérazade*, Stock, 1991,203p.

SEBBAR Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, 124p.

ZINAI-KOUDIL Hafsa, *Sans voix*, Paris, Plon, 1997, 201p.

2- Textes des hommes

BOUDJEDRA Rachid, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969.

BOUDJEDRA Rachid, *L'Escargot entêté*, Denoël, 1977

BOUMAHDI Ali, *Le Village des asphodèles*, Paris, Robert Laffont, 1970.

DUJARDIN édouard, *Les Lauriers sont coupé* [1887], Paris, Messein, 1925.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DJAOUT Tahar, *Les Chercheurs d'os*, Paris, Seuil, 1984.

FERAOUN Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1950.

MAMMERI Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

MIMOUNI Rachid, *Le Fleuve détourné,* Stock, *1982.*

SEMPRUN J*orge, L'Ecriture ou la vie,* Folio/Gallimard, *1994.*

III- Ouvrages théoriques

1- Sur l'écriture autobiographique

BRUSS Elisabeth W, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique*, n°17, janvier 1974.

BLOCH M, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné », *Enquête*, n°2,1995.

BRARHI Afifa, (dir.) *Autobiographie en situation d'interculturalité*, actes du colloque international des 9-10 décembre 2003, université d'Alger, faculté des Lettres et des Langues, département de français, éd. du Tell, 2004.

COLONNA Vincent, *L'Autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi*, EHESS, 1989.

COLONNA Vincent, Autofiction et autres mythomanies littéraires, Tristram, 2004.

CHIANTARETTO J.-F(dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire,* Paris, in Press Éditions coll. « Réflexions du temps présent », 1997, p. 23.

CHIANTARETTO Jean-François (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire,* éditions de la Bibliothèque Publique d'Information, 2002.

CONTAT Michel, « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », Entretien avec Serge Doubrovsky, in *Autobiographies,* éd. Genesis, coll. « Jean-Michel Place », 2001.

CIXOUS Hélène « Le moi est un peuple », *Magazine littéraire*, numéro spécial sur *Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction*, n° 409, mai 2002.

COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires,* Tristram, 2004.

DARRIEUSSECQ Marie, « L'Autofiction un genre pas sérieux », *Poétique,* n°107, septembre1996.

DOUBROVSKY Serge, « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », Débat : l'autofiction en procès ?, in *Magazine littéraire*, n°440, mars 2005, p.26-28.

FOREST Philippe, *Le Roman, le je*, éd. Pleins Feux, 2001.

GUSDORF Georges, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », Revue d'histoire littéraire de la France, vol.75, n° 6, 1975, pp.957-994.

GUSDORF Georges, *Les Ecritures du moi, Lignes de vie,* vol. 1, éd. Odile Jacob, 1990.

GUSDORF Georges, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie, vol. 2,* 1990.

GIRARD Alain, *Le Journal intime* [1963], PUF, 1986.

GASCOIGNE David (dir.), *Le moi et ses espaces,* PUC, 1997.

GASPARINI *Philippe, Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GASPARINI Philippe, *Autofiction : Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.

GENON Arnaud., « Note sur l'autofiction et la question du sujet", in Magazine-Idées-, jeudi18 janvier 2007. [En ligne] : www.larevuedesressources.org/spip.php?article686&PHPSESSID=9ede26d8276e4c79ea4be63fa0887605 - 41k. (Consulté le 16/02/2018)

HUBIER Stéphane, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2003.

JEANELLE Jean- Louis et Violet, Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, coll. « Au cœur des textes », Bruylant-Academie, n°6, 2007.

JEANELLE Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle, Déclin et Renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, A. Colin, coll. « U2 », 1971.

LEJEUNE Ph, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

LEJEUNE Ph, *Je est un autre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

LEJEUNE Ph, « Le Pacte autobiographique (bis) », in *L'Autobiographie en Espagne*, 2° colloque international de La Baume-lès-Aix, mai 1981, Aix-en Provence, Publications de L'université de Provence, 1982.

LEJEUNE Philippe, « Peut-on innover en autobiographie ? », in Michel Neyraut, *L'Autobiographie,* Paris, Les belles lettres, coll. « confluents psychanalytiques », 1988, p.67-100.

LEJEUNE Philippe, *Cher cahier…*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins » 1989.

LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Paris, Pol, 1991.

LEJEUNE Philippe, *Le Moi des demoiselles : Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1993.

LEJEUNE Philippe, *Signes de vie : Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

JENNY, Laurent., « l'Autofiction ».[En ligne] : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/index.html. (Consulté le 02/07/2017)

LECARME Jacques, *« L'Autofiction : un mauvais genre ? », in Autofictions & Cie,* DOUBROVSKY Serge LECARME Jacques et LEJEUNE Philippe (dir.), Colloque de Nanterre, RITM, n° 6, 1992.

LAOUYEN Mounir, « Autobiographie et poétique de l'égo. De l'intersubjectivité au degré zéro de l'égoïté : Barthes et Robbe-Grillet », dans: Mounir Laouyen (dir.), *Perceptions et réalisations du moi,* éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2000, pp. 71-85.

LAOUYEN Mounir., « L'autofiction : une réception problématique ». [En ligne] www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf - (Consulté le 11/10/2010).

LECARME Jacques, « Entre fiction et biographie : l'inversion des valeurs », *Médium*, n° 14, 2008, p. 64-76.

LECARME Jacques, LECARME- TABONNE Eliane, *L'Autobiographie*, Armand Colin, 2010.

MAY Georges, *L'Autobiographie*, Paris, P.U.F, 1979.

ROUSSET Jean, *Le Lecteur intime* : *De Balzac au journal*, Corti, 1986.

STAROBINSKI Jean, *«* Le Style de l'autobiographie », in *L'Œil vivant, II: La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime*, Paris, Nathan, 2001.

SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Téraèdre, 2007.

SCHMIT Arnaud, « La perspective de l'Autonarration », Poétique, n°149, Février 2007, p.15-29.

SCHMIT Arnaud, *Je Réel / Je Fictif : Au-delà d'une Confusion Postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, coll. «Cribles», 2010. 200 p.

TOONDER Den, M.L Jeannette, *« Qui est-je? » : L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Peter Lang, 1999.

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, suivi d'un entretien avec Serge Doubrovsky, Grasset, 2005.

WIKTOROWICZ-FRANCIS Cécilia, «Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle » in Pierre Oullet (dir.), *Le Soi et l'autre : L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les presses de l'université Laval, 2003.

2- Sur la littérature algérienne et maghrébine

ACHOUR Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, ENAP-Bordas, Paris, 1990.

ACHOUR Christiane, *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française*, C. Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 1990.

ACHOUR Christiane, « La guerre de libération algérienne dans les fictions algériennes », *Nouvelles nouvelles. Trente ans après, nouvelles de la guerre d'Algérie*, Paris, Le Monde Editions, 1992.

ACHOUR Christiane, « Barques de passeur : Fictions entre passé et présent. *Tombéza* de R. Mimouni et *Le désordre des choses* de R. Boudjedra » in *Europas Islamische Nachbarn*, Band 2, herausgegeben von E.Ruhe, Köningshausen, Neumann, 1995.

ACHOUR Christiane, *Ecrits d'Algérie, Anthologie,* Marseille, Autre temps, 1996.

ACHOUR Christiane, « Ecrivains algériens d'aujourd'hui, Panorama littéraire », *Algérie/ Littérature / Action*, Marsa Editions n° 60-70 Paris, décembre 1996.

ACHOUR Christiane, *Ecriture algérienne : La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, 2012.

BONN Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures, Imaginaire et discours d'idées,* Ottawa, éditions Naaman, 1974.

BONN Charles, *Le Roman algérien de langue française* : *Vers un espace de communication littéraire décolonisé?,* Paris, éd. L'Harmattan, 1985.

BONN Charles, «Jean Déjeux », notice publiée dans *Hommes et migrations* n° 1171, novembre 1993. [En ligne] : www.limag.refer.org/Pagespersonnes/dejeuxNoticeBioParMoi.PDF. (Consulté le 23/12/2014).

BONN Charles, « L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance » *in* MATHIEU Martine, *Littératures autobiographiques de la francophonie,* Paris, C.E.L.F./L'Harmattan, 1996.

BONN Charles, GARNIER Xavier, *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman,* Paris, Hatier, 1997, p. 185-210

BONN Charles, BOUALIT Farida (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90***:** *Témoigner d'une tragédie*, Paris, l'Harmattan, coll. « Etudes Littéraires Magrébines », n° 14, 2000.

BONN Charles, NADJIB Redouane, et HYVETTE Benayoun-Szmidt (dir.), *Algérie: Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BONN Charles, « Petit historique d'une réception mouvementée : du « postcolonial » au « postmoderne » ? » in Mohamed Daoud (dir.) *Le Roman moderne : écriture de l'autre et de l'ailleurs,* Oran CRASC, 2006, P.9-37.

CORPET Olivier et DICHY Albert, « Kateb Yacine, Mireille Djaïdar, Eclats de mémoire », Textes réunis et présentés par Paris, IMEC, *1994*.

CHIKHI Beïda, *Littérature Algérienne, désir d'histoire et esthétique*, L'Harmattan, 1997.

DEJEUX Jean, « L'identité et le masque : Les pseudonymes dans la littérature de langue française en Algérie », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1985, éditions du CNRS, Paris, 1987.

DEJEUX Jean, « La littérature féminine de langue française au Maghreb », in *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 10, 1° semestre 1990. [En ligne] : http://www.limag.com/Textes/Iti10/Jean%20DEJEUX.htm. (Consulté le 30/02/2010).
récompense

DETREZ Christiane, « Les écrivaines algériennes et l'écriture de la décennie noire : tactiques et quiproquos », in *Etudes littéraires africaines*, N° 26, 2008, p.19-26.[En ligne] : https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2008-n26-ela02362/1035119ar/. (Consulté le 01/03/2018).

GONTARD Marc, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan/Smer, 1981.

GONTARD Marc, *Le Moi étrange : Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

GONTARD Marc, « Le roman français postmoderne : Une écriture turbulente ». [En ligne] :https://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/02/96/66/.../Le_Roman_postmoderne.pdf. (Consulté le 06/03/2018)

GHEBALOU-HARAOUI Yamilé, « Narration littéraire de l'Histoire dépossédée », in *L'Horizon*, 21/01/2010.

MIMOUNI Rachid, «Tradition et modernité», *Passerelles*, n°1, mai 1990.

MELIANI Hadj, *Une littérature en sursis : Le champ littéraire de langue française en Algérie , Paris,* l'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2002.

MELIANI Hadj, « Etat des lieux, tendances de la littérature en Algérie : Emergence de l'individu », *El Watan*, 29 novembre 2011.

MEDDI Adlène, « *Bleu blanc vert,* dernier roman de Maïssa Bey: Vers une mémoire vive », *El Watan*, n°4862, 9 novembre 2006.

MOHAMMEDI TABTI Bouba, *Maïssa Bey, L'écriture des silences*, Tell. 2007.

NOIRAY Jaques, *Littératures francophones, Le Maghreb,* Belin Sup Lettres, 1996.

3- Sur l'écriture féminine

ANNANI Stella., « Raconter son histoire: Positions et créations dans deux romans algériens des années 1980 : L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar et L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni », Stockholms universitet, 2001: http://www.limag.com.(Consulté le 12/01/2015).

ACHOUR, Christiane (dir.), *Diwan d'inquiétude et d'espoir : La littérature féminine algérienne de langue française,* Alger, ENAG, 1991.

ACHOUR Christiane, *Noûn : Algérienne dans l'écriture,* Biarritz, Atlantica, 1998.

ACHOUR Christiane, « Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) conformités et innovations »**,** *Palabres,* Vol. III, N°12, avril 2000,

ACHOUR Christiane, Moulin-Civil, (dir.), *Le Féminin des écrivaines sud et Périphéries,* Encrage Univ, 2010.

ACHOUR Christiane, *Ecritures algériennes : La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « créations au féminin », 2012.

ALLAG Aouicha, «Maghreb au féminin », in *Cahier d'études maghrébines,* N°2, Université de Cologne en Allemagne, mai 1990.

ALI-BENALI Zineb**,** « Le roman, cet archiviste de l'Histoire » in *Insaniyate,* n°21, 2003.

BRAHIMI Denise, Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles, Paris, Deux temps Tierce, 1991.

BELLOULA Nassira, *De la pensée vers le papier : Soixante ans d'écriture féminine algérienne,* ENAG, 2009.

CLERC Jeanne-Marie, *Djebbar, Assia, Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, « Classiques pour demain », 1997, p.63.

DJEBBAR Assia, «Gestes acquis, gestes conquis », Paris, Novembre 1985. Lettre publiée dans présence de femmes, Ed. Hiwar, Alger, 1986.

DEJEUX Jean, *Femmes d'Algérie : Légendes traditions histoire littérature,* La Boite à documents, Paris, 1987.

DEJEUX Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*2, Karthala, 1994.

DAOUD Mohamed, BENDJELID Fouzia (et al.), *Ecriture féminine : réception, discours et représentations,* Oran, CRASC, 2010.

FALOT Jessica, « Compte rendu de: *Entendez vous dans les montagnes* », in *La plume francophone*, 2 juillet 2007.[En ligne]**:** *la-plume-francophone.over-blog.com/15-categorie-999516.html.*(Consulté le 15/07/2016).

GADANT Monique, « La permission de dire *je* : Réflexion sur la femme et l'écriture à propos d'un roman d'Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia* », peuples méditerranéens, 48-49, 39-105, 1989.

GHEBALOU Yamilé, « A la recherche des sens perdus : Stratégies énonciatives et « oralités » dans le roman algérien contemporain. Communication au colloque de l'université de Chlef, 2008.
[En ligne] :www.univchlef.dz/uhbc/seminaires_2008/Communications_francais/Ghebalou.pdf. (Consulté le 04/02/2017).

IDJDER Yacine, « Le désir de raconter une histoire », n° 1158, *Info Soir*, 26 avril 2007.

KHELADI Aïssa, « Taos Amrouche : l'impossible jouissance totale », in *Algérie Littérature Action* n° 3, septembre/octobre1997, p.187-191. [En ligne] : http://marsa-algerielitterature.com/documents/155-taos-amrouche-limpossible-jouissance-totale.html. (Consulté le 27/12/2017).

KASSOUL Aicha, «Femmes en texte : Petite histoire de la littérature algérienne d'expression française 1857-1950» in *Insaniyat*, n° 9, septembre-décembre 1999, p.67-72. (CR de "Taos Amrouche romancière", de Denise Brahimi). [En ligne] : http://www.crasc-dz.org/article-848.html. (Consulté le 24/01/2011).

LABIDI Zineb, « Les héroïnes oubliées : Kahina la Berbère et les autres qui attendent toujours », in DERMEJIAN D., GUILLAUMOU J., LAPIED M (dir.) *Le Panthéon des femmes. Figures et représentations des héroïnes*, Paris, Publisud, 2004, 236 p, p. 175-18.

MORTIMER Mildred, « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien », *Research,* in *African Literatures*, vol. 19, no° 2, été 1988, p. 203.

MENAGER Serge, *La 1 ° personne des écrivaines marocaines des années 90,* Le Maghreb littéraire, volume III, N° 5, 1999.

MOKHTARI Rachid, Yamina Méchakra, entretiens et lectures, Alger, Chihab Éditions, 2015, 171p.

N.B, « Bouillon de culture », in *Horizon*, 7 décembre 2004. [En ligne] : archive du blog M. Bey, *nadorculture.unblog.fr/2009/01/27/Maïssa-bey/ - 176k*__. (Consulté le : 13/005/2011).

NAUDIER Delphine (dir.), «Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones» *Sociétés contemporaines*, n° 78, 2010, p. 5-13.(Introduction).

OUHIBI GHASSOUL Bahia (dir.), *Le Statut et la fonction du personnage féminin dans la littérature d'expression française,* Oran, Crasc, 2009.

PERROT Michelle**,** *Les Femmes, ou, les silences de l'Histoire,* Paris, Flammarion, 1998, 493p.

SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre: Romancières francophones du Maghreb,* Paris, L'Harmattan, 1997.

YACINE Rémi, « Leila Merouane, sans chaine ni maitre », in *El Watan*, 13 aout 2007.

ZOUARI Fawzia, *Pour en finir avec Shahrazade***,** Tunis, Cérès Editions, 1997.

4- Sur le genre

AGACINSKI Sylviane, *Politique des sexes,* Paris, Seuil, 1998.

BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BUTLER Judith, *Trouble dans le Genre, pour un féminisme de la subversion***,** Cynthia Kraus (trad.), La Découverte, 2005.

CALLE-GRUBER Mireille, « La différence sexuelle en tous genres », *Littérature* n° 142, Larousse, juin 2006.

CIXOUS Hélène, « Le Rire de la méduse », [1975] in *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 35-68.

DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe I II, Paris*, Gallimard, *1949.*

D*ERRIDA Jaques, «La loi du genre », dans Parages,* Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1986.

DIDIER Béatrice, *L'Ecriture femme*, Paris, Seuil, 2004.

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin : La pensée de la différence I*, Paris, Odile Jacob, 1996.

IRIGARY Luce, *Ethique de la différence sexuelle*, Minuit, 1984,198 p.

NAUDIER Delphine, « L'écriture femme : une innovation esthétique emblématique», *Sociétés contemporaines*, vol. n° 44, no. 4, 2001, pp. 57-73. [En ligne] : https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm. (Consulté le 23/12/2017).

NESCI Catherine, PLANTE Christine et REID Martine, « Genre, *Gender* : conjonctions et disjonctions », table ronde animée par Audrey Lasserre, in DEL LUNGO Andrea et LOUICHON Brigitte (dir.), *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 399-432. [En ligne] : http://www.fabula.org/atelier.php?Genre_-_Gender. (Consulté le 20/03/2016).

5- Sur la chronique l'Histoire et la Mémoire

ACHOUR Christiane (dir.), *Etats et effets de la violence*, Dune, 2005.

BEDARIDA F., « La mémoire contre l'histoire » in *Esprit*, n° 193, juillet 1993, p.7.[En ligne] : https://www.jstor.org/stable/24275693?seq=1#page_scan_tab_contents . (Consulté le : 30/10 /2016).

BONNET Véronique (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, 2004.

CHARVON Guillaume, «La mémoire et l'histoire», *in Quart Monde*, N°199 – « Forger la mémoire d'un avenir commun » Année 2006.
[En ligne] : http://www.editionsquartmonde.org/rqm/document.php?id=241. (Consulté le 12/09/2016).

GARCIA López, *Généalogie d'un genre : les chroniques lémébéliennes*.[En ligne] : https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/14-lopezgarcia.pdf.(Consulté le 10/10/216).

HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, PUF.1950.

HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994**.**

LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, coll. «folio histoire», 1988.

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire. Tome 1, Paris, La République*, Gallimard, 1986.

PRSTOJEVIC Alexandre, *Raconter l'Histoire*, L'improviste, Paris, 2009.

ROBIN Régine, *Le Roman mémoriel: De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, 1989.

RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RICOEUR Paul, « Entre la mémoire et l'histoire », *Transit*, Transit-virtuelles, Forum, n° 22, 2002.

ROUSSEAU Christine, «Je suis le produit de cette histoire», *Monde des Livres*, 3 avril, 2008. [En ligne] :http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/03/maissa-bey-je-suis-le-produit-de-cette-histoire_1030437_3260.html. (Consulté le 05/01/2015).

REBJKOW J.C, *« Aux frontières de la chronique : les Salons de Diderot (1769-1781)* , *Carnets*, revue électronique d'études françaises. IIe série, nº 2, 2014, pp. 87-99. [En ligne], https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12789.pdf. (Consulté le 10/10/2016).

SEMUJANGA Josias, *Le Génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008.

SERVOISE Sylvie, *Le Roman face à l'histoire, Chapitre IV.* « L'histoire comme expérience et l'histoire comme trace(s) », Presse universitaire de Renne, coll « Interférences, 2011, p. 121-149.

SULEIMEN Susan, « Crises de mémoire », LE RUYET Marine et RUYMBEKE Thomas Van (trad.), Presses universitaires de Rennes, 2012, [En ligne], www.pur-editions. Fr. (Consulté le 10/10/2016).

TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, n°25, septembre 1995. [En ligne], http://terrain.revues.org/2854. (Consulté le : 4 / 03/ 2015).

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Seuil, 1971, 352p.

VIAUD J., « Mémoire collective, représentations sociales et pratiques sociales », *Connexions*, 2/2003 n°80, p. 13-30. [En ligne] : http://www.cairn.info/revue-connexions-2003-2-page-13.htm . (Consulté le 10/12/2016).

WIEVIORKA Annette, *L'Ere du témoin*, Paris, Plon, 1998.

6- Sur la Philosophie

ALTHUSSER Louis, « Sur l'objectivité de l'histoire : Lettre à Paul Ricœur », *Revue de l'enseignement philosophique*, n° 5-6, 1953, p. 3-15.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], édition sous la direction de Frédéric Worms, établie par Arnaud Bouaniche, Paris, PUF, 2007.

BERGSON Henri, *Evolution créatrice* [1907], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003, 372P.

BERGSON Henri, «Conférence de Madrid sur l'âme humaine », in *Mélanges*, P.U.F, 2 mai 1916.

BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant* [1934], Paris, Editions PUF Quadrige,, 2008.

HEGEL Friedrich**,** *Leçons sur l'esthétique* [1835], (professées entre 1818 et 1829, Bénard (trad.), in *Esthétique, choix de C. Khodoss*, PUF, 1954**,** p.8-9.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 537P.

RICOEUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Paris, Seuil, 1955.

RICOEUR Paul, *Temps et récit I : L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

RICOEUR Paul, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction,* Paris, Seuil, *1984.*

RICOEUR Paul, *Temps et récit III : Le temps raconté,* Paris, Seuil, 1985.

RICOEUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.

RICOEUR Paul, « La marque du passé », *Revue métaphysique et morale*, janvier/ mars 1998.

7- Sur la psychologie, la psychanalyse, la psychologie sociale

GRENOER Louise, « L'avenir socioprofessionnel des filles sans père », *Le Journal des psychologues*, 2006/8, n° 241, p. 68-73.

JAMES William, *The Principles of Psychology,* American science series, Advanced course, New York, H. Holt, 1890.

KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

KRISTEVA Julia, « Le père imaginaire, in *L'enfant ses parents et le psychanalyste*, éd. Bayard culture, 2003.

LACAN Jacques, «Fonction et champ de la parole et du langage ». (Texte prononcé à Rome 1953), in Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien», 1966, p. 237-322

LACAN Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 1975.

RABAIN Jean-François, « Freud ou Winnicott ? La place du père et de la mère dans la construction psychique » in *Freud le retour, Magphilo*, Mars 2010.

SIGMUND Freud, *Deuil et mélancoli*e, Folio essais, Gallimard, 1968.

SIGMUND Freud, « Le moi et le ça, » in *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1983.

STOETZEL Stœtzel, *La Psychologie sociale*, [1978], Paris, Flammarion, 1993.

8- Ouvrages sur la théorie littéraire

Aristote, *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Paris,Seuil, coll. «Poétique», 1980, chapitre IX.

BARBERIS Barbéris, *Le Prince et le Marchand. Idéologiques : La littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, coll. « La Force des idées », 1980.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure* : *Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1971], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

GENETTE Gérard**,** *Figures II*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1969.

GENETTE, Genette., *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE, Genette., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

GENETTE, Genette, *Seuils*., Paris, éd. Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GENETTE Gérard, *Fiction et Diction, Paris*, Seuil, coll. « Poétique »1991.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres* [1954], P. Gadot (trad.), Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 1986.

KRISTEVA *Julia, La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

LARUE Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, UFR Langues littératures Poitiers, 1995.

MACE Marielle, *Le Genre littéraire*, Flammarion, Paris, 2004.

ROLAND Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

ROLAND Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1988.

ROLAND Barthes, *La Préparation du roman I et II*, Seuil / IMEC, 2003.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

TADIE Jean-Yves, *Proust et le roman* [1971], Paris, Gallimard, 1986.

9- Sur la linguistique, la linguistique textuelle, l'énonciation

ADAM Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes : Une introduction méthodique à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Nathan, 2004.

BENVENISTE Emile, « L'Homme dans la langue », in *Problèmes de linguistique générale* I, Gallimard, 1974.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions »,1985.

JAKOBSON Roman, *Essai de linguistique générale*, chap XI, Paris, Ed. Minuit, 1963.

MAINGUENAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1997.

MAINGUENEAU Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003.

RABATEL Alain, « *Dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception »*, in *Cahiers de Praxématique*, N° 41, Montpelier, 2003.

TISSET Claude, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000.

10- Ouvrages sur la guerre d'Algérie

STORA Benjamin, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1998.

STORA Benjamin, *Algérie, formation d'une nation*, Biarritz, Atlantica, 1998.

STORA Benjamin, *Algérie, la guerre invisible*, Presses de Sciences Po, 2000.

STORA BENJAMEN, *La Guerre invisible : Algérie, années 90*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Editions Chihab, 2001.

STORA Benjamin, « La Solitude des incomprises : La guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes *(1960/2000) »*, in *Expressions maghrébines*, vol. 1, n°1, été 2003.

SCHYNS Désirée, *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, Paris, L'Harmatan, 2012.

11-Usuels

Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, éd. Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009.

Dictionnaire historique de la langue française, éd. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Le Dictionnaire du littéraire, sous la direction de P. Aron, D. Saint Jacques, A. Viala, Paris : PUF, « Quadrige », 2010.

Trésor de la langue française, Paris. [En ligne] : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3977408400. (Consulté le 14/ 04/1018).

Dictionnaire *Larousse*. [En ligne] : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais. (Consulté le 14/05/2018).

ANNEXES

Dictionnaire des œuvres féminines parues depuis 1990

1990

ASLAOUI Leïla, *Dérives de justice,* Alger, Bouchène,157 p. Nouvelles.

ABOULKER Florence, *L'étrange peine,* Paris, éd. du Rocher, coll. « Littérature », 156 p. Roman.

BENAMARA Khelifa, *La Parole étranglée,* Alger, ENAL, 225 p. Roman.

DJURA Djouhra, **(**Pseudo de ABOUDA), *Le Voile du silence,* Paris, M. Lafon Edition n° 1, 175 p. Autobiographie.

GALLAIRE Fatima, *Les Co-épouses,* Paris, Les Quatre-Vents, coll. « Théâtre. Répertoire thématique contemporain », 103 p. Théâtre.

HANACHI Baya, *Le Chemin des brasiers,* Alger, ENAP, 135 p. Poésie.

KESSAS Ferrudja, *Beur's story,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 232 p. Roman.

MOKEDDEM Malika, *Les Hommes qui marchent.* Paris, Ramsay, 288 p. Rééd. Paris, Grasset, Tunis, Cérès, 1997. Roman.

MEZERNI Dina (Pseudonyme), *L'Incartade.* Alger, Laphomic, 375 p. Récit.

SEFOUANE Fatiha, *L'Enfant de la haine,* Paris, L'Harmattan, 1 176p. Roman.

SEBBAR Leïla, *La Négresse à l'enfant,* Paris, Syros Alternatives, coll. « Libre court », 128p. Nouvelles.

ZINAI KOUDIL Hafsa, *Le Papillon ne volera plus,* Alger, ENAP, 172 p. Roman.

ZERDOUN Monique, *Rue de la Mémoire fêlée,* Paris, Albin Michel, 254 p. Roman.

1991

AMARIYA, *Les Cahiers journaliers d'Oum Ali,* Alger, ENAL. Roman.

AZZOUZ Zakia, *Le Labyrinthe de mon existence,* Paris, La Pensée Universelle, 129 p. Récit de vie.

AOUATI Yasmina. *Air à esse,* Paris, La Pensée Universelle, coll. « Poètes du temps présent », 75 p. Poésie.

BENGUIGUI Jeanne, *9 versets pour un miracle (suivi de) Corps mademeure,* Valencienne, Cahiers Froissart, 32 p. N° 160. Poésie.

BENSLI Fatima, *Code de la femme silencieuse,* Paris, La Pensée universelle, 62p. Récits personnels.

BOUABACI Aïcha, *Peau d'exil,* Alger, ENAL, 160 p. Nouvelles, 1991.

BOUMEDIENE Anissa, *La Fin d'un monde,* Alger, Bouchène, 298 p. Récit.

BOURAOUI Nina, *La Voyeuse interdite,* Paris, Gallimard, 143 p. coll. "Blanche". Roman.

DJEBBAR Assia, *Loin de Médine, Paris, Albin Michel,* 313p. Fiction historique.

FERDJOUKH Malika CHAPPELIN, Sophie (Dessins) *Jules,* Paris, Syros-Alternatives, coll. « Souris rose », 44 p. Livre pour enfants.

GALLAIRE Fatima, *Le Mendigot,* Québec, Hurtubise HMH, 70 p. Collection Plus. Roman pour enfants.

GUERROUDJ Jacqueline, *Des Douars et des prisons,* Alger, Bouchène, 152 p. Récit-témoignage.

GALLAIRE Fatima, *Princesses, ou Ah, vous êtes venus... là où il y a quelques tombes,* Paris, Les Quatre-Vents, coll. « Théâtre.Répertoire thématique contemporain : la femme », 87 p. Théâtre.

GHALEM Nadia, *La Nuit bleue,* Montréal, VLB, 136 p. Nouvelles.

IMACHE Tassadit, TONNAC Anne. (Dessins) *Algérie. Filles et garçons,* Paris, Albin Michel- coll. « Carnets du monde. Société, Illustré Jeunesse », 60 p. Roman de jeunesse.

KEROUANI Dalila, BAYEN Jeanne-Françoise (Collab.), *Une Fille d'Algérie éprise de liberté,* Paris, R. Laffont, coll. « Vécu », 234 p. Récit autobiographique.

LALAMI Ouiza, *Le Soleil derrière le mur,* Nanterre, Académie européenne du livre, 28 p. Poésie.

SELLAL Farida, *Farès,* Alger, ENAG, coll. « Témoignages », 376 p. Récit de vie.

SEBBAR Leïla, *Le Fou de Shérazade,* Paris, Stock, 203 p. Roman.

SEBBAR Leïla, *Lorient-Québec, L'esclave blanche de Nantes,* Québec, Hurtubise HMH, 87 p. coll. « Plus. Rééd », Gamma, 1996. Nouvelles.

1992

BELGACEM Myriam, *Enfants de la terre et du soleil,* Paris, La Pensée universelle, coll. « Poètes du temps présent », 287 p. Poésie.

BEN Myriam (Pseudo de BEN HAIM Marylise), *Au Carrefour des sacrifices,* Paris, L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 105 p. Poésie.

BENAMEUR, Jeanne. *Samira des quatre routes.* Paris, Flammarion- Père Castor, Coll. Poètes des cinq continents, coll. « Castor-Poche. Junior, n° 353 », 160 p. Roman Jeunesse.

BENGUIGUI Jeanne, *Contes de Sidi Bel Abbès : Comme un jardin d'amandiers.* Paris, L'Harmattan, coll. « La Légende des mondes », 144 p. Contes.

BEREZAK Fatiha GARONNAIRE Félix (Introduction), *Le Regard aquarel 3,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 76 p. Poésie.

BOUADNA Cheffa, *Carnet de bord : tours et retours d'Alger : Golfe, l'amère bataille.* Paris, La Pensée universelle, coll. « Poètes du temps présent », 104 p. Poésie.

BOURAOUI Nina, *Poing mort,* Paris, Gallimard, 102 p. Roman.

BOUROKBA Attafia, *L'Amour trahi,* Paris, La Pensée universelle, Roman.

BOUZEGGAOUI Saliha, *Monde sans âme,* Paris, La Pensée universelle, coll. « Poètes du temps présent », 60 p. Poésie.

BOUARAOUI Nina, *Poing mort,* Gallimard, Roman.

FERDJOUKH Malika ROMBY, Anne (Illustr.) *Comme sur des roulettes,* Paris, Rageot, coll. « Cascade », 122 p. Roman pour la Jeunesse.

GALLAIRE Fatima, *La Fête virile : pièce en trois parties,* Paris, Les Quatre-vents, coll. Répertoire thématique contemporain : l'amour , 47 p. Théâtre.

HAMOUTENE Leïla, *Abîmes*, Alger, ENAG, coll. « Roman », 124 p. Nouvelles.

HASSINA, *Ame des Fleurs, ma Sœur,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », n° 921992, 171 p. Roman/Nouvelles.

KEROUANI Dalila, *Enquêtes et témoignages. 11, Une fille d'Algérie.* Paris/Bruxelles, Selection du Reader's digest, 539 p. Récit personnel.

MOKEDDEM Malika, *Le Siècle des sauterelles.* Paris, Ramsay, 292 p. Roman.

REZZOUG Leïla, *Douces errances*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes, n° 77 », 120 p. Roman.

ZIANI Rabia, *Et mourir à Ighil,* Alger, ENAL, 193 p. Roman.

ZINAI KOUDIL Hafsa, *Le Passé décomposé,* Alger, ENAL, 128 p. Roman.

WAGNER Malika, *Terminus Nord,* Arles, Actes-Sud, coll. « Générations », 136 p. Rééd. Paris, Pocket. Roman.

1993

ABDESSEMED Rabia, *La Voyante du Hodna,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures Arabes », 173 p. Récits.

ARRIZ TAMZA Maya (Pseudo de BOUSSELMANIA Saoud), *Quelque part en Barbarie,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 90 p. Récit.

BAKHAI Fatima, *La Scaléra,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 206 p. Roman.

BEREZAK Fatiha, *Homsiq,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 132 p. Récit.

BOUGUETTAYA Nadjet, *Larmes et chagrins,* Alger, Ed. Le Fennec, 48 p. Poésie.

GALLAIRE Fatima, *Au loin, les caroubiers, suivi de Rimm, la gazelle,* Paris, Les Quatre Vents, 64 p. Théâtre.

KHERBICHE Sabrina, *La Suture,* Alger, Laphomic, 95 p. Roman.

MOKEDDEM Malika, *L'Interdite,* Paris, Grasset, 266 p. Roman.

NINI Soraya, *Ils disent que je suis une beurette,* Paris, Fixot, 224 p. Roman.

SEBBAR Leïla & HUSTON Nancy, *Une Enfance d'ailleurs. 17. écrivains racontent,* Paris, Belfond, 271 p. Recueil.

SEBBAR Leïla, *Le Silence des rives,* Paris, Stock, 147 p. Roman.

1994

ASLAOUI Leïla, *Survivre comme l'espoir.* Constantine, Media-Plus (Maison de la Culture, 1, place des Martyrs), 127 p. Nouvelles.

AMRANE Djamila Danièle, PERROT Michèle (Préface), *Des Femmes dans la guerre d'Algérie. Entretiens.* Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 218 p. Entretiens.

BENAMEUR Jeanne, *Adil, cœur rebelle.* Paris, Flammarion-Père Castor, 128 p. coll. "Castor-Poche". Roman Jeunesse.

GALLAIRE Fatima, *En écrivant avec... Fatima Gallaire, Théâtre et nouvelles,* Mohammedia, Impr. du Fedala, 110 p.

GALLAIRE Fatima, LONGPRE Alain. (Ill.) *Le Chant de la montagne,* Paris, Gamma, coll. « Plus 1994 », 86 p.

GALLAIRE Fatima, *Molly des Sables.* Paris, L'Avant-scène, 45 p. L'Avant-Scène-Théâtre, n° 954. Théâtre.

GALLAIRE Fatima, *Au coeur, la brûlure,* Paris, L'Avant-scène, 45 p. L'Avant-Scène-Théâtre, n° 954. Théâtre.

MOUZAIA Laura, *Illis u Meksa (La Fille du berger),* Alger, ENAL, 169 p. Roman.

SEBBAR Leïla, *Les Yeux de ma mère,* Paris, France-Culture, Avril, Réalisateur : Claude Guerre, Comédienne : Claire Casne, Théâtre.

SUDAKA-BENAZERAF Jacqueline, *La Secrète,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures Arabes » 127 p. Roman.

1995

AMROUCHE Marie-Louise Taos ARNAUD Jacqueline (Préf.) *Solitude ma mère.* Paris, Joelle Losfeld, 231 p. Roman.

BAKHAI Fatima, *Un Oued pour la mémoire.* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 126 p. Roman.

BEKHAI Fatima, *Dounia*, Paris, L'Harmattan, 302p. Roman.

BENGUIGUI Jeanne, HELLER Lucette (Préface), *En ton jardin, le serpent,* Troyes, Librairie Bleue, 113 p. Poésie.

BENGUIGUI Jeanne, FREIXE Alain (Préface) *Le Déménagement,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 92 p. Nouvelles.

BOUSSOUF Malika, *Vivre traquée*, Paris, Calmann-Lévy, 217 p. Témoignage.

CHERGUI Zoubeïda, *Départ d'émeraude,* Grenoble, L'Arme de l'écriture, coll. « Les Cahiers de l'Arme de l'écriture », 29 p. Poésie.

DJABALI Hawa, Sa Naqba imourou, Bruxelles, Les Editions arabes. Théâtre.

DJEBAR Assia, *Vaste est la prison,* Paris, Albin Michel, 352 p. Roman historique.

FERDJOUKH Malika GOLDMAN, Gérard (Dessins), *Embrouille à minuit. (Réédition),* Paris, Syros, 64 p. 1° éd. 1989, Livre pour enfants.

FERDJOUKH Malika, *Les Anges gardiens, D'après le film de Christian Clavier et J.-M. Poiré.* Paris, Robert Laffont, 215 p. Roman.

FERDJOUKH Malika, *Les Joues roses,* Paris, Ecole des loisirs, 154 p. Livre pour enfants.

FERDJOUKH Malika, *Rome l'enfer,* Paris, Ecole des loisirs, 224 p. Livre pour enfants.

HASSINA, *Les Chants sacrés du vent et de l'Olivier,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 128 p. Poésie.

IMACHE Tassadit, *Le Dromadaire de Bonaparte,* Arles, Actes Sud, 122 p. Roman.

KATEB Zakia, *Sous l'Ombre du destin,* Alger, Dahlab, 60 p. Poésie.

KHERBICHE Sabrina, *Les Yeux ternes,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 95 p. Roman.

MIMOUNA, *Ni le voile, ni l'oubli : Témoignage sur l'Immigration,* Paris, Edition n° 1, 79, Bd St Germain, coll. « Témoignage », 140 p. Témoignage autobiographique.

MOKEDDEM Malika, *Des Rêves et des assassins,* Paris, Grasset, 225 p. Roman.

MESSAOUDI Khalida, SCHEMLA Elisabeth, *Une Algérienne debout : Entretiens avec Elisabeth Schemla,* Paris, Flammarion, 214 p. Rééd. Paris, "J'ai lu", 1996, 256 p. Entretiens.

TIDDIS Anne, *Terre plurielle, Maryam, une mémoire déracinée*, Paris, Présence africaine, 154 p. Roman.

1996

AIT MOHAMED Salima, *Alger triste soir,* Marseille, Autres Temps, 88 p. Poésie.

ASSIMA, Fériel, *Rhoulem, ou le sexe des anges.* Paris, Arléa, 175 p. Roman.

BAKHAI Fatima, *Dounia,* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures Arabes », 302 p. Roman.

BOUARAOUI Nina, *Le Bal des murènes*, Paris, Fayard . Roman.

BEY Maïssa, *Au commencement était la mer, Marsa,* 120p. Roman.

BENSMAINE Leïla, ARKOUN Mohammed (Préface), *Parfums d'Alger,* Tunis, CERES, 118 p. Roman.

BOURAOUI Nina, *Le Bal des Murènes.* Paris, Fayard, 156 p. Roman.

DJABALI Hawa, *Cinq mille ans de la vie d'une femme,* Bruxelles. Théâtre.

DJEBAR Assia, *Le Blanc de l'Algérie.* Paris, Albin Michel, 281 p. Témoignage.

FATIAH LECLERE, Thierry (Collab.) *Algérie, Chronique d'une femme dans la tourmente,* La Tour d'Aigues, l'Aube, coll. « Le Monde en cours », 240 p. Témoignage.

FERDJOUKH Malika DERRIEN Philippe (Ill.) *Arthur et les filles.(Réédition),* Paris, Syros, 132 p. Jeunesse.

FERDJOUKH Malika, NASLIMBENE Yana. (Ill.) *La Fille d'en face,* Paris, Bayard, coll. « Je bouquine », 60 p. Livre pour enfants.

FERDJOUKH Malika, HOWE John. (Ill.) *Le Mystère de Greenwood,* Paris, Bayard, 73 p. Livre pour enfants.

FERDJOUKH Malika, *Faux numéro,* Paris, Ecole des loisirs, coll. « Medium », 196 p. Livre pour enfants.

GHALEM Nadia, LAFRANCE Marie. (Ill.) *La Rose des sables,* Montréal-Québec, Gamma-Hurtubise, 88 p.

GALLAIRE Fatima *Les Richesses de l'hiver,* Paris, L'Avant-scène, Revue "L'Avant-Scène", n° 991. Théâtre.

KASSOUL Hanane*, Chronique de l'impure*, Paris, Editions Marsa, Roman.

MOUFFOK Ghania, HANNOUN Louiza, *Une autre voix pour l'Algérie*, Paris, La découverte, Témoignages.

MOUFFOK Ghania, *Etre journaliste en Algérie 1988-1995*, Paris, Reporters sans frontières, Témoignage.

MOUFFOK Ghania, *Le Drame algérien*, Paris, La Découverte. Témoignage.

RHAIS Elissa, (Pseudo de BOUMENDIL Rosine), *Les Filles d'Eléazar,* Paris, Gil Wern, 280 p. Roman.

SEBBAR Leïla, *La Jeune Fille au Balcon,* Paris, Le Seuil, 153 p. Nouvelles.

TIDDIS Anne, *Le Ravin de l'exil. Contes barbares,* Paris, Présence africaine, 176 p. Roman.

ZIANI Rabia, *Le Secret de Marie.* Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 176 p. Roman.

ZENNAKI Rabia, *La petite Princesse de Sidi Bou Medien,* Lyon, Aléas, 93 p. Roman.

1997

ACHIR Kerroum *Nassima,* Paris, L'Harmattan, 282 p. Roman.

HAMMADOU Ghania, *Le premier jour d'éternité,* Paris, Marsa éd. Revue Algérie Littérature/Action n° 12-13, 120 p. Roman.

BEN MANSOUR Latifa, *Trente-trois tours à son turban,* Arles, Actes-Sud-Papiers, p. 7-20. Théâtre.

BEN MANSOUR Latifa, *La prière de la peur,* éditions de la différence. Roman.

BENAMEUR Jeanne, DIET Robert (Ill.) *Pourquoi pas moi ?* Paris, Hachette-Jeunesse, 158 p. Roman Jeunesse.

BENAMEUR Jeanne, *Une Histoire de peu et autres nouvelles,* Paris, Hachette-Jeunesse, 128 p. Nouvelles.

DJEBAR Assia, *Oran, langue morte,* Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller ». 382 p. Nouvelles.

DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg.* Arles, Actes-Sud, coll. « Un endroit où aller », 407 p. Roman.

HAMMADOU Ghania, *Le premier jour d'éternité,* Paris, Marsa éd. Revue Algérie Littérature/Action n° 12-13, Roman.

KHERBICHE Sabrina, *Nawal et Leïla,* Paris, Présence africaine, 85 p. Roman.

MOUHOUB Hadjira, *La Guetteuse,* Paris, L'Harmattan, 137 p. Roman.

SEBBAR Leïla (Dir.), *Une Enfance algérienne. Textes inédits recueillis par Leïla Sebbar.* Paris, Gallimard, coll. « Haute Enfance », 228 p. Recueil.

RYANE Malika, *Chroniques de l'impure,* Paris, Revue Algérie Littérature/Action n° 7-8, 134 p. Récit.

RHAIS Elissa, TABET Paul (Préface), *La Fille d'Eléazar,* Paris, Archipel, 240 p. Roman.

SEBBAR Leïla, *Le Baiser,* Paris, Hachette/Courts toujours, 160 p. Nouvelles.

SEBBAR Leïla, *J'étais enfant en Algérie. Juin 1962,* Paris, Ed. du Sorbier, coll. « J'étais enfant... », 55 p. Roman pour enfants.

SIF Minna, *Méchamment berbère,* Paris, Ramsay, coll. « Ecritures arabes », 250 p. Roman.

TITAH Rachida, *Un Ciel trop bleu,* La Tour d'Aigues,Paris, l'Aube, 144 p. Nouvelles.

ZINAI KOUDIL Hafsa, *Sans Voix,* Paris, Plon, 202 p. Roman-Vérité.

1998

ABDESSEMED Rabia, *Mémoire de femmes,* Paris, *Algérie Littérature/Action,* n° 17, p. 159-237. Nouvelles.

BENAMEUR, Jeanne, *Ca t'apprendra à vivre,* Paris, Le Seuil, 128 p. Roman.

BENAMEUR Jeanne, *Quitte ta mère !* Paris, Magnier, 132 p. Roman.

BERGER Karima, *L'Enfant des deux mondes,* Paris, L'aube, coll. « Regards croisés » 127 p. Roman.

BOURAOUI Nina, *L'Age blessé,* Paris, Fayard, 126 p. Roman.

BEY Maïssa, *Nouvelles d'Algérie,* Paris, Grasset, 177p, Nouvelles.

DJABALI Hawa, *Glaise rouge*, Paris, Marsa éditions, Revue Algérie Littérature / Action no 26. Roman.

DJABALI Hawa, *Le Zajel maure du désir*, Bruxelles, Les éditions du Centre culturel arabe 20 rue du Méridien, Théâtre.

DJAZAIR Anatole, *Les Intégristes contre l'Algérie,* Paris, L'Harmattan, 176 p. Récit autobiographique.

FERDJOUKH Malika, GOLDMAN Gérard (Dessins), *L'Assassin de papa,(Réédition),* Paris, Syros, coll. « Souris noire », 132 p. Livre pour enfants.

GACEMI Baya, *Moi, Nadia, femme d'un émir du GIA,* Paris, Le Seuil, 197 p. Témoignage recueilli.

HAYAT Nina, *Des Youyous et des larmes,* Paris, Tirésias, 133 p. Roman.

IMACHE Tassadit, *Je veux rentrer,* Arles, Actes Sud, coll. "Générations", 137 p. Roman.

MAROUANE Leïla, *Ravisseur,* Paris, Julliard, 192 p. Roman.

MOKEDDEM Malika, *La Nuit de la lézarde,* Paris, Grasset, 226 p. Roman.

TIDDIS Anne, *David-Daoud Ström, l'arraché,* Paris, Présence africaine, 158 p. Roman.

WAGNER Malika, *En attendant Isabelle,* Arles, Actes-Sud, 192 p. Nouvelles.

Y. B, *Comme il a dit lui,* Paris, J.-C. Lattès, 180 p. Chroniques.

1999

BEY Maissa, *A contre silence,* Paris, Paroles d'Aube. Entretiens.

BOUARAOUI Nina, *Le Jour du séisme,* Paris, Stock. Roman.

2000

BOUARAOUI Nina, *Garçon manqué,* Paris, Stock. Roman.

CHERKI Alice, *Frantz Fanon. Portrait,* Paris, Seuil.

HAMMADOU GHANIA, *Paris plus loin que la France,* Alger Edif, Editions Paris-Méditerranée 2001, 161 p. Roman.

2001

BEN MANSOUR Latifa, *L'Année de l'éclipse*, Calmann-Lévy. Roman.

BEY Maïssa, *Cette fille là*, Paris, L'Aube, 71p. Roman.

HAMMADOU GHANIA, *Le Premier jour d'éternité,* Marsa éditions. Roman.

HAMOUTENE Leila, *Sang et jasmin*, Paris, Marsa éditions. Roman.

IGHILAHRIZ, Louisette, *Algérienne*, récit recueilli par Anne Nivat, Fayard/Calmann Lévy. Témoignage.

MOKADDEM Malika, *N'zid* , Paris, Seuil, 2001. Roman.

MAROUENE Leila, *Le Châtiments des hypocrites*, Paris, Seuil, 2001. Roman.

NINA Hayet, *L'Indigène aux semelles de vent*, Paris,Tirésias, (Alger, Temps d'Algérie 2010).161 p. Portrait.

2002

BOUARAOUI Nina, *La Vie heureuse*, Paris, Stock. Roman.

BOUARAOUI Nina, *Poupée Bella*, Paris, Stock. Roman.

BEN MANSOUR Latifa, *Sultanes sans royaume*, 2002. Théâtre.

HAMOUTENE LEILA, *L'Enfant algérien,* Alger, UNICEF. Poésie.

HAMOUTENE LEILA, *Le Sablier*, Alger, ANEP.Nouvelles.

JEBBAR Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel. 219P. Roman.

ZINAI KOUDIL Hafsa, *Démon au féminin***,** Alger/ Paris. Cinéma.

2003

BEN MANSOUR Latifa, *Trente-trois Tours à son turban*, pièce de théâtre, Actes Sud Papiers, *Rencontres Théâtrales du Niger*, mars 2003 (direction Boubacar Ibrahim Dambagi).

BEKHAI Fatima, *La Femme du caïd*, Oran, Dar El-Gharb, 248p. Roman.

DJEBBAR Assia, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel. Roman.

MOKADDEM Malika, *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset. Roman.

MAROUENE Leila, *L'Algérie des deux rives***,** Paris, Mille et une nuit. Collectif.

SEBBAR Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 124p. Autobiographie.

2004

BEY Maïssa, *Sous le jasmin la nuit*, Paris, éditions de l'Aube. Nouvelles.

HAMMADOU Ghania, *Bab-Errih: la porte du vent*, Paris, Paris-Méditerranée, Roman.

HAMMADOU Ghania, *Khalil et le fennec*, Paris, Paris-Méditerranée, Roman.

MAROUENE Leila, *Les Criquelins*, Mille et une nuit. Nouvelles.

2005

BEY Maïssa, *Surtout ne te retourne pas*, Blida, Barzakh, 208p. Roman.

BEY Maïssa, *Sahara, mon amour*, Paris, éditions de l'Aube. (photos O. Nekkache) Poésie.

BOUARAOUI Nina, *Mes mauvaises pensées*, Paris, Stock. Roman.

CHALABI Leila, *L'Ampli-Roman/ Frangments et synthèse*, Montrichard (Loit-et-Cher), LCD MEDIATION, Roman.

MOKADDEM Malika, *Mes Hommes*, Paris, Grasset. Roman.

2006

BEY Maïssa, *Bleu, blanc vert, Blida, Barzakh*, 2006, 288p. *Roman.*

BAKHAI Fatima, *Izuran*, Oran, Dar El-Gharb, Roman.

2007

BAKHAI Fatima, *La Ronde des saisons*, LARBI, Arezki (illustrations), Alger, Sédia, Littérature de jeunesse.

BOUARAOUI Nina, *Avant les hommes*, Paris, Stock. Roman.

Djebbar Assia *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris,Éd. Fayard, 407 p. Roman.

2008

BEY Maïssa, *Pierre, Sang, Papier ou Cendre*, Paris, l'Aube poche, 2009, 162p. *Roman.*

BOUARAOUI Nina, *Appelez-moi par mon prénom*, Paris, Stock. Roman.

BAKHAI Fatima, *Les Enfants d'Ayye (Izuran II)*, Oran, Dar El-Gharb. Roman.

DRIDI Daykha, *Alger blessée et lumineuse*, Blida, Barzakh, 216p. Portraits.

MOKADDEM Malika, *Je Dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset. Roman.

2009

KASSOUL Hanane, *Le Pied de hanane* : *Récit cathartique romancé d'une femme algérienne dans la tourmente des attentats "kamikaze"*, Alger, Casbah édition. Récit.

2010

ADIMA Kaouther, *Des ballerines de papicha*, Blida, Barzakh, 156p. Roman.

BEY Maïssa, *L'Une et l'autre*, Blida, Barzakh, 96p. Roman.

BEY Maïssa, *Puisque mon cœur est mort*, Blida, Barzakh, 188p. Roman.

BOUARAOUI Nina, *Nos baisers sont des adieux*, Paris, Stock. Roman.

MERBAH Samira, *Confessions d'un écrivain pas tenté,* Alger, Casbah Éditions, 128p. Roman.

2011

ADIMI Kawtar, *L'Envers des autres*, Actes Sud, Roman.

BOUARAOUI Nina, *Sauvage*, Paris, Stock. Roman.

BAKHAI Fatima, *Histoire de la petite fleur bleue*, Illustré par OUHIDA Achraf, Alger, Alpha, Contes.

BAKHAI Fatima, *Oran après la mer*, Paris, Après la lune, Roman.

MOKADDEM Malika, *La Désirante*, Paris, Grasset.Roman.

2012

BOURAOUI Nina, *Sauvage*, Blida, Barzakh, 204p. Roman.

EL-MAHDI Amèle, *La Belle et le Poète*, Alger, Casbah Éditions, 187 p. Roman.

SARI Nora, *Un concert à Cherchell*, Paris, L'Hramattan, 372p. Récit.

2013

BEY Maïssa, *Tu vois c'que j'veux dire ?*, Éd. Chèvre-feuille étoilée. Théâtre.

DJABALI Hawa, *Noirs jasmins*, Paris, La Différence. Roman.

2014

BEY Maïssa, *On dirait qu'elle danse*. Éd. Chèvre-feuille étoilée. Théâtre.

BALI Hadjer, *Trop tard*, Blida, Barzakh. Nouvelles.

BOUARAOUI Nina, *Standard*, Paris, Flammarion.Roman.

EL-MAHDI Amèle, *Yamsel fils de l'Ahaggar*, Alger, Casbah Éditions, 275 p. conte fantastique.

EL-MAHDI Amèle, *Tin Hinan, ma reine*, Alger, Casbah Éditions, 141 p. Roman.

HAMOUTENE Leila, *Le châle de zeineb***,** Alger Casbah Éditions, 143P. Roman.

2015

ADIMI Kawther, *Des pierres dans ma poche*, Blida, Barzakh, 178p. Roman.

BEY Maïssa, *Hiziya*, Blida, Barzakh, 297p. Roman.

BEY Maïssa, *Chaque pas que fait le soleil*. Éd. Chèvre-feuille étoilée, . Théâtre.

BOUARAOUI Nina, *Otages*, pour le Paris de Femmes, au théâtre des Mathurins, janvier 2015. Théâtre.

EL-MAHDI Amèle, *Les Belles Histoires de grand-mère*, Alger, Casbah Éditions.Contes

EL-MAHDI Amèle, *Sous le pavillon des raïs*, Alger, Casbah Éditions. Roman.

NESRINE Fatiha, *La prière de Schéhérazade*, Alger, Casbah Éditions, 169p. Nouvelles.

2016

ADIMI Kaouther, *Des pierres dans ma poche*, Paris, Seuil,coll. » Cadre rouge », 176 p. Roman.

BOUARAOUI Nina, *Beaux rivages*, Paris, JC Lattès. Roman.

EL-MAHDI Amèle, *Sous le pavillon des raïs*,Alger, Casbah éditions, 188p. Fiction historique.

KASSOUL Hanane, *La Colombre de Kan*t, Casbah Éditions. Roman.

2017

ADIMI Kaouther, *Nos richesses*, Paris, Seuil, 224p. Roman.

CHERKI Cherki, *Mémoire anachronique, Lettre à moi-même et à quelques autres*, Paris, éditions de l'Aube, coll.« regards croisés », 376p. Autobiographie.

SARI Nora, *Constantine l'exil et la guerre,* Alger, Casbah Éditions, 520p. Roman autobiographque.

Table des matières

Remerciements ……...……..4

Dédicace……...…….5

Avant-propos……..8

Sommaire…….…….....10

Introduction…..……..…..….13

Partie I L'écriture au féminin……..... 34

Chapitre1 L'histoire d'une écriture……..…..39

1- Voix singulières et solitaires ……..……..……40

1-1 Percer le silence……41

1-2 Assia Djebbar ou la naissance du « JE » ……..…44

2- Voies de la libération …….....48

2-1 La langue d'écriture……..…….…...…….50

2-2 L'héritage d'une tradition orale …….……54

3-L'autobiographie, un genre problématique…….……..….58

3-1 La recherche de soi …….…….……60

3-2 La recherche de l'Histoire..……...66

4-Ecrivaine en Algérie : réception et édition …..…… .69

4-1 Pour qui écrire…….. 69

4-2 Textes de femmes : réception ambigüe….....…….…..….....71

Chapitre2 Une pratique autobiographique spécifique..……..……...78

1-L'écriture de la chronique, chronique d'une écriture…….……90

1-1L'écriture de la chronique, une écriture du fragment……..……..92

1-2 Journal du dedans ou journal du dehors ?.....93

1-3 Ecriture de soi, écriture de l'autre…….……96

1-4 Journal ou autobiographie?.....98

2-Le roman journal……..……...100

2-1 Le journal entre l'autobiographie et le roman …….……101

2-2 Du journal au roman ……..……104

3-L'autobiographie impossible, le roman impossible……..……108

3-1 L'écriture du deuil et du traumatisme…….…...……..108

3-2 L'écriture de la violence……..…. ..111

4- Le récit, une autobiographie par délégation…….....116

4-1 L'histoire du père ……..……..117

4-2 *Entendez-vous dans les montagnes…* : une autobiographie plurielle…….120

5- Fragmentation énonciative entre focalisation et vocalisation…….122

5-1 Est-elle je ?.....123

5-2 La subjectivité intériorisée……..... 127

5-3 Jeux et enjeux de la polyphonie……...……132

5-4 Stratification temporelle…….…..**.....**141

Conclusion……...……..**.....**150

Partie II Espace temps de la blessure……..……154

Chapitre1 Vivre et écrire le temps des femmes……158

1-Le temps des femmes ……159

1-1 Ancrage temporel…..…….……159

1-2 Durée et continuité..…….……..……162

2- La femme, un être de l'intériorité…….…….....167

2-1 Temps subjectif et moi profond…….……..167

2-2 Passé, présent : causalité subjective…….……...170

3- Ecrire le temps …….……172

3-1 Esthétique du souvenir ……..…….……172

3-2 Le récit théâtre …….....…….174

Conclusion ……...…….…… 178

Chapitre2 La figure du père et de la mère entre éthique et esthétique.……179

1- La mère : de l'amour à obsession….……..…….....**.....**181

1-1 La mère libératrice…….……..……181

1-2 Mère fille, quel rapport ?…….……183

1-3 L'ombre du père……..187

2- Le père : un médiateur entre le passé et le présent…….…….……188

2-1 La quête du père…….…….….189

2-2 Le père : la mise en abyme…….……192

2-3 Le père ou le bourreau ……..…193

2-4 La mort du père et la prise de conscience de son statut de femme…….**.....**194

Conclusion……..197

Partie III Mémoire, Histoire et crise identitaire……..…….**.....**199

Chapitre 1 Chroniqueuses ou témoins ? ……202

1-Le témoignage entre la mémoire et l'Histoire……..…….…….203

2- La mémoire de l'oubli : le journal……..…….…….…….208

3- La crise de la mémoire ou la mémoire obligée……..…….……..212

4- Construction et conservation de la mémoire collective..…….…….……...215

5- L'intertexte historique ……..…….219

Chapitre 2 Le moi et l'Histoire ……..…….……..223

1- Ecriture, des-écriture (s) de l'Histoire……...…….……...224

2- (Ré)écriture de soi, (ré)écriture de l'Histoire……...…….……...228

3- L'écriture de la chronique : la mémoire de la violence…….236

4- De la mémoire à l'Histoire……...…….……243

5- Transmission de la mémoire et construction identitaire……247

Conclusion ……..……..……251

Conclusion générale ……..……..253

Bibliographie……..262

Annexe……280

Table des matières……..298